

# Al-Thaqa

رئيس التحرير كمال الذيب مدير التحرير د. محمد الخزاعي هيئة التحرير د. نبيلة زبارى غسان الشهابي



## الغلاف الأمامي لوحة الفنّان الراحل محمد المليحي

الإخراج الفني فائقة الكوهجي

التصميم أنس الشيخ

سكرتير التحرير أحلام عبدالغني

رحيل رسّام الأمواج

هزَّ رحيل الفنّان التشكيليّ المغربيّ محمد المليحي الساحة التشكيليّة والثقافيّة العربيّة. فقد قضى نحبَه مؤخّرًا، بعد أن أمضى أكثر من نصف قرن في الإبداع: رسّامًا، ونحّاتًا، ومصوّرًا فوتوغرافيًّا، ومصمِّمًا غرافيكيًّا، وكاتبًا، ومعلّمًا.

وتُعتبَر أعمالُه الفنّية علامة من علامات الفنّ الرفيع على الصعيد العالميّ، بعد أن نجحَ في إحداث ثورة جماليّة في تجربته التشكيليّة. إلّا أنّ المليحي لم يكن فنّانًا تشكيليًّا فقط، بِل كَانَ أَيضاً مثقّفًا طليعيًّا، وصاحبَ فكر ورُؤية والتزام؛ عاش الأحدث، وعايَشها، وتفاعلَ معها؛ فنّانًا، ومفكّرًا ومحلّلًا، ومهارسًا للحياة السياسية والثقافية. أسّس مجلة "إنتكرال" الأدبية والفنّية، وشارك في تأسيس مجلة "أنفاس"، كما أسهَم مع صديقه محمد بنعيسى في تأسيس مهرجان أصيلة. وباختصار: كان يرفض الفصل بين الثقافة والسياسة والمجتمع. فمهمّة المثقّف عنده التفكير والنضال من أجل التغيير معًا.

على الصعيد التشكيليّ، مَكّن الراحل من بناء عالمه الخاصّ، وبَصْمته التي تُميِّزه، عبر اختيار مفردة "أمواج البحر"، حتى اعتبره بعضُ النقّاد "رسّام الأمواج"، إذ طوّر هذه التقنية، مع تغيير مستمرّ في الألوان والأشكال، إلى درجة أنّ المتأمّل في لوحاته يكاد يرى حركة الأمواج، ويكاد يسمع هديرها.

#### قواعد النشر بمجلة البحرين الثقافية:

أولاً - مجالات النشر: تقبل المجلة للنشر: البحوث والدراسات الأصيلة في المجالات الثقافية التي تلتزم بمنهجية علمية في البحث، ولم يسبق نشرها، والمقالات الفكرية التحليلية والإبداعية التي تهتم بقضايا الفكر والثقافة والآداب والفنون، والترجمة والتقارير ومراجعات الكتب والمتابعات للتجارب والتطورات الثقافية المحلية والعربية والعالمية وكذلك النصوص الإبداعية، وبالنسبة للدراسات والمراجعات لا تزيد المساهمة عن 3000 كلمة.

ثانياً - الشروط العامة للنشر: التوثيق العلمي للمراجع والمصادر المستخدمة وفقاً لما هو متعارف عليه علمياً وأن يقدم العمل إلكترونياً مع نبذة موجزة عن الكاتب.

ثالثاً - ملاحظات عامة: تؤول كافة حقوق النشر للمجلة ويمنح صاحب الموضوع المنشور في المجلة نسخة واحدة منها، يمكن أن يستلمها مباشرة من مكتب المجلة أو ترسل إليه على عنوانه. وتعبر جميع الأفكار والآراء الواردة في المجلة عن رأي كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة أو هيئة البحرين للثقافة والآثار.

رابعا - تتولى هيئة التحرير إبلاغ كاتب المواد المرسلة بتسلمها وبقرارها حول صلاحيتها للنشر من عدمه.

#### عنوان المجلة:

البحرين الثقافية هيئة البحرين للثقافة والآثار ص. ب: 2199 \_ مملكة البحرين هاتف: 97317298754+ فاكس: 97317910308+ الشؤون المالية والمكافآت: 97317298765+ للتواصل: althaqafia@culture.gov.bh

#### الاشتراكات

اشتراك سنوى (لأربعة أعداد) يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة مع حوالة مصرفية أو شيك بقيمة الاشتراك باسم - مجلة البحرين الثقافية ص.ب: 3232 - مملكة البحرين داخل البحرين للأفراد: 6 دنانير للهيئات والمؤسسات: 20 ديناراً الوطن العربى للأفراد: 12 ديناراً للهيئات والمؤسسات: 30 ديناراً جميع دول العالم للأفراد: 15 دىناراً للهيئات والمؤسسات: 30 ديناراً

#### ثمن النسخة

البحرين دينار ـ السعودية 10 ريالات الإمارات 10 دراهم ـ عمان ريال قطر 10 ريالات - الكويت دينار مصر 5 جنيهات ـ الأردن دينار سورية 40 ليرة - لبنان 2000 ليرة الجزائر 10 دنانير - اليمن 40 ريالاً ليبيا دينار - المغرب 10 دراهم تونس دينار - السودان 30 جنيهاً سائر الدول العربية 3 دولارات أو ما يعادلها

رقم التسجيل: 116MNCC

# ntents

#### البحرين الثقافية - المحلد 27 - العدد 101 - يولو 2020

البحريـن الثقـافية - المجلد 27 - العدد 101 - يـوليو 2020				
		الكلمة شراع		
كمال الذيب	4	- فن ترويض "الجوائح" الثقافة عن قرب، الثقافة عن بعد		
		حوار العدد		
أشرف الحساني	7	- التشكيليّ سيروان باران للبحرين الثقافية		
		دراسات		
د. طارق النعمان	15	- من موروث النهضة: ثورة 1919 وتوالد الهُويات الحديثة		
سهيل عروس	41	- العربيّة وإشكاليّة المَنزِلة		
مصطفى القزاز	57	- قصيدة "لاعبُ النّرد" لمحمود درويش قراءة في الأنساق الثقافية		
كمال الذيب	71	ملف العدد - رحيل الفنّان التشكيليّ محمد المليحي تاركًا خلفه أثر الربيع والأمواج		
د. نبيلة زباري	83	فنون - التشكيليّة د. ميّاسة السويدي، في لقاء مع البحرين الثقافية		
صبحة بغورة	97			
د. سلمان المحاري	103	تاريخ وسير - مسجد وعين أبو زيدان: دراسة تاريخية وأثريّة		
H 7 - 1	127	نصوص		
فوزية السندي عبداللطيف بن اموينة	127 132	- قلب الساردة - نهر الغفران		
عبد الحميد القائد	135	- حالات - حالات		
محمد فطومي	142	- الحَفْلة		
سما حسن	146	- في حارة الفقراء		
حسام حسني	151	- <b>ترجمات</b> - طالبٌ كلاسيكيً		
		مراجعات		
أ.د. محمد موفاكو	155	- القهوة من اليمن إلى البوسنة: ثقافة وهويّة		
أمين صالح	167	- باتريك زوسكيند لغة توقظ الحواس		
د. هند السليمان ــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	179	- الجوكر بين نيتشه وفليبس		
د. مها بنسعید	191	كتب - أدب المدينة الفاسدة لإبراهيم نصر اللّه		
هيئة التحرير	197			







33 <



151 <



# فن ترويض "الجوائح" الثقافة عن قرب، الثقافة عن بعد..



كمال الذيب 🖪

«...الجوائحُ تُفسد محاسنَ العمران، وتُخلى الديارَ (...) فإذا تبدّلَت الأحوالُ جُملةً، فكأنّما تبدّلَ الخلقُ من أصله، وتحوّلَ العالمُ بأسره، وكأنّه خلقٌ جديدٌ، ونشأةٌ مستأنَفةٌ، وعالَمٌ مُحدَث».

ابن خلدون

تاريخ البشرية يعجُّ بالجوائح بألوانها المتعدّدة. الثقافة، عندما ترتبط عضويًّا بالإنسان في إلا أنّها، برغم ما تخلُّفه من آثار مدمّرة، لا تقوى صعوده وعدمه. على قتل البشرية وإفنائها، أو قتل الثقافة. فمن فجيعة الموت تولد مادة جديدة لهذه

عندما اجتاح الطاعون مدينة أثينا في العام 430 قبل الميلاد، تحوّل هذا الطاعون الذي

🖪 رئيس التحرير

الإلياذة لهوميروس، كما الجوائح التي شهدها العالم القديم والحديث، وأتت على الأخضر واليابس، وأفنَت الملايين، ودمّرت الاقتصاد، وذهبت بالحواضر الكبرى القديمة، فكانت أكثر فتكًا من الحروب العاصفة، والتاريخ يعجّ بمثل هذه الأمثلة. ولكن، عندما حلَّت جائحة كورونا بالعالم، في في نهايات العام 2019 وانتشرت في بدايات العام 2020، وعولمت الخوف والحجر والحطر، وجدت البشرية نفسَها - هذه المرّة - مسلّحةً بوسائلَ عديدة لترويض الجائحة، منها تكنولوجياتُ المعلومات والاتصال، التي سمحت بالحَدّ من آثارها على الثقافة في العالم، فكانت الاستجابةُ ثقافيًّا من خلال قطاعات الفنون، والثقافة، والآثار، والتراث مشهودةً، في مساعدة الدول في الحدّ من تأثيرها على المشهد، وعلى الصناعات الثقافية الإبداعية، وحماية الممتلكات الثقافية والتراث الإنسانيّ، بالرغم من إغلاق معظم المؤسّسات الثقافية إلى أجل غير مسمّى، أو تقليص خدماتها بشكل مُفجع، أو إلغاء المعارض الفنية والثقافية، وتعليق العروض السينمائية

أفنى نصف سكَّان المدينة، إلى فصل في ملحمة والمسرحية، وإغلاق المواقع الأثرية، وإلغاء معظم الفعاليّات الثقافية، أو تأجيلها، وتعطّل معظم الإنتاج الثقافي، ممّا كان له نتائج وآثار سلبيّة على هذا القطاع الحيويّ عبر العالم، وعلى الفنّانين والمشتغلين بالفنون التشكيليّة، والحرف اليدويّة، والموسيقي، والفنون السمعيّة والبصريّة، والتصميم، والمتاحف، والفنون المسرحيّة وغيرها. وتحوّلت الفضاءاتُ الثقافية المغلقة عبر العالم إلى شاهد على فعل الوباء، وقدرته على التعطيل، والتأجيل، والفرز.

ومع ذلك، فإنّ المشتغلين بالثقافة قد أوجدوا طرائق ووسائل لمواصلة الإنتاج والاستمتاع بالثقافة، باستخدام المنصّات الافتراضية، والاتصال المرئيّ، أو عبر القنوات التلفزيونيّة لنقل الحفلات الموسيقيّة، والندوات والمعارض الفنّية، أو عبر الحضور الجزئيّ في بعض الأحيان، على النحو الذي جرى ويجرى في عدد من البلدان - ومنها البحرين - التي تعتبر الثقافة مُولَّدًا للروح، وحاجةً لا تقلُّ أهمية عن سائر الحاجات التي يجب تدبيرها، لأن الحضارة لا يمكن أن تستمرّ في الحضور من دون تعابيرها الفنية، والفكرية، والأدبية، والإبداعية

بوجه عام، مهما كانت الظروف صعبة ومعقدة. لقد حلّت الثقافة عن بُعد محلً الثقافة عن قرب، وحلّت المتعة الاصطناعية محلّ المتعة الطبيعية، وضاعت جوانب أساسية من جماليات الثقافة وحيويّة الحياة فيها وبها، في خضم التداول التقنيّ وتطبيقات الاتصال المرئيّ بأسمائها المختلفة، وفي خضم ذلك التباعد الاجتماعيّ الذي صار حتميّة مضادّة لما يسميه ابن خلدون بالاجتماع البشريّ. ومع ذلك، لم يكن هذا الجهد المقاوم للجائحة كافيًا، إذ يحتاج الأمر إلى المزيد من العمل والموارد لإنقاذ الثقافة بكل تفاصيلها ومجالاتها، تمامًا مثل إنقاذ الثقافة بكل تفاصيلها ومجالاتها، تمامًا مثل إنقاذ

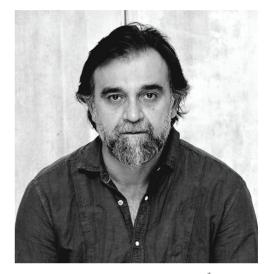
الحياة ذاتها، وإنقاذ الأعمال والوظائف. إنّ هذه الجائحة، التي فرضت قيودها على الحرية، وحجرت الاجتماع البشريّ، وقيّدت الحركة، لم تنجح في إيقاف حركة الإبداع، بل أسهمت من بعض الجوانب في تحويل العزلة إلى فرصة لهذا الإبداع، ولم تكن مبرِّرًا للانسحاب الصامت من الحياة الفكرية والثقافية عامة، عبر خيار اللا مبالاة - حتى خارج زمن الجوائح - كعنوان للتدمير الصامت للذات، خليّة خليّة، كي لا يُسهم المثقف في الحياة، وهو من يجب أن يعلِّق جرس الحلم، ويطير به في فضاءات لا تسلب الجوائح وهجها.

# سيروان باران: المعرض ليس بيع بضاعة، بل نشاطًا بصريًّا ينحت فكرة

## أشرف الحساني 🖪

تشهد الساحة التشكيليّة العراقيّة اليوم ديناميكيّة فنيّة لا مثيل لها عربيًا، استطاعت من خلالها بعض التجارب التشكيليّة العراقية أن تثبت نفسها بجدارة داخل خريطة التشكيل العربيّ بأدوات وسندات أكثر معاصرة. والحقيقة أنّ هذه الموجة الفنيّة الهائلة اتضحت معالمها منذ سبعينات القرن المنصرم، مع جماعة البعد الواحد، التي راهنت على جماليات الخط العربي كأفق فني وجماليّ للتشكيل العربيّ، في وقت كانت فيه الملاحق الثقافية، اليمينيّة واليسارية منها، تدعو إلى الحفاظ على الهوية العربيّة من التلاشي والتماهي مع الفنون الأخرى، وهو ما أثار جدالًا واسعًا في صفوف الفنانين العرب، ووصل صداه إلى المغرب، وهو ما جعل مجلة "أنفاس" المغربية، التي كان يترأسها الشاعر عبد اللطيف اللعبي، ما جعل مجلة "أنفاس" المغربية، إلتي كان يترأسها الشاعر عبد اللطيف اللعبي، حملة من روّاد التشكيل المغربيّ. إنه لمن الصعب اليوم الحديث عن هوية فنية عربية خالصة، علمًا أنّ الفن الإسلاميّ نفسه قد استوحى ملامحه وأبعاده وجذوره طرورة ملحّة على كل الفنون والآداب عمومًا.

🖪 باحث وناقد من المغرب



🖪 التشكيلًى سيروان باران

ظلت الحركة التشكيلية العراقية في تطوّر ملموس منذ جماعة البعد الواحد، لكنّ الأمر لا يتعلق هنا بالفن الكاليغرافي الذي رسمت معالمه الجماعة، فقط، بل ظهرت تجارب عراقية خارقة ومستفزة تحلّق بالتشكيل العربيّ في سماء الفن المعاصر. أكتفي هنا، على سبيل المثال لا الحصر، بتجربة الفنّان العراقي سيروان باران، أحد أهم الفنانين فلورية مهمّة، بدءًا من معرضه الأول سنة 1991م لتعلن الساحة العراقية عن ميلاد فنّان شاب ثائر على القوالب الفنية العربية، التي كرّسها الأوائل بعد استقلال الشعوب العربية، بمواده وألوانه والمواضيع التي اشتغل عليها باحترافية، مقارنة

بالتجارب العربية الأخرى، التي ظلت تستحم في النهر نفسه ولم تجدّد ماءها، ولا شغلت نفسها بالتفكير بالموروث الفنّي للأوائل، فحكمت على نفسها بالاجترار وإعادة التدوير لما هو موجود ونابع من الغرب. لكنّ سيروان باران فطن مبكّرًا إلى نزوع الفنّانين العرب إلى الجمالية الكانطية، التي بنيت على مفهوم التمثّل المالكانطية، التي بنيت على مفهوم التمثّل الإذ عمل في معارضه الفنية على كل ما هو بشع وقبيح، لذلك فهو يعتبر من الأوائل، الذين انشغلوا بجماليات القبيح كما ظهر في الفن الألماني، والذي ستتبدّى ملامحه جيّدا في أعمال بودلير، خصوصاً في كتابه "أزهار الشر".

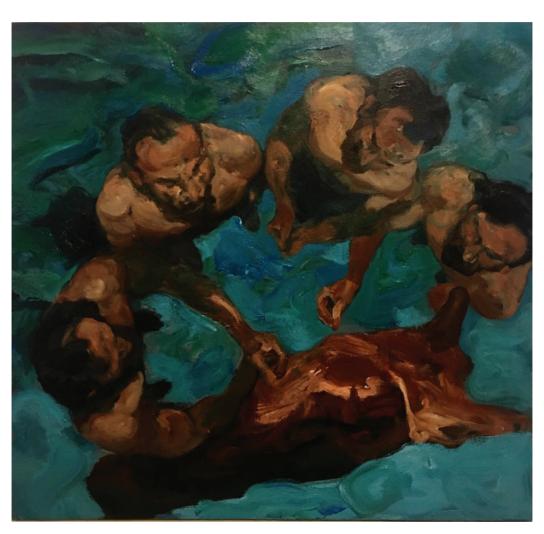
- سيروان باران أنت من خريجي جامعة بابل سنة 1991م، وأقمت بجرأة معرضًا أوّل بعد تخرجك مباشرة من الجامعة بصالة الرواق ببغداد. حدِّثنا عن هذه البدايات الأولى، التي ساهمت في نشوء وعيك الفني والجماليّ؟ ثم هل في نظرك ما تزال الجامعة تلعب دورها اليوم في تلقين الفنانين العرب مبادئ الرسم والأشكال والألوان، أم أنّ الأمر يقتصر على موهبة الفنان وما يختزن في جسده من تجارب ورؤى وأحلام؟

تخرجتُ من جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة



الذات، ووضعها بقوّة بين هذا الكمّ الكبير من المحترفين. فكانت ساعات العمل والبحث مستمرّة طوال الوقت. كان هاجس الفنّ في ذهني هو الشغل الشاغل وحده. نجرّب، وفي الوقت نفسه نتجنّب الدخول على تجارب الغير، لتكون تجاربنا أكثر صدقًا ونُدرة. في عام 1991م، فزتُ بجائزة الشباب للرسم الحرّ، وكانت دافعًا كبيرًا للاستمرار. وبعد فترة، أصبح الطموح أكبر للدخول مع مجموعة من المحترفين إلى العرض بالمتحف العراقيً للفنون، والتنافس على جوائز بالمتحف العراقيً للفنون، والتنافس على جوائز

عام 1991م، وكنتُ الأول في قسم الفنون التشكيلية، وعرضتُ يصالة الرواق مع أساتذة الكلية. كانت البداية مسؤولية كبيرة لأثبت ذاتي الفنية. فكنت في مخاض كبير وكثير من التجريب والمغامرة ضمن التعبيرية، التي كانت لي معها تجارب لا بأس بها أيام الجامعة، من خلال تهشيم المشكَّل الواقعيّ الذي تمكَّنت منه بشكل جيّد، إذ صار لا يُشبع الرغبة الداخلية في تصوير المحاكاة. كل هذا يعتمد على جهد طالب الفنّ، وذلك لاعتقادي أنّ الجامعة هي لصقل تجارب الطلاب، بمجرّد تدريبهم وتعليمهم أدبيات الرسم. الجهد الكبير يبقى على الطالب المبدع المتميّز، وأيضاً الروح القيادية عند الفنّان لتحوير الأشكال داخل منطقة الرسم لأنها مرحلة مهمّة، والثقة العالية التي يجب أن يتسم بها المجرّب، وأهمّها المغامرة المستمرّة في البحث. هنالك بالتأكيد مجموعة جيّدة في المجرّبين كانوا الأوائل، وكنا دومًا في نقاش ومنافسة شريفة لإثبات الذات. وبعد الجامعة، لم يكن الدخول إلى الساحة الفنّية بالأمر الهيّن، بسبب وجود عدد هائل من المحترفين من أساتذة فنّ، وفنّانين محترفين، وآخرين من المبدعين الذين تكوّنت شخصيّتهم الفنّية. هنا أصبح التحدّي أكثر جدية لإثبات



المعارض المهمّة، والسبب كان ضرورة أن تكون الذي نعمل عليه مدّة سنة لنُبهر الجميع بنتاجنا، أعمالنا من ضمن مجموعة المتحف الدائمة. وكان عدد المشاركين لا يقلّ عن مئة وخمسين بعدها بثلاثة أعوام، في 1994م، شاركت في أهم فنّانًا محترفًا، لتكون الجائزة الفضّية من نصيبي معرض سنويّ (معرض الفنّ العراقيّ السنويّ) هذه المرّة. وبعدها بعام واحد، 1995م، حصلت

على الجائزة الذهبة للفنّ العراقيّ المعاصر، إذ قدّمتُ أربعة أعمال تعبيرية من حجم مئة وخمسين سنتيمترًا مربّعًا. هنا بدأت المسؤولية أكبر، فقد اتجهت الأنظار إلى تجربتي، ومن ثمَّ بدأتُ أشارك خارج البلاد لتمثيل الجناح العراقيّ مع كبار المحترفين. وكان العراق في تلك الفترة يمرّ بأزمات كبيرة من خلال حصار اقتصادي كبير. كنت أعانى آنذاك من شحّ في غذائي وملبسي ومصروفى اليوميّ لشراء المواد الفنّية، وذلك ما كان يجعلنا منهكين بين البحث في تجاربنا ولقمة العيش. كانت الموازنة موجودة، لكن بصعوبة، بعد انهيار المؤسّسات الفنية، وعزلة البلد عن العالم، وصعوبة السفر (منع السفر). كلّ هذه العوامل جعلت التجارب محصورة داخل البلاد؛ نُبهر بعضنا فقط، دون أن يكون لأعمالنا صدًى كبير في العالم، لكنّ المسؤولية مازالت كبيرة في إثبات الذات. وبعد ذلك بأعوام، بدأ نشاط المؤسسة الفنية يتصاعد تدريجيًّا، بالرغم من الانهيارات الداخلية، وبدأ التحضيرات لبينالي بغداد، ودعوة عدد كبير من فنّاني العالم في المتحف الفنّى للعرض، وحصلتُ وقتها على جائزة لجنة التحكيم على عمل اسمه "صلب الحلاج".

- قبل أيّام أشرتُ في أحد مقالاتي إلى أنّ الساحات الفنية العراقية اليوم تُعتبر من أغنى الساحات العربية، وهو ما أثار حساسيّة بعض الفنانين من سوريا والمغرب. وهي حقيقة باتت معروفة في الأوساط الفنية العربية نتيجة للثورات الفنية التي أحدثتها المدرسة العراقية منذ السبعينات إلى اليوم. كيف يرى الفنّان سيروان باران واقع التشكيل داخل المجتمع العراقيّ؟ ثم إلى أيّ حدّ يمكننا الحديث عن ثورة فنية داخل "الحساسية الجديدة" التي أنت واحدٌ منها، برفقة كلً من أمانج أمين وسنان حسين مثلاً؟

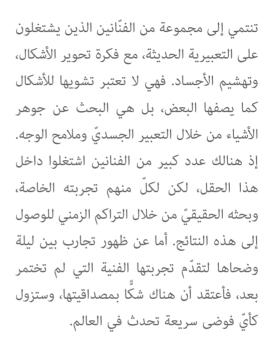
التجربة الفنية العراقية تُعتبر من التجارب المهمّة في المنطقة، وذلك لأنها تأسّست في وقت مبكر، وأسسّت مدارس فنية منذ الخمسينات. بعدما كانت التجارب فردية، وأيضًا بسبب البعثات الفنية للدراسة خارج البلاد، والتي دفعت الفنّانين إلى التلاقح مع تجارب العالم بعد ثورة الفنّ بنهاية الحرب العالمية الثانية، التي أنتجت أهمّ الفنانين المؤثرين في العالم. كانت فرصة كبيرة للفنانين العراقيين الشباب أن يعاصروا هذه التجارب المؤثرة في العالم ليظهروا بمدرسة بغداد المهمّة، التي كانت من أولى المدارس الفنية في المنطقة العربية. والأهم هو الدعم



🖪 "تجربتي تنتمي إلى مجموعة من الفنّانين الذين يشتغلون على التعبيرية الحديثة، مع فكرة تحوير الأشكال، وتهشيم الأجساد"

الذي كانت تدعمه الدول الكبيرة لحقل الثقافة والفنون، فكان نتاج عدد كبير من الفنانين ببصمات مختلفة، لكنها تحمل سمة عراقية (محلية أحيانًا) ولكن الطرح معاصر. ومن ثمَّ ظهر جيل الستينات والسبعينات، جيل الحريات بكلّ دول العالم العربيّ، ما جعل الفنّ أكثر ازدهارًا، وأكثر حرية، وكان نتاجها لا يقلُّ عن فنَّانين كبار.

أما أنا، فأنتمى إلى جيل التسعينات أو نهاية الثمانينات، هذا الجيل يُعتبر اليوم من المميّزين في التجربة العراقية المعاصرة، التي أنتجت أكثر من عشرين فنانًا تشكيليًا منتشرين بالعالم العربيّ والغربيّ، فنّانين مهمّين، بعيدين عن صفحات التواصل الاجتماعيّ، التي باتت تحدّيًا كبيرًا اليوم للانتشار الوهمي للبعض. تجربتي



- هل يمكن أن نقول مثلاً (كما يجول عندنا في المغرب من لدن بعض "فقهاء التشكيل") إنّ الاشتغال على مواضيع يتطرّق إليها الغرب، أو بالأحرى سرقة ما يُنتجه الفنّان الغربيّ بحذافيره دون تجديد أو اشتغال أو قلق وجوديّ يعتري الفنّان العربيّ، وهو الفنّان العربيّ، وهو مقبل على إعادة تشكيل العالم داخل العمل الفنيّ، طريقنا الأسهل نحو "العالميّة"؟

إن فكرة العالمية اليوم يختلف مفهومها عمًا جرى تداوله في القرن العشرين. فالعالم اليوم



واحد، ولكن المتميّزين في رأيي هم من يعرضون أعمالهم في المتاحف المهمّة لتكون في المجاميع الدائمة. اليوم هنالك مؤسّسات تدفع الفنان ليكون جزءًا من العالم، من خلال الترويج لتجربته، واختيار أهم النقاد لمقاربة تجربته. ففكرة العالمية باتت مختلفة مفهوميًّا. التجربة المغربية تجربة مهمّة جدًّا، أما سرقة تجارب أوروبية فأمر يتعرض له الفن في كل مكان بالعالم، ثم إنّ المغرب من البلدان القريبة لأوروبا، وأغلب الفنّانين درسوا هناك، فلا ضرر من هذه التأثيرات، بل قد تكون جيّدة أحيانًا لمزج موروث البلد بإخراج معاصر، وقد يكون هناك تشابه في الروح، لكنه ليس تناسقًا مباشرًا.



أرى أن التجربة المغربية تجربة مهمّة وذات خصوصية لشمال أفريقيا.

ولا تمثل لجوهر الفن العربيّ المعاصر، الذي أنت تجترح أفقه بقوّة إلى جانب سنان حسين وعادل داوود وغيرهما، علمًا أنّ للمعارض المشتركة فلسفتها التي تقتضي وجود رابط حسّي/ تواصليّ بين الأعمال المعروضة؟

لا مانع لديّ أن أعرض معرضًا مشتركًا مع فنّان يطرح الحرف العربيّ بطريقة معاصرة، ولكنّي - هل تقبل أن تقيم معرضًا فنيًّا مشتركًا مع تجربة أتمنّى أن يكون هناك حوار فكرى بين تجربته عربية تشتغل على الحرف بطرائق جدّ تقليدية، وتجربتى؛ ليس من خلال الشكل، بل من خلال المضمون والفكرة التي نعمل عليها. أعتقد أنّ المعرض ليس هدفه بيع بضاعة، بل هو نشاط فنّى وثقافيّ بصريّ هادف، ينحت فكرة، ويسعى فيه المتلقّى إلى الدخول إلى عوالم الفنان بأفكاره، وطرحها، ومناقشتها.

# من موروث النهضة:

# ثورة 1919م وتوالد الهُويّات الحديثة.. قراءة في أوّل مظاهرة نسائيّة

### د. طارق النعمان 🗉

لعلّه يمكن القول إن ثورة 1919م تمثّل سردية كبرى، تحوي في ثناياها سرديّات فرعية عديدة ومتنوّعة؛ مثل سردية الحركة الطلابية التي أشعلت شرارة الثورة وفجَّرتها، وسردية الطبقة العاملة والحركة العمالية، التي لم تَع نفسها بوصفها طبقة ويتبلور وعيها الطبقي بذاتها، إلا في أتون ما اجترحته من أفعال وممارسات ثورية مصاحبة للثورة، وسردية الحركة النسوية والنوع الاجتماعيّ، فضلاً عن مولد الهُويّة الوطنية الحديثة، وتشكُّل هُويّة المواطنة بمعناها الحديث، المُجاوِز لانغلاق الهُويّات الدينية، والعرقية، والإثنية، والنوعية.

ولا شك أنّ كلّ سردية من هذه السرديّات جديرة بالدراسة والقراءة التحليلية المُفصَّلة لسياق تشكُّلها التاريخيّ، ومساراتها النوعية، في إطار علاقتها بثورة 1919م، ودور الثورة وتأثيرها في صياغتها لهويّتها الخاصة. ولمَّا كان مشروع مثل هذا يتجاوز، بالتأكيد، نطاق الفضاء الورقيّ المتاح، فإن هذه الورقة ستقتصر، مع بعض الإشارات العابرة إلى السرديات الأخرى، على قراءة علاقة الحركة النسوية وسرديتها بالثورة، وسرديّتها الكبرى، وتولّد وعي النوع الاجتماعي للمرأة بذاته في سياق الممارسات الثورية للنساء، وما يمكن أن نصفه بشعائر تشكيل هُوية النوع التي تولّدت مع تلك الثورة، من خلال قراءة أوّل مظاهرة نسائية في التاريخ الحديث، وانعكاساتها على الأدب، خصوصًا الشعر، وعلى الكتابة التاريخية في سياق تفاعلها مع التمثل الأدبيّ لتلك المظاهرة، أو ما يمكن أن نصفه بتناصّ التاريخيّ مع الأدبيّ، مع التركيز تحديدًا لتلك المظاهرة، أو ما يمكن أن نصفه بتناصّ التاريخيّ مع الأدبيّ، مع التركيز تحديدًا على الشعريّ، أي على قصيدة حافظ ابراهيم "خرج الغواني".



🛭 متظاهرون أمام بيت الأمة أثناء ثورة 1919م

ونظرًا إلى انطلاق القراءة والتحليل من كلّ من مفهوم الهُوية السردية لدى بول ريكور، وأدبيّات السرد التاريخيّ لدى هَيْدن وايت ومدرسته، فإن الورقة ستبدأ بتناول علاقة التاريخ بالسرد، ثم تشكُّل الهُويات المصرية الحديثة، ثم الوعي النسويّ في طور التكوين، ثم نمط السرد المهيمن على الكتابة التاريخية لثورة 1919م وما يثيره من أسئلة، ثم مظاهرة النساء وتحليل قصيدة حافظ، ثم رصد بعض صور التفاعل والاستجابة تجاه القصيدة، أو ما يمكن أن نطلق عليه تناص تجاه القصيدة، أو ما يمكن أن نطلق عليه تناص التاريخيّ مع الأدبيّ، وأخيراً خاتمة تتناول صورة المرأة قبل الخروج وبعد الخروج.

## 1 - التاريخ والسرد

يؤكد العديد من الفلاسفة والمفكرين، من أمثال لويس منك، وهَيْدن وايت، وبول ريكور، وسواهم، الطابع السرديّ للكتابة التاريخية، وقبلهم جميعًا نجد كروتشه يُقرِّر أنه "حيث لا يوجد سرد، لا يوجد تاريخ" (White 1987: 5، 28). كما نجد كانط أيضًا يقطع بأن "السرديات التاريخية بدون سرد: تحليل: فارغة، والتحليلات التاريخية بدون سرد: عمياء: (المرجع نفسه: 5). وهو ما يجعلنا نتساءل، كما يقول هَيْدن وايت، عمًا هو نوع البصيرة التي يمنحها لنا السرد في طبيعة الأحداث الواقعية؟ وما هو نوع العمى الذي تصرفه السردية عن

الواقع؟ (انظر المرجع نفسه).

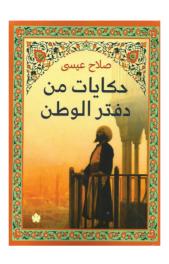
وإذا كان يمكن القول إن جوابًا نهائيًّا وشافيًا عن مثل هذا السؤال قد يبدو أمرًا بالغ التركيب والتعقيد والصعوبة؛ فإنّ في ما يقدّمه هَيْدن وايت من جواب ما قد يُفسِّر لنا، ولو جزئياً، ولع التاريخ بالسرد إلى هذا الحدّ؛ إذ يرى أنّ الأخلاقية الكامنة في السرد هي السرّ في إضفاء الطابع السرديّ على التاريخ، أو على حدّ عبارته "إنّ كلّ سردية تاريخية تتضمّن الرغبة في إضفاء الأخلاقية على الأحداث التي تتناولها بوصفها هدفها الكامن أو الظاهر" (انظر: المرجع نفسه: 14). ذلك أنّه، وكما يذهب ريكور، لا توجد قصّة مُحايدة أخلاقيًّا، (انظر: Ricoeur 1994: 115 وأن الحَبْكات التي تمنحها السرديات للأحداث التاريخية تفرض معنى على الأحداث التي تشكّل مستوى قصّتها من خلال كشفها في النهاية للبنية الكامنة في الأحداث على امتداد السرد.

وهكذا، فإنه ولكي يتم تكييف الحدث بوصفه حدثًا تاريخيًا، يجب أن يكون حدوثه قابلًا لأكثر من إمكانية سردية، أي لسرديتين مختلفتين على أقل تقدير. وما لم يكن هذا ممكنًا بالنسبة لمجموعة الأحداث ذاتها، فإنه لا يوجد مبرر أن يتجشّم المؤرّخ عناء تقديم حكاية حقيقية لما

حدث بالفعل. إنّ سلطة السردية التاريخية هي سلطة الواقع ذاته، وهذا هو الفارق بينها وبين السرديّات الخيالية. ذلك أن الحكاية التاريخية تمنح هذا الواقع شكله، وبذلك تجعله مرغوبًا من خلال فرضها على عملياته الاتساق الشكلي الذي لا تحظى به إلا القصص وحدها. وهو ما يمكن القول إنه يُضفى نوعًا من الجمالية والمنطق على تلك الأحداث، ويجعل التاريخيّ والواقعيّ، بعبارات لاكانيّة، مرغوبًا أو موضوعًا للرغبة، وهو ما لا يتوافر في أشكال الكتابة التاريخية الأخرى؛ مثل الحوليات، والوقائع، أو الإخباريّات chronicle، إذ يتمثل الفارق بين إضفاء السردية على التاريخ، أو -إن جاز التعبير-تسريد التاريخ narrativization، وهذين الشكلين من أشكال الكتابة التاريخية، في أن السردية التاريخية تكشف لنا عالمًا يُفترض أنه مُنته، ومُنجَز، ومُنقض، ومع ذلك لم يتحلَّل ولم يتساقط بعد. إذ يرتدى الواقع في هذا العالم قناع المعنى، الاكتمال والامتلاء اللذين لا يمكننا قط أن نخبرهما، وإنّما يمكننا فقط أن نتخيّلهما. وإن كان بالطبع يمكننا أن نضيف إلى ذلك ما ينطوى عليه السرد من وظائف معرفية عديدة، لا تنفصل بدورها عن تلك الوظائف الجمالية، والتي

18







يمكن القول إنها جميعًا تساهم في تغذية ودعم ما يمكن أن نطلق عليه اقتصاديات الذاكرة (حول السلام الوظيفة المعرفية للسرد انظر: :(Ricoeur 2004: 241)

وما دام يمكن للقصص التاريخية أن تكتمل، أي يمكن أن تُمنَح انغلاقًا سرديًا، ويمكن أن تظهر على أنها كانت لها دومًا حبكة، فإنها، هكذا، تمنح الواقع عبير المثال ورحيقه. وهذا هو السبب في لماذا تكون دومًا حبكة السردية التاريخية مصدر إحراج، ويجب أن تُعرَض بوصفها "موجودة" في الأحداث، وليست موضوعة هناك من خلال تقنيات سردية بعينها (انظر: :1987 White 1987). ولذا ليس غريبًا أن نجد هَيْدن وايت يستعير من نورثراب فراى (راجع فراى، تشريح

النقد) حَبْكات التراجيديا والكوميديا، والرومانس، والسخرية، والهجاء. وانطلاقًا من أنّ السرديات التاريخية كثيرًا ما تتخذ حَبْكاتها من أشكال التحبيك السردية المتعارفة في تلك الأنواع، (انظر: 8-7 :1975 White 1975؛ (43 :1987)، فإن الكشف عن أنماط التحبيك emplotment لدى المؤرخين يكشف عن طبيعة الخيال التاريخي والبنى العميقة الحاكمة لكتاباتهم التاريخية والبنى العميقة الحاكمة لكتاباتهم التاريخية (انظر: 253 ،251 :2004). ولعلني سردية سلامة موسى (انظر سلامة موسى، كتاب الثورات، ص ص 128 - (129)، وسردية شهدي عطية الشافعي (انظر شهدي عطية، تطوّر الحركة الوطنية المصرية، ص ص 19-76)؛ فإن الغالبية

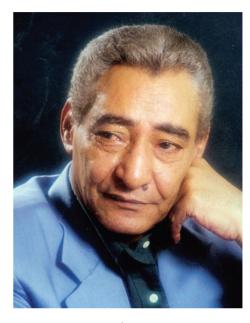
العظمى من السرديات التاريخية لثورة 1919 تتراوح، في حدود علمي، ما بين حبكة الرومانس وحبكة الملحمة، وهو ما يستأهل دراسة مستقلة لا يتسع المجال هنا لها.

إنّ هذا المنظور السردي في الكتابة التاريخية يجد تجلّيه حتى في بعض عناوين كتب التاريخ العربية، على نحو ما نجد مثلًا في قصة "ثورة 23 يوليو" لأحمد حمروش، وكلّ من "قصة الثورة كاملة"، لأنور السادات، و"قصة الوحدة العربية" للسادات أيضًا، و"حكاية ثورة 1919" لعماد العركة الطلابية في السبعينات، وفي "حكاية مشعلي الثورات" لأحمد بهاء الدين شعبان، أحد مشعلي الثورات" لأحمد بهاء الدين شعبان، أحد و"حكايات من دفتر الوطن" لصلاح عيسى، فضلاً و"حكايات من دفتر الوطن" لصلاح عيسى، فضلاً عن المذكرات، والسير الذاتية، كأحد أشكال الكتابة السردية التاريخية التي كثيرًا ما يثير المؤرخون العديد من التساؤلات حول مدى صدقها وموثوقيتها وحدودهما.

وهكذا، فإن المتابع لدور السرد في كتابة التاريخ يدرك أن دور السرد لا يقتصر فقط على كتابة التاريخ، وإنما يُساهِم أيضًا في تشكيل الواقع وبنائه، ومن ثم في صناعة التاريخ، وصناعة

وتشكيل الهُويات الصانعة والمحرّكة للتاريخ، وليس فقط مجرّد كتابته.

وبهذا المعنى، يمكن القول إنّ السرديات لا تشكل الأفراد وتصوغهم فقط؛ بل إنها أيضًا تشكّل الجماعات والشعوب والأمم وتصوغها، وتمنحها هُويَّاتها التي ليست شيئًا آخر سوى كونها هُويّات سردية؛ و"ممَّا يدلُّ على خصوبة مفهوم الهُوية السردية أيضًا أنه يمكن أن ينطبق على الجماعة كما ينطبق على الفرد. إذ يمكننا أن نتحدث عن ثبات ذات جماعة معيّنة، مثلما يمكننا أن نتحدث عنها مُطبَّقة على ذات فردية. إذ تتشكّل هُوية الفرد، وكذلك هُوية الجماعة، من خلال الاستغراق في سرديات معينة تصبح بالنسبة إليهما تاريخهما الفعليّ (انظر: Ricœur 1990: 247). ذلك أنّ الهويات، وعلى نحو ما يرى ستيوارت هول، تدور فعليًّا حول استخدام موارد التاريخ، واللغة، والثقافة في عملية الصيرورة، وليس في عملية الثبات: ليس "من نكون" أو "من أين أتينا"، وإنما ما يمكن أن نصير إليه، وكيف يتم تمثيلنا، وكيف يؤثر ذلك على الكيفية التي يمكننا أن نمثل بها أنفسنا. ولذا، فإن الهويات تتشكل داخل التمثيل، وليس خارج التمثيل، بل إنها ترتبط باختراع التراث،



الشاعر عبد الرحمن الأبنودي 🖪

بقدر ما ترتبط بالتراث نفسه الذي يُلزموننا أن نقرأه، ليس بوصفه تكرارًا، وإنما بوصفه "المُطابق المتغيّر" 'the changing same' الذي لا ينشأ إلا مما يُطلق عليه تسريد الذات الا ينشأ الا مما يُطلق عليه تسريد الذات محويل الذات إلى سردية، سواء كانت هذه الذات ذاتًا فردية أو جماعية (انظر: 4 :1996 Hall العنوان اللافت للكتاب الذي أشرف على تحريره المُنظّر الهنديّ، ما بعد الكولونيالي، هومي بابا: "الأمّة والسرد" Nation and Narration، الذي

يبدو فيه وكأنّ الأمم تُولَد من أرحام سردياتها، فهو عنوان يشي بمدى وثاقة الصلة ما بين الأمة وما بين السرد، وكأن حروف كلمة الأمة المتضمَّنة والمُحتواة في حروف كلمة السرد nation المُتضمَّنة والمُحتواة في حروف كلمة السرد السرد معي في حد ذاتها تمثيل لتولّد الأمم وتوالدها من أرحام السرديات التي تشكّلها وتحيا عليها وبها. وإذا كان جورج ليكوف ومارك جونسون قد وصفا في عنوان كتابهما الشهير الاستعارات في عالمنا بأنها "الاستعارات التي نحيا بها"، فإنّني أتصوّر أنه لا يضاهي الاستعارات في كلية وجودها وكونيّتها سوى السرديات، بما يجعلنا يمكن أيضًا أن نتحدث عن تلك السرديات التي يجعلنا يمكن أيضًا أن نتحدث عن تلك السرديات التي نحيا بها.

هكذا يمكننا أن نقول إنّ التاريخ ليس شيئًا آخر سوى مجموعة متكاثرة من السرديات الكبرى والصغرى، ولا شكّ أن الثورات، وخصوصًا تلك الثورات الكبرى، هي سرديات كبرى بالمعنى الذي يومئ إليه فرانسوا ليوتار في كتابه "الوضع ما بعد الحداثى".

# 2 - تشكُّل الهُويّات المصرية الحديثة

في ظل هذه الوضعية للسرديات، يمكن القول إنّ ثورة 1919م واحدة من السرديات الكبرى في التاريخ المصريّ والإقليميّ، بل إنها تمثل





محطة سردية انطلقت منها وتعود إليها سرديات فرعية عديدة، تولّدت من رحمها هُوياتٌ حديثة وقديمة، تحوّلت بدورها لتصبح هي الأخرى في بعض الحالات سرديات كبرى وتأسيسية. إذ يمكن القول إنه من رحم هذه السردية الكبرى، تشكّلت سرديات وهُويّات وآيديولوجيات الوعي الحداثيّ، مثلما تشكّلت أيضًا هُويّات سلفيّة ورجعية كرد فعل على فشلها، مثل سردية الإخوان المسلمين، فعل على فشلها، مثل سردية الإخوان المسلمين، وسردية مصر الفتاة.

وممّا لا شك فيه، بالطبع، أنّ من أهم هذه السرديات، التي تشكلت وتولدت من رحم هذه الثورة، وأبرزها، سرديات النوع الاجتماعيّ، وهو ما سوف نتوقف عنده بنوع من التفصيل في ظلّ ما تسمح به هذه الورقة.

كما تشكلت أيضًا بعض الهُويات الطبقية والفئوية، على نحو ما يمكن أن نلمح في وعي الطبقة العاملة بكيانها وهويتها، وهو ما يمكن القول إنه لم يستو وينضج كوعي ذاتي لهذه الطبقة بخصوصيتها وكينونتها وقدرتها على الفعل، إلا عبر ما اجترحته من أفعال وأعمال وممارسات ثورية بدأت منذ اليوم الثاني للثورة، فضلاً عن توالد الحركات والاتحادات النقابية وتناميها (انظر عبدالعظيم رمضان، تطور الحركة الوطنية في مصر العمالية في مصر، ص ص 87 - 156، وأمين عز الدين، تاريخ الطبقة العاملة المصرية -1919 الدين، تاريخ الطبقة العاملة المصرية -1919 ص ص 5 - 23).

**STUDIES** 

كما لم يتشكل وعى الطلاب، الذين أشعلوا شرارة هذه الثورة، بأنفسهم ككيان فئوى وكقوة فاعلة، وإدراكهم لقوتهم هذه ودورهم الفعّال على هذا النحو الفارق، إلا مع أحداث تلك الثورة التي كانوا هم أنفسهم شرارتها ووقودها الدائم. وهو الوعى ذاته الذي صاغ لنفسه بداية، منذ ذلك التاريخ تاريخه الخاص به، وأخذ ينعكس في العديد من الدراسات والأعمال الأدبية الشعرية والروائية، وأصبح يطلق عليه تاريخ الحركة الطلابية التي امتد نضالها على مدار التاريخ المصرى الحديث والمعاصر. (راجع عاصم محروس عبد المطلب، دور الطلبة في ثورة 1919: 1919 - 1922م، وراجع للمؤلف نفسه الطلبة والحركة الوطنية في مصر: 1922 - 1952م، وأحمد بهاء الدين شعبان، حكاية مشعلى الثورات، وأحمد عبدالله، الطلبة والسياسة في مصر). إذ أصبح الطلاب، مع ثورة 1919م، يشكلون جزءًا أساسيًّا من نسيج الفضاء السياسي، أو على حدّ عبارة أمل دنقل في "الكعكة الحجرية"، أدخلتهم يد اللّه في التجربة (انظر أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 322)، فأصبحنا نرى بعد ذلك على حدّ عبارات الأبنودي:

"الجامعة طالعة رايتها ضلّتها

هدّارة جبَّارة..

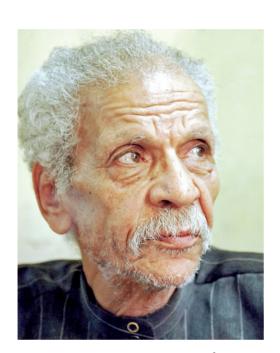
## صادقة في نيّتها بتتجه يمّ الوطن والموت..!!"

(الأبنودي، مختارات من أعمال الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، الجزء الثاني، ص 497).

كما بدأت الأغانى والروايات والأفلام والمسلسلات تزخر بشخصيات الطلاب الثائرين، الرافضين لواقعهم السياسي والاجتماعي، مثل عبده ومحسن في "عودة الروح"، وفهمي ورفاقه في "بين القصرين"، وعلى طه في "القاهرة الجديدة"، وعبدالعزيز ورفاقه، ومشاعر شكرى عبدالعال من نظرة الطلبة إليه حين قرر العودة إلى الجيش، في "الشوارع الخلفية"، ومحمد أفندي ورفاقه في "قنطرة الذي كفر"، وإبراهيم ورفاقه فى "فى بيتنا رجل"، وحلمى وإسماعيل وزينب ورفاقهم في "الكرنك"، ولطيفة الزيات في "أوراق شخصية"، والقائمة أطول، بالطبع، من إمكانية سردها هنا، وإن كانت جميعًا تشترك في تلك السمة الأساسية التي تمثل الطلاب بوصفهم القوة النقدية والضمير الحيّ الذي لا يكفّ عن تأنيب الآباء والثقافة السائدة في المجتمع، وبوصفهم المرايا التي تنعكس على سطحها صورة المجتمع الشائهة ويرى فيها قبحه. ولا شك، في تقديري، أن هذه الهُوية مشتقّة ومستمدّة من

السياق التاريخيّ لتشكّل الحركة الطلابية في ثورة 1919م، ولا أدلُّ على ذلك من تلك المواجهة ما بين فهمى والسيد أحمد عبد الجواد في "بين القصرين"، وإن كان لا مجال هنا لرصد تجليات هذا التمثيل بشكل مُفصَّل في كلُّ هذه الأعمال. لقد أخذت هذه الهُوية السردية تتشكَّل وتتبلور نصّيًا في الوعى الجمعيّ منذ الليلة الأولى للثورة في سجن القلعة من خلال كلمات "أغنية يا عمّ حمزة إحنا التلامذة"، والتي تكاد تكون بمثابة البيان الأول للإعلان عن تلك الهوية الطلابية الجديدة في الفضاء السياسيّ المصريّ، والمختلف حول كاتبها؛ هل هو محمود الحفني، وفق رواية جابر عصفور (انظر جابر عصفور، عن الثقافة والحرية، ص 324)، أم والد الملحّن كمال الطويل، وفق رواية توفيق صالح الذي يذكر أنّ من ألَّفها هو أبو كمال الطويل، ومن لحَّنها هو محمود الحفني، (انظر عبدالعزيز ابراهيم، ليالي نجيب محفوظ في شبرد، الليلة الرابعة والستين):

> يا عمّ حمزة إحنا التلامذة ما يهمّناش في القلعة نبات والّا المحافظة واخدين على العيش الحاف



◘ الشاعر أحمد فؤاد نجم

والنوم من غير لحاف مستعدّين

ناس وطنيّين.. إلخ

ليأتي بعد ذلك أحمد فؤاد نجم فيتناص في قصيدته الشهيرة "رجعوا التلامذة" معها، ويصل الحاضر بالماضي، واليوم بالأمس:

رجعوا التلامذة يا عم حمزة للجدّ تاني يا مصر إنتي اللي باقية وانتــــــي

### قطف الأماني... إلخ

(انظر أحمد فؤاد نجم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص 291-290)

وليتغنّى أيضًا بأسماء شباب الحركة الطلابية في السبعينات، من أمثال المرحوم أحمد عبد الله رزة، وأحمد بهاء، وشوقي الكردي، وزين العابدين فؤاد، وسهام صبري، وسواهم في قصيدته "أنا رحت القلعة وشفت ياسين":

أنا شفت شباب الجامعة

الزين

أحمد وبهاء

والكردى وزين

حارمينهم حتى الشوف بالعين

وفي عزّ الضهر مغميّين

عيّطي يا بهيّة على القوانين

وقابلت سهام

في كلام إنسان

منقوش ومأثّر في الجدران

عن مصر

وعن عمّال حلوان

(نجم، المصدر السابق، ص ص 35-33)

وهكذا يتغنّى أيضًا بنضال العمّال المعتقلين مع الطلبة، بما يجعل القارئ أو المستمع للقصيدة

يلتفت رغمًا عنه إلى تاريخ أصحاب هاتين الحركتين المولودتين معًا من رحم تلك الثورة (انظر السابق، ص ص 36-33)، ويجعل كل خروج للطلبة، أو أيّ إنشاد، حتى لهذه الأغنية، يبدو وكأنه طقس من طقوس العودة إلى هذه اللحظة المرجعية الحاسمة في تاريخ مصرالحديث. إنّ هذه المرجعية الغائرة في الوجدان المصريّ تعكسها وتجسِّدها تساؤلات الأبنودي المونولوجيّة في إسقاطه للماضي على الحاضر، ورغبته في ألا ينقطع الحاضر عن هذا الماضي الثوري النبيل، وأن يكون امتداده الطبيعيّ:

قلت لنفسي

وأنا آسف ياما لنفسي بأقول: هل ينفعوا دول لنشيد معدول واضح في العرْض ووافي الطول؟

فى هذا الغيط الموبوء بديدان الهمّ

هل حتفتّح من تاني أزهار الدم؟

هل من تاني

حترجٌع صورة الشعلة للبرواز والقمصان.. تتعاص فى الجاز والطرابيش.. حتواجه الجيش

وتعود تتفسّر كلّ الألغاز

في بساطة وإعجاز.؟

(الأبنودي، مختارات، ج2، ص ص 350 - 351) ولا أدل على ما كان للحضور التاريخي لحركة الطلبة من اقتران يوم الطالب العالمي بكفاح الطلاب المصريّين في الواحد والعشرين من فبراير عام 1946م (انظر سلامة موسى، ما هي النهضة ص ص 69 - 70، وانظر عبد المطلب، الطلبة والحركة الوطنية في مصر: 1922 - 1952م، ص 270 وما بعدها).

وهكذا، فقد تشكلت لدينا سرديات متعدّدة خاصة بهذه الهُويات الحديثة، كسردية تحرّر المرأة المصرية ونضالها، وسردية كفاح الطبقة العاملة، بل إن هُوية المواطنة المصرية ذاتها اكتسبت معناها الحديث والمعاصر عبر واحد من أبرز شعارات تلك الثورة؛ وهو شعار "الدين لله والوطن للجميع"، مصحوبًا بتلك الراية الخفّاقة التي يحتضن فيها الهلال الصليب، وهو الشعار الذي مازال يحفظ على الأمّة المصرية هويّتها ونسيجها المتوحّد، والذي لا تفتأ تستدعيه وتلجأ إليه كلّما داهمتها الفواجع وحاول أعداء هذا ويَجْمَعُنا ويُذكّرنا بشعار آخر من شعارات هذه الثورة أيضًا وهو "يحيا الهلال مع الصليب"، مثلما الثورة أيضًا وهو "يحيا الهلال مع الصليب"، مثلما يُذكّرنا كلاهما بأحداث تلك الثورة، وكيف اتسعت

الهُوية الوطنية لتتجاوز نطاق الهُويات الدينية الضيّقة والمُغلقة. إذ مع ثورة 1919م، أصبحنا نرى شبرا وهي خارجة "تؤكّد التهديد وتجمع التبديد"، لتصل ميدان الفجر في المواعيد، على حدّ عبارات الأبنودي (انظر الأبنودي، المصدر السابق ص 355). وبالطبع، وكما يشير عبد العظيم رمضان، فإن "اتحاد عنصرَيْ الأمّة في ثورة 1919م هو أعظم إنجازات الثورة إطلاقًا" (عبد العظيم رمضان، مرجع سابق، ص 132).

إن الهويات، على حدّ ما يذهب هول، تُنتَج في مواقع تاريخية ومؤسّسية مُحدَّدة داخل تشكيلات وممارسات خطابية مُحدَّدة، ومن خلال استراتيجيّات تلفّظية مُحدَّدة أيضًا. كما أنها تنبثق داخل لعبة صيغ مُحدَّدة للقوّة، ولذا فإنها نتاج تمييز الاختلاف والإقصاء أكثر من كونها علامة على وحدة متطابقة مبنية بشكل طبيعيّ — هوية" بمعناها التقليدي (أي تطابق شامل شمولًا تأمًا، انسيابيّ seamless، دون تمايز داخليّ). إلا أنها تعمل أيضًا بوصفها نقاط تماه وارتباط فقط بسبب قدرتها على الإقصاء، والتخلي، وتحقير الخارجيّ". إنّ كلّ هوية يوجد في "هامشها"، فائض ما، شيء ما أكثر (انظر: 5-4 :1996 (Hall)).



🗉 شعار الهلال مع الصليب في ثورة 1919م

هي، وهي تنفي في الوقت ذاته عنها آخَرها أو ما ليس هي. وهكذا تبدو كل هُوية وكأنها تتضمن أو تُضمِّن في ثناياها آخَرها المنفي، لا من خلال حضوره، وإنما من خلال غيابه. فالهُويات ليست سوى تعريفات، ومن ثم فإنها تنبني على الاختلاف، والتباين، والتمييز، والتمايز. إلا أنّ الهُويات، في مقابل تجريد التعريفات، غالبًا ما تتمايز عن التعريفات، بما تتضمنه من قصص وحكايات؛ أي أنها تكاد تكون دومًا سردية الطابع، وغالبًا ما تكون ابنة حكاية، وأمًّا لحكايات. كما أن الهُويات تنبني أيضًا على أفعال التماهي، أي أنها بقدر ما تمارس عمليات الإقصاء

عمليات المراجعة، وتتشكّل وتُصاغ في لحظات القلق التهديد والتحدي والمواجهة، في لحظات القلق والشك، في لحظات التوتر والأزمات، في لحظات غالبًا ما تكون حافلة ومُحمَّلة بالأسئلة والتساؤل حول الأنا والآخر، حول الذات وموقعها أو مواقعها في العالم، وحول موقعها من الآخر، وموقع أو مواقع الآخر منها. ومن ثم فإن كل سؤال هُوياتي غالبًا ما يكون مُضمَّنًا أو مُتضمًّنًا لعلاقة الذات بالآخر على نحو ما. مثلما تتضمّن الإجابات بالآخر على نحو ما. مثلما تتضمّن الإجابات المُوياتية دومًا نوعًا من أنواع الاستبعاد والإقصاء، النفي، وتبدو كل هُوية، وهي تُثْبت وتُقررً ما النفي، وتبدو كل هُوية، وهي تُثْبت وتُقررً ما

لآخر جمعيّ، فإنها أيضًا تمارس عمليات تأجيل وإرجاء الاختلاف داخل الجماعة، من أجل إمكانية تحقيق التماهي، وبهذا المعنى يصبح الإرجاء هو شرط إمكان تشكل الهُوية عمومًا، والهُويات الجمعية بشكل خاص، إذ دون تأجيل الاختلاف وإرجائه لا يمكن أن يكون هناك نوع من أنواع التماهي، ومن ثم لا يمكن أن تكون هناك هُوية جمعيّة في ظل الحضور الكامل لكلّ الفروق، والاختلافات، والتمايزات. ولهذا، فإن الهُويات غالبًا ما تتفكك أو يُعاد النظر فيها عندما تتحرك، وتنزاح، وتنتقل الفروق والاختلافات والتمايزات من خلفية المشهد إلى الواجهة، وتتراجع التماثلات والتشابهات إلى الوراء، أو تخرج تمامًا من فضاء المشهد. هاهنا، وفي مثل هذه اللحظات، غالبًا ما تتفجّر أسئلة الهُوية بعنف، أو تنفتح تلك الثغرات التي تتطلب وتتيح إعادة تشكيل الهُوية. وبهذا المعنى، فإن أسئلة الهُوية لا تُطرَح عادة إلا في لحظات الأزمات التاريخية والاجتماعية بالنسبة إلى بعض الجماعات أو المجتمعات، وكذلك أيضًا بالنسبة إلى الأفراد، وهي غالبًا ما تكون لحظات مواجهة لآخر ما، تقتضى فضّ الاشتباك مع هذا الآخر، الذي يمكن أن يكون معاصرًا، أو تاريخيًا، أو كليهما معًا، أي

بكون معاصرًا وله امتدادته التاريخية. كما أن أسئلة الهُوية غالبًا ما تكون لها وظيفة تعبوية، تستهدف حشد جماعة ما وتجنيدها حول سردية ما، أو أكثر من سردية، تكون قادرة على حشد ونسج أفراد تلك الجماعة في خيوط تلك السردية وامتداداتها، وهي في تجمّعها هذا حول سردية أو أكثر، غالبًا ما تكون في مواجهة سردية أخرى أو أكثر. وإذا كان يمكن القول إن أسئلة الهُوية قد أخذت تلوح مخايلها وتومض بوادرها في اللاوعي الجمعيّ المصريّ مع ومضات طلقات مدافع نابليون، وهي تقصف الإسكندرية والقاهرة، ممّا أفضى إلى كلّ من ثورتي القاهرة الأولى والثانية، ثم تنصيب محمد على واليًا على مصر، ثم ما واكب عصر محمد على وما تلاه من انفتاح عقليّ وفكريّ وثقافيّ أدّى إلى تلك الولادة العسرة لهذا الشعار البالغ الدلالة، "مصر للمصريين"، على تشكّل حسّ وطنيّ جديد لم يكن متبلورًا على هذا النحو من قبل، فإنه يمكن القول إنَّ إجابات هذه الأسئلة لم تتبلور وتتجلُّ وتعلن عن نفسها إلا مع ثورة 1919م.

## 3 - الوعي النسوي في طور التكوين

لقد كان خروج المرأة على هذا النحو، الذي قد



🖪 أحمد لطفى السيد

يبدو مفاجئًا وصادمًا نوعًا ما للوجدان الجمعيّ نتاج عوامل عديدة متضافرة، ومن ضمن هذه العوامل: التبلور التدريجي لأسئلة الهوية، وعلى رأسها سؤال الهوية الوطنية الذي بدأت تظهر إرهاصات الجواب عليه إبان صعود الحركة العرابية مع شعار "مصر للمصريين"، بكل ما يشير إليه من دلالات تتراوح ما بين الإثبات والنفي (انظر الزعيم أحمد عرابي: كشف الستار عن سرّ الأسرار في النهضة المصرية المشهورة بالثورة العرابية، المجلّد الأول، دراسة وتحقيق عبدالمنعم إبراهيم الجميعي، ص 97، وانظر أيضًا محمود الخفيف، أحمد عرابي الزعيم المفترى

عليه، ص، 22، ص 131، وص 461).

ذلك أن الشعار يبدو مزدوج الدلالة؛ إذ بقدر ما يبدو أنه ينطق بصيغة تقريرية إثباتية، يبدو أن هذه الصيغة ذاتها تتضمّن، في ثناياها، نفيها ونقضها. إذ إن محاولة إثبات أن مصر للمصريين، وليست لسواهم، تعنى أن مصر ليست للمصريين، وأن ثمة نزاعًا حول ملكيتها ما بين المصريين وبين سواهم، وبهذا المعنى يبدو الإثبات المتضمن في الشعار مُفْعَماً بنفيه، أو بالأحرى ينطق نفيه أكثر ممَّا ينطق إثباته؛ بما يعكس إشكالية اللحظة، وأن الشعار كفعل لغويّ ليس مجرد تلفظ تقريريّ constative utterance على نحو ما تُوحى بنيته النحوية، performative act بقدر ما هو فعل إنجازيّ Austin 1995: 5 - 12، 46 - 47، 80، انظر: ) 141، 147-148) يتضمن في ثناياه دعوة إلى، ووعدًا بأن تكون "مصر للمصريّين"، وألا تكون لغير المصريّين، وهو الأمر الذي تطلب تحقيقه والوفاء به عقوداً طويلة. وبالطبع، فإن أحد لوازم الشعار على هذا النحو كان يقتضى تحديد من هم المصريون، لكي يُعرَف من ستؤول إليهم ملكية مصر على نحو ما تدل لام الملكية المُلحَقة بالمالكين المفترضين، أي المصريين. وهكذا، كان

من الطبيعي أن تصاحب ظهور هذا الشعار أسئلة عديدة حول مُحدِّدات المصرية، ولذا لم يكن غريبًا أن نجد مجموعة من الكتابات التي تدور كلها في نطاق الحقل الدلاليّ للهُوية وأسئلتها المُعلنة أو المُضمَرة، على نحو ما نجد لدى رفاعة، حيث يحاول أن يُحدِّد الوطن بأنه "هو عشّ الإنسان الذي فيه درج ومنه خرج، وجَمْع أسرته ومَقْطع سُرَّته" (روضة المدارس، العدد 21 السنة الخامسة 1874م)، كما نجده في محاولة أخرى لتعريف المواطن يقول "إن ابن الوطن المتأصل به يُنسَب إليه تارة إلى اسمه فيقال مصرى مثلاً، أو إلى الأهل أو إلى الوطن فيقال وطني. ومعنى ذلك أنه يتمتع بحقوق بلده، وأعظم هذه الحقوق هو الحرية التامة" (روضة المدارس، العدد 22 السنة الخامسة 1874م)، كما نجد بعد ذلك حسين المرصفى عام 1881م يكتب رسالة "الكلم الثمان" التي يتناول فيها ثماني مصطلحات حديثة هي: "الأمة"، و"الوطن"، و"الحكومة"، و"العدل"، و"الظلم"، و"السياسة"، و"الحرية"، ولا شك أن المصطلحين الأولين وثيقا الصلة بمفهوم الهُوية وأسئلتها، ومُحدِّداتها أو مكوناتها، فيرصد اللغة والمكان والدين، كمُحدِّدات للأمة، بما يعنى أنه يجعل الوطن مُحدِّدًا من مُحدِّدات الأمة،

ثم يُشبّه أرض الأمة (أي الوطن) بأنها "كالدار بالنسبة للشخص، كما أن غيرته وحميته وحرصه على مادة حياته لا تستجيز أن يدخل أحدٌ دارَه إلا على سبيل الخدمة أو الضيافة أو السُّكنى.. كذلك الأمّة يجب ألّا يدخل أحدٌ أرضَها إلا على تلك السبيل، ولكل من الخادم والضيف والساكن حدود معروفة غير مجهولة، منها أنّ أحدًا منهم لا يتصرف في الدار إلا عن إذن صاحبها ورضاه، تحصيلًا لمنفعة واعترافًا بمساعدته، والتصرّف عن رأيه. كذلك تكون الأمّة وإلّا كان الإنسان أسوأ حالًا من البهائم العُجم" (حسين المرصفي، رسالة الكلم الثمان، ص 57، وانظر ما بعد).

وتمتد استعارة الدار للوطن في تحديده لمفهوم الوطن (انظر السابق، ص 83) بكل ما يُوجد للدار من حقوق على بانيها وقاطنها. وهو ما يبدو معه كل من الشعور بملكية الوطن والانتماء إليه حاضرًا في خطاب النهضة، ليأتي النديم بعد ذلك ويقدم مفهومًا نظريًا للهوية الوطنية أكثر نضجًا وعمقًا، يرى فيه أن "الوطنية تجمع أجناسًا شتّى، يدعوهم حبّ الوطن إلى توحيد المعاملة، والسير في كل ما من شأنه حفظ الوطن وعَماره، وانتظامه، وامتداد تجارته، وتحسين صناعته، لا يفرّق بينهم جنس ولا دين لسير الجميع



🖪 المرأة المصرية وثورة 1919م

خلف مَقْصد واحد" (الأستاذ، العدد الأول، ص 13)، ممّا يعنى أن الهوية الوطنية لا تنبنى على أساس عرقيّ، أو دينيّ، وأن الوطن يقبل التعددية العرقية والدينية، وأن المواطنة تحكمها قيم العدل المتمثلة في توحيد المعاملة، كما نجده في مقال آخر يطرح مصطلح "الجامعة الوطنية" التي تتيح أن يعود "المسلم منكم إلى أخيه المسلم تأليفًا للعصبية الدينية، وليرجع الاثنان إلى القبطيّ والإسرائيليّ تأييدًا للجامعة الوطنية، وليكن المجموع رجلًا واحداً يسعى خلف شيء واحد؛ هو حفظ مصر للمصريين" (الأستاذ، العدد الثاني والعشرون، ص 526).

ثم يأتى في مقال آخر بالغ الأهمية بعنوان "تجاذب الجنسيات والأديان" (الأستاذ، ع30، ص ص 705 - 712)، ليطرح تصوّرًا للهُوية يتجاوز دلالاتها الدينية والطائفية والعرقية والإثنية، ولا أدل على هذا من تلك العبارة الكاشفة التي يقول فيها "إن عزّ الاستقلال بالوطنية خير من الإذلال بجامعة الدين". وبهذا المعنى يبلور شعار "مصر للمصريين" مفهوم المواطنة، ومن يدخل أو لا يدخل في دائرتها، ثم ما الذي يترتب من حقوق وواجبات على من ينطبق عليه حدّ المصرية. ثم يأتي لطفى السيد ليعمق مفهوم الشعار ومفهوم المواطنة على نحو ما ينبئنا

سلامة موسى، الذي يحتفى كل الاحتفاء بالدور الذي لعبه لطفى السيد في تكريس وترسيخ هذا الشعار بمقالاته في الجريدة التي "كان يُلقن بها تعاليمه الجديدة" (سلامة موسى، تربية سلامة موسى، ص 55) وتمكينه، وهو غير المسلم، من أن يكون "وطنياً في مصر" (انظر تربية سلامة موسى، ص ص 43 - 44)، أو كما يؤكد قيمة تأكيد فحوى هذا الشعار في كتاب آخر من كتبه؛ حيث يقول "واحتجنا إلى أن ننتظر «أحمد لطفي السيد» الذي شرع حوالي 1907م في تعليم الشعب أن مصر للمصريين فقط، وليست للأتراك ولا للإنكليز.. وكان لهذا الاتجاه في الوطنية المصرية أثر كبير بين الأقباط الذين كانوا ينفرون من الدعوة السابقة التي كانت تقول بأن مصر جزء من الدولة العثمانية" (سلامة موسى، كتاب الثورات، ص ص 120 - 121). لقد ساهم كل هذا في توليد مشاعر المواطنة بمعناها الحديث، والشعور في الوقت ذاته بالخطر والمهانة في ظلُّ الاحتلال. وهو ما يمكن القول إنّه قد ترتب عليه تغير مشاعر الأفراد، ووعيهم بذواتهم، وتفجّر أسئلة الهُوية على الصعيدين الفردى والجماعي على حد سواء. وبالطبع لم تكن النساء، خصوصًا المثقفات منهن، بمنأى عن هذه الأسئلة، ولا

عن كل تلك النداءات التنويرية المتعاقبة منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. وهنا يمكن القول إنه كان هناك نوع من التمفصل ما بين أسئلة الهُوية على أصعدة مختلفة، على صعيد عام جامع حول الهُوية الوطنية لمصر، وهو ما أتى شعار مصر للمصريين، الذي يمكن القول إنه ظل يعتمل ويتبلور في الوجدان المصرى منذ إرهاصات الحركة العرابية وحتى نشوب ثورة 1919م، أي خلال ما يقارب نصف قرن، ليتجاوب معه ويُحدِّد من يدخل في دائرة المصريين أو لا يدخل، انطلاقًا من مفهوم ماديّ ملموس هو مصر الوطن-الأرض، وليس انطلاقًا من أي انتماء آيديولوجي؛ ديني أو عرقي أو إثنيّ، وكذلك على الصعيد الفردي، أي في ما يخص استقلال هُويات الأفراد الذين كانت تحكم الغالبية العظمى منهم ذكورًا وإناثًا، تراتبياتً النوع والعمر والطبقة الاجتماعية. وبالطبع، وفي ظلُّ كل هذا، كان من الطبيعي أيضًا أن تتفجّر أسئلة الهُوية لدى جماعات عديدة، ومن ضمنها أسئلة الهوية النوعية لدى المرأة على المستوى الفرديّ، وعلى المستوى الجمعيّ أيضًا، في إطار علاقتها بمفهوم المواطنة، وكنوع يشعر بتفاوت لافت في الحقوق، وأسئلة أيضًا خاصة بالمكانة

الاجتماعية لطبقات وشرائح طبقية بعينها. هذا فضلاً عما ترتب على أسئلة الهوية تلك من خلق رؤيا جديدة لمفهوم الوطن والمواطنة؛ ومن ثم لمفهوم الهُوية على كل تلك الأصعدة المختلفة، رؤيا تتجاوز التقسيمات؛ الدينية، والمذهبية، والنوعية، والعمرية، والعرقية، والإثنية للهُوية. وفي ظل هذا الجدل، كانت هُوية المرأة المصرية كنوع اجتماعي تتشكّل كإمكانية، إلا أنّ خروجها من عالم الغيب إلى عالم الشهادة لم يكن بالأمر المتاح، لولا هذا السياق التاريخي الأكبر الذي أتت فيه الأحداث المُفجِّرة للثورة لتطلق هذه الهوية الكامنة للمرأة من مكامنها، وتنقلها من حيّز الوجود بالقوة إلى حيّز الوجود بالفعل. وبهذا المعنى يمكن القول إنّ السرديات المُصاحبة للهُويات القديمة، سرديات الخلافة، وسرديات العرق، وسرديات الحريم، قد أخذت تتفكك وتتراجع إلى حدّ غير قليل لتُفسح السبيل لسرديات أخرى جديدة وحديثة هي سرديات المواطنة، والنوع الاجتماعي، والحرية، والإخاء، والمساواة. لقد بدأت المناداة بتعليم البنات محدودة في ظل دعوة الرائد والأب المُؤسِّس للتحديث المصريّ، رفاعة رافع الطهطاوي في كتابه الشهير "المرشد الأمين للبنات والبنين" الصادر عام 1872م، ثم تلت هذه الدعوةَ دعوةُ

رائد آخر هو قاسم أمين، لا إلى مجرد تعليم المرأة، وإنما إلى تحرير المرأة وتجديد وعيها، والوعى بها، لكى تصبح امرأة جديدة تتوافق مع طبيعة هذا العالم الجديد، على نحو ما تجلى في عنوان كتابيه التأسيسيّين "تحرير المرأة" 1899م والمرأة الجديدة 1901م. ثم بدأت الصحافة النسوية الشامية، فالمصرية، توسِّع الدائرة تدريجيًّا على نحو ما تبدّى في مجلة "الفتاة" لهند نوفل عام 1892 - 1894م، و"أنيس الجليس" لمليتادي أفرينو 1898م، وصولاً إلى جريدة "السفور" لعبد الحميد حمدي وسواها. إذ منذ أواخر القرن التاسع عشر، وحتى نشوب الثورة، كان قد صدر ما يقرب من ثلاثين مجلة وجريدة خاصة بشؤون المرأة، والمناداة بمنحها بعض الحقوق (انظر بث بارون، النهضة النسائية في مصر، ص 9)، إضافة إلى باحثة البادية ودورها الرائد الذي سرعان ما داهمه موتها الفاجع عام 1918م (راجع كلاً من: ملك حفني ناصف، النسائيّات، ومي زيادة: باحثة البادية).

لكن على الرغم مما كان لكل هذه النداءات والدعوات والمناشدات والمطالبات من قيمة؛ فإنه يمكن القول إن الهُوية النسوية لم تكن قد تشكلت بعد على المستوى الجَمعيّ، وإنه حتى يوم الأحد السادس عشر من مارس 1919م،

الذي كان محظورًا على النساء، وكنّ مُسْتَبْعَدَات منه، ومَقْصيَّات عنه حتى هذه اللحظة. لقد كانت الضربة مزدوجة؛ إذ لم يكن "خروج النسوة في المظاهرات.. ثورة على الإنجليز وحدهم، بل كان ثورة أيضًا على ألف سنة من ظلام الحجاب" (سلامة موسى، تربية سلامة موسى، ص 101). وهو ما يتوافق مع ما يرصده أيضًا عبد الحميد حمدى عام 1915م في افتتاحية أول عدد من جريدة السفور، حيث يتخذ من نقيض السفور المُتمثّل في (الحجاب) استعارة ممتدة يُعمِّمها على كل أشكال الكذب والنفاق الاجتماعي ومظاهرهما المُسْتَشْرية والسارية في المجتمع. ولذا فإنه يعيد تأويل معنى تلك الثنائية الضدية الماثلة في السفور والحجاب في ظل إدراكه لهذا المتصل ما بين المظهر الخارجيّ للنساء والمظهر الخارجيّ للمجتمع كله وسلوكياته؛ فيرى أن للسفور معنى أشمل مما يتبادر إلى الذهن عند سماع هذه الكلمة التي جرت بها أقلام الباحثين في مسألة المرأة المصرية: "ليست المرأة وحدها هي المُحجَّبة في مصر. ولكنها مُحجَّبة نزعاتنا، وفضائلنا، وكفاءاتنا، ومعارفنا، وأمانينا. كل شيء عندنا يبدو على غير حقيقته. فنحن أمّة مُحجَّبةً، حقيقتها بادية، منها ظواهر كاذبة لا تتفق مع ما فُطرت عليه الأمّة في شيء" (السفور، ع1،

لم تكن المرأة المصرية قد عبرت بعدُ بوّابات الحداثة، ولا تخطت العتبة الفاصلة بين عالم الحريم والعالم الحديث، أي أنَّ شُعيرة عبور المرأة المصرية إلى هذا العالم لم تظهر للوجود إلا في ظهيرة هذا اليوم الفاصل، ومع هذا الخروج الجماعيّ احتجاجًا على نفى الزعيم ورفاقه، وسقوط من سقطوا قتلى وجرحى من شهداء الوطن برصاص الإنجليز وحرابهم، وإن كانت المشاعر كلها قد تبلورت بالأساس حول نفى الزعيم؛ إذ غالبًا ما تجد الهُويّات الجماعية تجلّيها الأكثر "تجسيداً" في فرد رمزيّ مفرد (انظر: Joseph 2004: 6). وهكذا فقد شكّل خروج هذه المظاهرة النسوية الأولى في تاريخ مصر والعالم العربي مولد الهُوية النسوية للمرأة كنوع اجتماعي، وصاغ وعيها الجمعيّ بهُويّتها الجمعية على مستوى النوع. أي أن هذا الخروج المتلاحم لما يربو على ثلاثمائة سيّدة وآنسة في تقديري قد ولَّد جَسَد النوع، وجسَّده في آن واحد. وكان بمثابة شعيرة عبور المرأة المصرية من زمن إلى زمن، ومن عصر إلى عصر، ومن عالم إلى عالم، من بوّابات الحريم إلى آفاق الحداثة، ومن عالم الحريم إلى الفضاء السياسيّ العام the political public sphere على حدّ مصطلح هابرماس (انظر: Habermas : 56)

ص1). ويمضى الكاتب ليُعدِّد ظواهر هذا الكذب والنفاق ومظاهرهما؛ ويصف الأمّة بأنها أمّة مُرائية ومُداجية في مشاعرها، وأخلاقياتها، وفي كل سلوكياتها، أمّة تُظْهر غير ما تُبْطن، وتبطن غير ما تظهر، تمامًا مثلما هو الحجاب الذي لا نرى الوجه المستتر وراءه. هكذا هي الأمّة، وفق ما يراه مُحرِّر السفور الذي يطابق بين الأُمّة والمرأة ويُماهى بينهما. ولذا فإنّ حجاب المرأة، وفق هذا المنظور، ليس، في مستوى من مستوياته سوى مجاز مرسل علاقته الجزئية، يُحيل فيه الجزء (المرأة) على الكل (المجتمع)، وهو ما يجعله جزءًا من رياء ونفاق وكذب اجتماعيّ مُعمَّم وشامل؛ ومن ثُمّ فإن المُناداة بسفور المرأة ليست قاصرة على مجرد رفع الحجاب عن المرأة فقط، وإنما عن المجتمع كله، بكل ما عليه من براقع وأقنعة كاذبة وحاجبة، ممَّا يجعل المطالبة برفع الحجاب والسفور دعوة أشمل وأكمل لسفور المجتمع كله، ورفع الحجاب عن مشاعره وأمانيه وأخلاقياته، أو على حد ما يذهب، ويختتم مقاله الافتتاحى: إن اسم السفور الذي هو شعار الجريدة هو دعوة "تنادى بالسفور الشامل في كل أبواب التقدم والإصلاح" (السفور ص 2). ومع ذلك، فما كان للمرأة أن ترفع الحجاب وتُسقط النقاب، وتكشف وجهها قبل أن تخرج على هذا

النحو الذي خرجت به مع ثورة 1919م، وهكذا، وكما أكرِّر لم تتشكل الهُوية النسوية وتولد، إلا مع خروج هذا الجمع من النساء المصريات في مظاهرة الأحد، السادس عشر من مارس 1919م، التي يمكن القول إنها كانت بمثابة "سفر الخروج" للمرأة المصرية، بعد أن سبقه ومهَّد له "سفر التكوين" الذي صاغ تكوين الوعى النسائى منذ نداءات وكتابات رفاعة وقاسم وما رافقها وتلاها من جهود للصحافة. إلا أن كل هذه الجهود، منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ما كان لها أن تنضج وتتبلور على النحو الذي نضجت وتبلورت به لولا ثورة 1919م، التي كانت بمثابة العنصر الكيميائي المحفز في التفاعل catalyst، الذي حوَّل عنوان كتاب قاسم أمين الثاني "المرأة الجديدة" من مجرد دعوة وحلم إلى واقع حيّ، مُتجسِّد وملموس. لقد كان التصور الحريميّ التحريميّ هو التصور المُسْتَغْرِق لهُويّة النوع على مدار قرون، خصوصًا لدى الطبقتين العليا والمتوسطة. ولعلّه يمكن القول إنّ هذه الهُوية قد تمركزت وتمحورت حول قضية واحدة ذات مسارين متصلين، وهي قضية التحرر أو التحرير؛ إذ يتمثل المسار الأول في القضية الوطنية المُتمثِّلة في تحرير البلاد من المحتل، ويتمثل المسار الثاني في تحرير

النوع (المرأة) من منظومة الحريم، أو نسق القيم الحريميّ بكلّ مكوّناته ومعوقاته التاريخية. وهكذا لم تكن القضية النسوية في معناها ومغزاها العميق منفصلة بأي حال عن القضية الوطنية، ما دام أن خروج المرأة ومشاركتها الفعالة واكتسابها المزيد من مساحات الحركة والحرية يزيد من فعالية الممارسة الوطنية ضد المحتل. ومع ذلك، فقد ظل البعض يحاول أن يُصوِّر الحركة النسوية بوصفها لا تعدو أن تكون حركة فئوية تسعى إلى الخروج على التقاليد، وأنّ كلّ همّها هو مزاحمة الرجال من أجل تحقيق مصالح خاصة على حساب المجتمع، بما يحصرها ويختزلها في نطاق مجموعة من المصالح الفئوية المحدودة والضيقة، التي هي أبعد ما تكون عنها (حول تفنيد هذه المزاعم، انظر مذكرات هدى شعراوي، ص 161). ولا أدلُّ على ذلك بالطبع من المشاركة الفعّالة للمرأة المصرية في كل القضايا الوطنية والقومية منذ ثورة 1919م وحتى اللحظة الراهنة. وقد وسم هذا الاقتران بين خروج النساء من فضاء الحريم والقضية الوطنية الحركة من مبتداها بهذه السمة الوطنية الفارقة، وجعلها سمة مُؤسِّسة للنوع وهويته، وجعل كلّ خطوة من خطوات تحرّر المرأة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالبعد الوطنيّ العام، بداية من التعليم، والعمل

والتصويت، ووصولًا إلى البرلمان. بعيارة أخرى، لقد كانت سردية كفاح النوع جزءًا لا يتجزأ من سردية كفاح الوطن، وحلقة من حلقاتها المتعدّدة. وإذا كان يمكن القول إنّ الحركة النسوية قد دُفعت في بعض اللحظات للتركيز على مطالبها، فإن هذا لم يحدث إلا حين كان السياسيون الرجال يتجاهلون المطالب النسوية (انظر السابق ص ص 166 - 169)، ويحاولون إزاحة النساء من واجهة المشهد السياسي، ولعل فيما كان يوجد بين هدى شعراوى وسعد زغلول من اختلافات ومواجهات حادة حول بعض الممارسات الخاصة بالقضية الوطنية، ما يدلُّ على هذا ويؤكده (انظر نفسه، ص ص 218-214). ولا شك أنّ مقال فكرى أباظة "تحيّتي للجنس اللطيف" المنشور في جريدة السياسة في نوفمبر 1924م بالغ الدلالة في هذا الصدد أيضًا (انظر نفسه، ص ص 199-198).

اقرأ في العدد القادم الجزء الثاني في هذه الدراسة، والتي يحاول فيها الباحث الإجابة عن عدد من الأسئلة.

# المصادر والمراجع

# أوّلًا، المصادر العربية

- 1 إبراهيم (حافظ): ديوان حافظ إبراهيم، تقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007م. الأبنودي (عبد الرحمن): مختارات من أعمال الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007م.
  - 2 الزيات (لطيفة): أوراق شخصية: سيرة ذاتية، الكرمة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2016م.
    - 3 السادات (محمد أنور): قصة الثورة كاملة، دار الهلال، القاهرة، 1954م.
      - : الوحدة العربية، دار الهلال، القاهرة، 1957.
    - 4 أمين (قاسم): تحرير المرأة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
      - : المرأة الجديدة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
      - 5 الحكيم (توفيق): عودة الروح، جزآن، مكتبة الآداب، القاهرة، 1933م.
- 6 السربوني (محمد صبري): الثورة المصرية من خلال وثائق حقيقية وصور التقطت أثناء الثورة، ترجمة مجدي عبدالحافظ وعلى كورخان، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.
  - 7 الشرقاوي (عبد الرحمن): الشوارع الخلفية، دار الشروق، القاهرة، 2008م.
- 8 -المرصفي (حسين): رسالة الكلم الثمان، تحقيق ودراسة أحمد زكريا الشلق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014م.
  - 9 حمروش (أحمد): قصة ثورة 23 يوليو، الجزء الأول، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1983م.
- 10 ثابت (منيرة): ثورة في البرج العاجي: مذكّراتي في عشرين عامًا عن معركة حقوق المرأة السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013م.
  - 11 دنقل (أمل): الأعمال الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2013م.
- 12 شعراوي (سنية): وكشفت وجهها: حياة هدى شعراوي أول ناشطة نسائية مصرية، ترجمة نشوى الأزهري، مراجعة وتقديم طارق النعمان، المركز القومى للترجمة، القاهرة، 2019م.

- 13 شعراوي (هدى): مذكرات هدى شعراوي، تقديم هدى الصدة، ط1، دار التنوير، بيروت ــ القاهرة ــ تونس، 2013م.
- 14 شفيق (أحمد): حوليات مصر السياسية: التمهيد، الجزء الأول، تقديم ودراسة أحمد زكريا الشلق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م.
  - 15 شوقي (أحمد): الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
- 16 علوبة (محمد): ذكريات اجتماعية وسياسية، تحقيق أحمد نجيب أحمد وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1988م.
  - 17 فهمى (عبد الرحمن): مذكرات عبد الرحمن فهمى، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م.
    - 18 محفوظ (نجيب): بين القصرين، دار الشروق، القاهرة، 2005م.
      - : الكرنك، دار الشروق، 2015.
    - 19 مشَرَّفة (مصطفى): قنطرة الذي كفر، منشورات بتانة، القاهرة، 2017م.
    - 20 موسى (سلامة): تربية سلامة موسى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
      - : كتاب الثورات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
      - : ما هي النهضة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
- 21 ناصف (ملك حفني): النسائيات: مجموعة مقالات نشرت في الجريدة في موضوع المرأة المصرية، دراسة تقديمية منى أحمد أبو زيد، دار الكتاب المصري اللبناني، القاهرة \_ بيروت، 2015م.

# ثانيًا، المراجع العربية

- 1 أبو غازي (عماد): حكاية ثورة 1919م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009م.
- 2 الشافعي (شهدي عطية): تطور الحركة الوطنية المصرية: 1956-1882م، مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات، القاهرة، 2018م.
- 3 الرافعي (عبد الرحمن): ثورة 1919م: تاريخ مصر القومي من سنة 1914م إلى سنة 1921م، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1987م.
  - 4 زيادة (مي): باحثة البادية: دراسة نقدية، مؤسسة نوفل، بيروت، 1983م.

- 5 شعبان (أحمد بهاء الدين): حكاية مشعلي الثورات، سلسلة حكاية مصر، العدد 26، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2014م.
- 6 شلبي (علي): مصر الفتاة ودورها في السياسة المصرية: 1941-1933م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010م.
  - 7 عبَّاس (رؤوف): الحركة العمالية في مصر 1952-1899م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2016م.
    - 8 عبد العزيز (ابراهيم): ليالي نجيب محفوظ في شبرد، الجزء الثاني، دار بتانة، القاهرة، 2017م.
      - 9 عصفور (جابر): عن الثقافة والحرية، مركز الأهرام للنشر، القاهرة، 2015م.
- 10 عبد العظيم (رمضان): تطور الحركة الوطنية في مصر 1936-1918م، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
- 11 عبد المطلب (عاصم محروس): دور الطلبة في ثورة 1922-1919م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
  - : الطلبة والحركة الوطنية في مصر: 1952-1922م، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2007م.
- 12 عز الدين (أمين): تاريخ الطبقة العاملة المصرية 1929-1919م من الثورة الوطنية إلى الأزمة الاقتصادية، دار الشعب، القاهرة، 1970.
  - 13 عيسى (صلاح): حكايات من دفتر الوطن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

# ثالثًا، المراجع المترجمة

- 1 بارون (بث): النهضة النسائية في مصر: الثقافة والمجتمع والصحافة، ترجمة لميس النقاش، المجلس الأعلى للثقافة،
   القاهرة، 1999م.
- 2 فراي (نورثروب): تشريح النقد: محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، 1991م.
- 3 كون (توماس): بنية الثورات العلمية، ترجمة حيدر حاج اسماعيل، مراجعة محمد دبس، المنظمة العربية للترجمة، 
  بيروت، 2007م.
- 4 كوهان (ا. س.): مقدمة في نظريات الثورة، ترجمة فاروق عبد القادر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.

- 5 لوبون (غوستاف): روح الثورات والثورة الفرنسية، ترجمة عادل زعتير، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،
   2012.
  - 6 لبنين (فلاديمبر): المختارات، المجلد السابع، ترجمة إلياس شاهين، دار التقدم موسكو، 1977م.
- 7 ليوتار (جان فرانسو): الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسّان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994م.
  - 8 ماركس- إنجلز: البيان الشيوعي، ترجمة العفيف الأخضر، منشورات الجمل، بيروت \_ بغداد، 2015م.

# رابعاً الدوريات:

- 1 الأستاذ، (جريدة علمية تهذيبية فكاهية، الجزء الثلاثون من السنة الأولى)، مطبعة المحروسة، القاهرة،
   1893م.
- 2 السفور، (جريدة اجتماعية نقدية أدبية تصدر مرة في الأسبوع) المجلد الأول من 21 مايو إلى 31 ديسمبر 1915م، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2017م.
  - 3 روضة المدارس، دار الكتب، والوثائق القومية ط2، القاهرة، 1998م.

# خامسًا، المراجع الأجنبية:

- 1 Ahmed, Leila (1992): Women and Gender in Islam, New Haven and London: Yale University Press.
- 2 Arendt, Hannah (1990): On revolution. New York: Penguin Books.
- 3 Austin, J.L. (1995): How to do Things with Words. Edited by J.O. Urmson and Marina Sbisa, Cambridge: Harvard University press.
- 4 Bhabha, H. K. (2013): The Location of Culture. London: Routledge.
- 5 Culler, Jonathan (1997): Literary Theory: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press.
- 6 Derrida, J. (1982): Margins of philosophy, translated with additional notes by A. Bass, Chicago:

40

The university of Chicago press.

- 7 -Evans, Dylan (2006): An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London and New York: Routledge.
- 8 Gennep, Arnold van (1960): The Rites of Passage. Translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. London and New York: Routledge and Kegan Paul.
- 9 Habermas, J. (1991): The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society, T. Burger (trans.). Cambridge, MA: MIT Press.
- 10 Hall, Stuart (1996): Introduction: Who needs 'identity'? In Stuart Hall and Paul du Gay (eds.) Questions of Cultural Identity. London: Sage, pp. 1–17.
- 11 (1992): The question of cultural identity. In S. Hall, D. Held, and T. McGrew (eds.) Modernity and its futures. Cambridge: Polity.
- 12 Joseph, J. (2004): Language and Identity, London: Palgrave Macmillan.
- 13 Lacan, J. (2001): Ecrits: A Selection, trans. Alan Sheridan. London and New York: Routledge.
- 14 Miller, D. (1995): On Nationality. Oxford: Clarendon Press.
- 15 Ricoeur, P. (1990): Time and Narrative (Vol. 3). translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. University of Chicago Press.
- 16 (1994): Oneself as Another. translated by Kathleen Blarney University of Chicago Press.
- 17 (2004): Memory, History, Forgetting, translated by Kathleen Blarney and David Pellauer. University of Chicago Press.
- 18 White, H. (1975): Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.
- 19 Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- 20 (1987): The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

# العربيّة وإشكاليّة المَنزلة

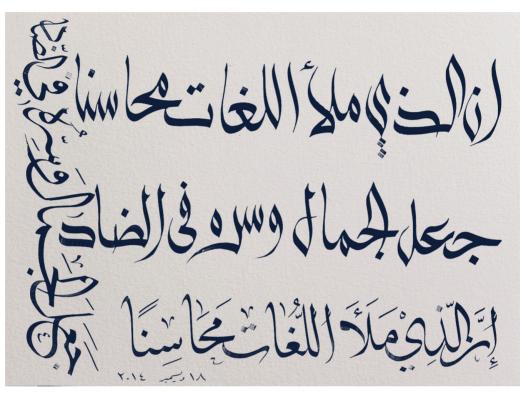
# سهیل عروس ⊡

قد يتبادر إلى ذهن القارئ أن تحديد منزلة اللغة العربية مسألة بسيطة، لا تستدعي أن نعدها قضية إشكالية تُحبَّر فيها المقالاتُ وتُؤلَّف فيها البحوثُ والدراسات. فيكفي أن نُلحق لفظ "المنزلة" بقائمة من الصفات الراقية، وأن نحشد طائفة من الخطابات الإنشائية التي يحفل بها الكثير من كتبنا، حتى نكون قد أوفينا منزلة لغتنا ما تستحق.

فمنزلة العربيّة رفيعة، مرموقة، عظيمة الشأن، عالية القدر، ذائعة الصيت. فهي لغة الضاد ذات المنزلة السَّنيّة، والمكانة الراقية العليّة. ظاهرها برودٌ حسانٌ عبقريّة، وباطنها كنوزٌ ولطائف مخفيّة. حروفها تبرٌ مسبوك، وكلماتها وَشْيٌ مَحُوك. اصطفاها الله تعالى لتكون لغة القرآن الكريم، دلالة على سُؤددها وعلوّ قدرها.

والكلام على هذا السَمت يمكن أن يطول ويملأ الصفحات الطوال، من دون أن نكون قد تجاوزنا عتبة الخطاب الإنشائي، وعبارات التقريض التي لا تسمن ولا تغني من جوع.

والحقيقة أنّ الأمر خلافُ ذلك. فتحديد منزلة أيّ لغة من اللغات موصول بمجالات كثيرة ومختلفة: بالسياسة واختياراتها الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والتربويّة، والثقافيّة، وبالمجتمع ورؤاه وتطلّعاته إلى نحت هويّة مستقلّة تمثّل اللغةُ وجهًا من وجوهها أساسيًّا، وبالتربية تصنّف اللّغات تصنيفًا تراتبيًّا في ضوء أهدافها وغاياتها، وتنتخب منها ما تجعله مقدَّمًا على غيره في مناهجها ومحتوياتها، وبالثقافة تسعى عند جميع الأمم إلى إثبات خصوصيّة قد تكون -في بعض ما يمكن أن تكون بهباللّغة وعاءً يحمل الفكر ويحتضنُه وينقل نتاجَه إلى الأمم والشعوب الأخرى.



# عمل الخطاط سلمان أكبر - البحرين

والحقيقة أيضًا أنَّ تحديد هذه المنزلة شأن سياسي بالأساس، فهو موكول إلى المشرِّع بنصوص يسنُّها وتشريعات يضعها تضبط منزلة اللغة في وسائل الإعلام، وفي مناهج التعليم، وتحدّد مجالات استعمالها وتداولها في مؤسّسات المجتمع جميعها. ولا يتسنّى أن يكون هذا التحديد دقيقًا إلّا متى كانت منطلقاتُه علميّة محضًا تستند إلى العلوم ذات الصلة من قبيل

اللسانيّات، واللسانيّات التطبيقيّة، وديداكتيكا اللغات، وعلم النفس اللغات، وعلم النفس اللسانيّ، من دون أن نُغفل العامل الآيديولوجيّ الذي تتأتّى مشروعيّتُه من تطلّع الأمم والشعوب إلى الانتماء إلى كيان حضاريّ وإلى هويّة تكتسب خصوصيّتها من أبعاد متعدّدة، لعلّ اللغة أحد تجلّىاتها البارزة.

# ملامح الوضع اللسانيّ في البلاد العربيّة

إنّ النظرة المتأنّية في وضع اللغة العربيّة، المستندة إلى نتائج العلوم ذات الصلة بالمبحث اللسانيّ، تقودنا إلى تبيّن ثلاثة مستويات للغة العربيّة وفق ما بيّنته دراسات اللسانيّين ولئن كانت اللهجات في البلاد العربيّة متعدّدة، (Linguists) وعلماء الاجتماع اللسانيّ :(Sociolinguists)

- العربيّة الأدبيّة أو الكلاسيكيّة (Classical Arabic): وهي الشكل اللغويّ الراقي من اللغة العربيّة الذي يمثّل لغة القرآن، ويحمل الإرث الثقافيّ والرّمزيّ. هذا الشكل ما عاد مُتداولًا اليومَ إلاّ في سياقات أكاديميّة داخل تخصّصات مُعيّنة من قبيل علوم القرآن، أو علوم الحديث، أو دروس الأدب القديم والفيلولوجيا والبلاغة.
  - العربيّة القياسيّة المعاصرة (Modern Standard Arabic) وهي شكل من الفصحي تأثّر باللهجات وطالته مستويات من التطوير والتحديث، ولكنّه بقى محافظًا على البني التركيبيّة للعربيّة الكلاسيكيّة. وهذا الشكل من العربيّة هو الذي صار متداوَلاً في العصر الراهن أداةً تواصل لدى مجموعة لغوية واسعة، ولسانًا مشتركًا حاملًا لثقافة الأمّة.
  - العربيّة اللهجيّة (/ Dialectal Arabic

Vernacular): وهي صنف من العربيّة مستخدم في التخاطب اليوميّ يمثّل الشّكلّ غير المكتوب من العربيّة، وهو ما نسمّيه اليومَ في المصطلح المتداول بالدارجة أو العاميّة.

تضمّ بداخلها أنواعًا وأفرعًا تُسمّى لُهَيْجات، فإنّها احتفظت، بمقادير متفاوتة، بما يذكّر بانحدارها من الأصل الفصيح.

ويُعدّ الوضعُ اللّسانيّ في جميع الأقطار العربيّة موسوماً بازدواج لسانيّ (Diglossia) مدارُه حضور شكلين من العربيّة؛ شكل متداوَل في التخاطب اليوميّ تمثّله العربيّة اللّهجيّة (Vernacular)، وشكل تمثّله العربيّة الفصحى في صورتها القياسيّة المعاصرة (M.S.A)، وهو الشكلُ الـمُحتفَى به، بدرجات متفاوتة من قطر عربيّ إلى آخر، لدى الطبقات المثقّفة في المؤسّسات التعليميّة والثقافيّة وفي وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئيّة.

وهذا الوضع جعل بعض الدارسين يعتبرون الفصحى لغة مختلفة عن العربيّة اللهجيّة، يتعلِّمها الإنسان داخل الوسط المدرسيّ، في حين يعتبر اللسان العامّيّ الدارج في أيّ قُطر من الأقطار لغة أمًّا له، يتملَّكه عن طريق الاكتساب



الطبيعيّ. وهو ما صرّح به مثلاً عبدالسلام المسدّي بقوله: "تتمثّل خصوصيّة الوضع للطفل العربيّ ذي المنشأ الخالص في أنّه يواجه منذ مراحل الاكتساب التعليميّ الأولى واقعًا لغويًا دقيقًا تكون فيه اللغة العربيّة الفصحى بمثابة لسان طارئ بالنسبة إلى اللهجة التي هي اللسان الطبيعيّ المكتسَب لدى الطفل بالأمومة"2.

وفي الاتّجاه ذاته، ذهب المغربيّ أحمد أوزي إذ اعتبر "اللّغة العربيّة الفصحى لا تشكّل اللغة الأمَّ بالنسبة إلى أيّ طفلٍ في واقعنا العربيّ، على ما يبدو، وإنّما نجد أنَّ هناك لغات أخرى هي التي

يفتح الطَّفل عينيه عليها، قد تقترب أو تبتعد كثيرًا عن اللغة العربيّة، بحسب الأقطار العربيّة" 3.

# العربيّة في وسائل الإعلام

لا شكّ أنّ حضور المادّة الإعلاميّة في حياة الإنسان اليوميّة قد تعاظم وتنامى بفعل تطوّر الآلة التكنولوجيّة، وتطوّر وسائل الإعلام وتنوّع أشكالها وتقنياتها، حتى غدت الواجهة التي تعكس ما يتفاعل داخل المجتمعات من صنوف الثقافة وضروب القيم في فترة تاريخيّة ما، وهو ما يجعلها تضطلع بأخطر الأدوار في صنع الرّأي

العام وتشكيله، وفي توجيه الذوق الجماعي، مثلما تؤدي أخطر الأدوار في الارتقاء بلغة ما أو إضعافها والحط من شأنها. ولم تشذ اللغة العربيّة، شأن غيرها من اللغات، عن قانون التأثّر بوسائل الإعلام إيجابًا وسَلبًا. بَيد أنّ خطورة ما يمكن أن يطرأ عليها من وجوه العسف أو التشويه والانتهاك أشد ممّا قد يطرأ على غيرها من اللغات. فهي اللغة التي تحمل كلام الله عزّ وجلّ وأحاديث رسوله الكريم، وهي اللغة التي تحفظ التراث العربيّ الإسلاميّ؛ فقهَه، وكلامَه، وعلومَه، وأدبَه، وفلسفتَه.

ولقد كان حُضورُ الفصحى لافتًا في وسائل الإعلام المختلفة منذ ظهورها، وكان تفاعلها معها كبيرًا وتأثرًا.

ولعلّه يكون من الإجحاف الإغضاء عن دور وسائل الإعلام في دعم انتشار العربيّة الفصحى والترويج لها وتعزيز تعلّمها. وقد لعبت هذا الدور بشكل خاص الكثير من الصحف إبّان الفترة الموسومة بعصر النهضة، زمن كانت الصحف وسيلةً لتعلّم اللغة العربيّة وحذق مبادئها، حتّى قال أحمد شوقى ممتدحًا الصحف:

(لكلّ زمانٍ مضَى آيةٌ وآيَةُ هذا الزَمانِ الصُحُفْ)4. ولعلّه يكون من الإجحاف أيضًا أن نجحَد الدورَ

الذي لعبته بعض وسائل الإعلام المسموعة والمرئيّة في إحياء الفصحى وإخراجها إلى منطقة الضوء، في وقت تعالت فيه أصوات المدافعين عن اللهجات العاميّة 5.

لقد خدمت بعضُ البرامج الإذاعيّة والتلفزيونيّة، إلى حدّ ما، اللغة العربيّة، وساهمت في انتشارها بين الناس. ويمكن في هذا الصدد أن نشيد ببعض المسلسلات التاريخيّة الجادّة وبعض البرامج الثقافيّة، والبرامج التعليميّة الموجّهة للأطفال.

ولكنّنا قد لا نُغالي إن قلنا إنّ الضَرر الذي لحق اللغة العربيّة من وسائل الإعلام عامّة، ومن القنوات الفضائيّة على وجه الخصوص، هو من دون شكّ أكبر من النفع الذي نالها.

إنّ حال التدهور الذي بلغهُ المشهدُ الإعلاميّ اليومَ من جهة الإضرار باللغة العربيّة بَلغ مبلغًا عظيمًا، لعلّ أهمّ أماراته بُروزُ فُسيفساء متنوّعة من اللهجات تهيمن على معظم القنوات العربيّة. بل إنّ الأمرَ تفاقَم إلى درجة تأثيم المدافعين عن الفصحى من منطلق كونها لغة عاجزة عن مواكبة الحياة المعاصرة بكلّ تفاصيلها وتعقيداتها.

والحقيقة أنَّ اللغةَ العربيَّة ما كانت يوما لغةً جامدة ترفض التطوِّرَ والتفاعلَ مع مُحيطها الحضاريِّ والثقافيِّ، ولقد أثبَت في حقب عدَّة



قُدرَتها على التجدّد ومواكبة التطوّرات العلميّة وتستثنيه، ولنا في ذلك شواهد وأدلّة من القرآن والتكنولوجيّة، واستيعاب مختلف المفاهيم الكريم كثيرة 6. الـمُستحدَثة في المجال الفكريّ والفلسفيّ. ولعلّ مُرونة اللغة العربيّة مَبعثُها خصائص عدّة فيها، منها أنّها لغة اشتقاقيّة، يقوم جزءٌ كبير من صيغها الصرفيّة على القياس، ممّا يؤمّلها إلى نحت عدد كبير من المفردات والمصطلحات الجديدة.

ثمّ إنّ العربيّة لم تكن يوماً لغة ترفض الدخيل

ويُمكن أن نُجملَ أبرزَ مواطِن الانتهاك التي تتعرّض لها اللغةُ العربيّة في وسائلِ الإعلام في النقاط الآتية:

• شُيوع العربيّة اللهجيّة على حساب الفصيحة في معظم البرامج تقريبًا. فعدا نَشرات الأخبار، لا نجد التزامًا للفُصحى في البرامج الأخرى، حتّى الثقافيّة منها. كما صارت الصحفُ والقنوات الفضائيّة لا تستنكف الدارجة حتّى في شكلها المكتوب، فقد بتنا نرى يوميًّا إعلانات تُكتَبُ باللسان الدارج عوضًا عن الفصحى. ويتعلّل المدافعون عن تداول اللسان الدارج في الخطاب الإعلاميّ بكون الفصحى ما عادت لغة مفهومة من قبَل جميع شرائح المجتمع، وهو ما جعل الإعلاميّ اليومَ مدعوًّا إلى استخدام اللهجات المحليّة بَدل الفصحى، من باب التيسير ومراعاة أحوال المشاهد وحاجاته.

والحقيقة أنّ العجز ليس في المتلقّي، بل هو في الباتٌ أو المتكلّم، الذي بات يومًا بعد يوم عاجزًا عن استخدام الفصحى استخدامًا سليمًا يُراعي خصائص أنظمتها النحويّة والصرفيّة والتركيبيّة. وآية ذلك أنّ الكثير من الأمّيين يستطيعون متابعة نشرة الأخبار بالفصحى، وفهمها من دون عناء، وهو ما يعني أنّ القصور ليس البتّة من جهة المتلقّي.

وفضلًا عمّا ينجر عن ذلك من تراجع في قيمة اللغة التي هي مُقوّم أساسي من مقوّمات الهويّة العربيّة الإسلاميّة، فإنَّ تَقهقُرَ اللغة يجر معه انحسارَ الثقافة المحليّة، ممّا يفتَحُ البابَ أمامَ ثقافات أخرى وافدة، صارت تُحيطُ بنا من كلّ

جانب بفعل تأثير العولمة.

• شُيوع استخدام مفردات من لغات أجنبيّة في الخطاب الإعلاميّ، ممّا حوّل اللغة الإعلاميّة إلى مزيج هجين هو خليط من فصحى غير سليمة في الغالب، ولهجة محليّة، وجملة من مُفردات بلسان أجنبيّ (إنكليزيّ أو فرنسيّ في الغالب). وصرنا نرى اليومَ برامجَ بعناوينَ أجنبيّةٍ مكتوبة بأحرف عربيّة.

إنّ ما تشهده قنواتنا التلفزيونيّة في هذا الباب هو فوضى لسانيّة بأتمّ معنى الكلمة. ولعلٌ خطورة ذلك تفوق خطورة استبدال الفصحى باللهجة الدارجة. ذلك أنّ تشكّل الخطاب من ألسن مختلفة، لكلِّ منها نظامٌ مخصوص، من شأنه أن يُخلخل الوعي بنظام اللغة العربيّة، ويزعزع ما تمّ اكتسابه وتعلّمه من مبادئها.

• كثرة أخطاء اللحن في الخطابات الشفوية، وتواتر الأخطاء الإملائية والنحوية في الخطابات المكتوبة. ويُعزى ذلك إلى عدم تمكّن الكثير من الصحفيين من اللغة العربية وضعف مكتسباتهم الأكاديمية فيها.

ولئن كان هذا الإشكالُ يبدو أقلّ خطورة ممّا تقدّم، فإنّه يؤثّر تأثيرًا سلبيًّا في الناشئة، إذ يُسهم في زعزعة المعارف التي تلقّوها وإفساد ألسنتهم،



خاصّة إن تواتر تكرّر الخطأ.

إنَّ وضعَ اللغة العربيَّة في وسائل الإعلام اليومَ هو محنةٌ بأتم معنى الكلمة. إذ تتلقّى لغتنا من إعلامنا ضروبًا من الانتهاك والإساءة، بات استفحالُها أمرًا باعثًا على القلق والانشغال.

بيد أنّه من التجنّي تحميل وسائل الإعلام وحدها مسؤوليّة تدهور وضع اللغة العربيّة، فحال لغتنا في المشهد الإعلاميّ لا يبعد كثيرًا عن حالها في المشهد الثقافيّ أو المجال التعليميّ. فدروس اللغة العربيّة صارت تُنجَز باللسان الدارج في أكثر من قُطر وأكثر من مؤسّسة تعليميّة، فما بالك بالمواد الأخرى التي تكون فيها العربيّة لغة تدريس من دون أن تكون مادة تعلّم؟

ولكن، رغم ما في هذه اللوحة من قتامة، فإنّ التفاؤل بمستقبل أفضل للغة العربيّة في الخطاب الإعلاميّ وفي المجال التعليميّ يبقى

قائمًا. إنّ العربيّة التي قاومت سياسات الدول الاستعماريّة في طمس معالم الهويّة المحليّة، وبقيت شامخة كالطود، لَخليقة بتحدّي المحن التي أصابتها من وسائل الإعلام المعاصر بعد رحيل الاستعمار.

# منزلة اللغة العربيّة في المناهج الدراسيّة

لم يحظ موضوع تحديد منزلة اللغة العربيّة في المناهج الدراسيّة في معظم الدول العربيّة بالأهمّية التي يستحقّ. فبعض وثائق المنهج لم تتعرّض البتّة إلى الموضوع، وأغفلته إغفالاً قد يُعزى إلى عدم الوعي بأهمّيّته. ومثال ذلك المنهاج المغربيّ، حيث خلا الكتاب الأبيض من أيّ إشارة إلى ضبط منزلة اللغة العربيّة في المنهج الدراسيّ، والأمر نفسه يكاد ينطبق على المنهاج المصريّ.

ولم يكن الوضع أفضل في دول أخرى، أبانت مقدّماتُ مناهجها عن تخبّط في محاولة تحديد منزلة اللغة العربيّة تحديدًا علميًّا دقيقًا، حيث اكتفى بعضها بوسم اللغة العربيّة بكونها لغة القرآن الكريم، وجعلها البعض الآخر "لغة وطنيّة"، من دون وعي سليم بالمفهوم الحقيقيّ للغة الوطنيّة، وهو ما نجد صداه مثلًا في وثيقة

المجلس الدوليّ للغة العربيّة الصادرة عام 2012م، حيث تحدّثت هذه الوثيقة عن اللغة العربيّة باعتبارها لغة وطنيّة 7.

الأمر نفسه نجده في المنهج التونسيّ، حيث نصّت مقدّمات بعض المناهج صراحة على كون "اللغة العربيّة هي اللغة الوطنيّة، بها يتجذّر المتعلّم في هويّته الوطنيّة التونسيّة، ويتأصّل في الحضارة العربيّة الإسلاميّة..."8.

وقد لا نستثني من هذا التذبذب والخلط إلّا عددًا ضئيلًا من المناهج، من قبيل المنهج البحرينيّ الذي نصّت وثيقته على كون اللغة العربيّة تمثّل للطالب لغته الأمّ 9.

ولعلٌ مرد هذا التحديد إلى الفهم غير السليم للغة الوطنيّة. إذ يتّصل وسمُ لغة ما بكونها وطنيّة بمجال السياسة اللسانيّة والتشريع اللسانيّ، فالتوجّهات والاختيارات السياسيّة وحدها هي التي تُملي اعتبار لغة ما في ظروف سياسيّة واجتماعيّة معبّنة لغة وطنيّة.

ولئن اتجهت الدُول التي لا تعيش وضع التعدّد اللسانيّ، والتي تتنزّل لغتها الأصليّة منزلة اللغة الأمّ، إلى اعتبار لغتها لغة وطنيّة فضلًا عن كونها لغة أمًّا، وهو أمر مبرَّر لسانيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا، فإنّ دولًا أخرى فرض عليها التعدّدُ اللسانيّ الذي

تعيشه أن تعتبر لغات الإثنيات جميعها لغات وطنيّة كما هو الأمر في الكثير من دول أفريقيا السّمراء مثلًا 10.

ويرجع تنزيل لغة ما منزلة اللغة الوطنيّة إلى الموروث الاعتراف بانتساب تلك اللغة إلى الموروث الوطنيّ، والاعتراف بأنّها ليست لغةَ أقلّية، من دون أن تكون الدولة ملزمة باعتمادها رسميًا في الإدارة والمؤسّسات الرسميّة، بل تلتزم فقط بحمايتها ودعمها وتيسير سبل تداولها بين المواطنين 11.

ففي السينغال مثلاً، دعمت الحكومة تعليم "الوُلوف" (Wolof) باعتبارها لغة وطنيّة، ولكن في الآن نفسه تواصلَ اعتماد الفرنسيّة لغة رسميّة 12. وفي بريطانيا، حيث أُقرّت التشريعات اعتماد الإنكليزيّة لغة رسميّة في جميع دول المملكة، عُدّت الغاليّة في بلاد الغال، والاسكتلنديّة في اسكتلندا، والإيرلنديّة في إيرلندا لغات وطنيّة، ممّا يعني أنّ اللغة الوطنيّة لا تكون ضرورة لغة رسميّة، وممّا يعني أيضًا أنّ منزلة اللغة الوطنيّة هي أدنى من منزلة اللغة الرسميّة.

إنّ وسم لغة ما بالوطنيّة، وإن كان يُفهم منه في منطوق العبارة إعلاءٌ من شأن تلك اللغة وتنزيلها منزلة مرموقة، فهو في الحقيقة اختيار سياسيّ

وتشريع لساني يسعى إلى المحافظة على اللغات المحليّة إزاء هيمنة اللغة الرسميّة التي قد تكون أجنبيّة، كشأن الفرنسيّة والإنكليزيّة في جلّ دول أفريقيا السّمراء، أو يسعى إلى إرساء عدالة لسانيّة بين لغات الإثنيات جميعها بتنزيلها منزلة متساوية هي منزلة اللغة الوطنيّة.

وعلى هذا الأساس، يُضحي من المشروع التساؤلُ عن وجاهة اعتبار المشرّع في بعض البلاد العربيّة اللغة العربيّة لغة وطنيّة، أليست العربيّة لغة رسميّة في جميع الدول المنضوية ضمن جامعة الدول العربيّة؟ هل هي في الأقطار العربيّة لغة أقليّة؛ كالبربريّة في المغرب الأقصى، أو كالكرديّة في تركيا أو العراق، تنزّلان منزلة اللغة الوطنيّة دليل اعتراف بانتماء مستعمليهما والناطقين بهما إلى الكيان الاجتماعيّ الوطنيّ؟ وأخيرًا، هل يستقيم اعتبار العربيّة في أيّ قُطر والبامبارا في مالي، والزولو في جنوب إفريقيا 13 عيث تشترك هذه اللّغات مع لغات أخرى في المنزلة الوطنيّة دون أن تكون معدودة لغات رسميّة؟

إنّ اعتبار العربيّة في التشريعات التربويّة في بعض أقطارنا لغة وطنيّة ناجمٌ في اعتقادنا عن

خلط اصطلاحيّ ومفهوميّ بين اللغة الوطنيّة واللغة الرسميّة، فضلًا عن عدم الاستناد في تحديد منزلتها إلى المعايير والتصنيفات اللسانيّة والديداكتيكيّة والرجوع إلى العلوم ذات الصلة من قبيل تعلّميّة اللّغات 14 واللسانيّات وعلم الاجتماع اللسانيّ.

# هل يمكن اعتبار اللغة العربيّة الفصيحة في الدول العربيّة لغةً أمًّا؟

قد تبدو المصادرة على اعتبار العربيّة الفصيحة لغةً أمًّا في الأقطار العربيّة مغامرة محفوفة بمخاطر كثيرة، وطموحًا قوميًّا مغرقًا في التفاؤل لا يجد ما يدعمه من الناحية العلميّة، بحكم ظاهرة الازدواج اللسانيّ (diglossia) الذي تعيشه جميع الأقطار العربيّة، وتسود فيه العربيّة اللهجيّة باعتبارها الشكل المتداول في التخاطب اليوميّ.

ولكنْ، إن نظرنا إلى هذا الأمر خارج دائرة السجال الحضاريِّ والآيديولوجيِّ، وبمنأى عن المواقف والشعارات الانفعاليَّة التي تركن في اطمئنان إلى اعتبار العربيَّة لغةً أمًّا بما تعنيه الألف واللام من استغراق، إمًّا تعلقًا بلغة هي عنوانٌ لوحدة الأمِّة ومقوّم أساسيٌ من مقوّمات

الهويّة، أو بدافع الرغبة في صدّ هيمنة العولمة الثقافيّة وما يرافقها من هتك للخصوصيّة اللغويّة والثقافيّة، وما ينشأ عن التصوّرات إزاء الآخر من نزعة إلى اعتبار لغته تهديدًا للغة الذات وخلخلة للخصوصيّة الثقافيّة 15. إن نظرنا إلى المسألة بمنأى عن كلّ ذلك، وفي إطار رؤية تروم دراسة منزلة اللغة العربيّة دراسة موضوعيّة، ألفينا تنزيلَ العربيّة منزلة اللغة الأمّ أمرًا له ما يبرّره من الناحية العلميّة. ويمكن إجمال بعض تلك المبرّرات في النقاط الآتية:

1 - إنّ ظاهرة الازدواجيّة اللغويّة ليست ظاهرة مخصوصة بالعربيّة دون غيرها من اللغات. "فلقد تمّ رصدها في عدّة لغات بدءًا من اليونانيّة القديمة، ويُقصد بها تواجد نظامَين/ نوعَين لغويّين مختلفين في مجتمع ما، تجمع بينهما أواصر قربى وعلاقة نسب (كأن تكون من باب علاقة الأصل بالفرع). ويمثّل النوع اللغويّ باب علاقة الأصل بالفرع). ويمثّل النوع اللغويّ الأوّل، وفق معيار المراتبيّة، الاستخدام السامي (الراقي/الفصيح) في حين يمثّل الثاني لهجةً/ لهجات محليّة تكون في مرتبة دونيّة (عاميّة، هامشيّة) 16.

2 - إنَّ الوجه اللهجيّ (Dialectal Aspect) من العربيّة، المعدودَ عند بعض الدّارسين لغةً

مختلفة عن الفصحى مفارقة لها، هو في اعتقادنا مستوى من مستوياتها إذا اعتبرنا العربيّة مشكّلةً من مستويات أو سجلاّت، تمثّل الفصحى فيها مستوًى يهيمن عليه المكتوبُ والمعاملاتُ الإداريّة الرسميّة، وتمثّل العامّيّة فيها مستوّى يهيمن عليه الشفويُّ ومجالُه التخاطبُ اليوميّ واستخدام اللُّغة استخدامًا عفويًّا. ذلك أنّنا نشهد في جميع اللغات مستويات وسجلاّت لغويّةً أو كلاميّةً تتّصل بالاستعمال الفعليّ للّسان وبأحوال المتكلّمين وأوساطهم الاجتماعيّة، وبظروف إنشاء القول. وهو ما بيّنته اللسانيّة الفرنسيّة "كاترين فوكس" (Catherine Fuchs) بقولها: "تُعَدُّ السجلاّتُ اللغويّة جملة الاستعمالات التي يعتمدها المتكلّمون لمختلف مستويات اللغة المتاحة في ضوء ظروف التخاطب. ويُستدعى مفهومُ المستويات اللغويّة، وهو مفهوم منحدر من تقليد مدرسيّ، لبيان تنوّع الاستعمالات اللغويّة في صلتها بالأوساط الاجتماعيّة التي تُتداول فيها اللُّغةُ. ويمكن أن نميّز في الغالب ثلاثة مستويات أساسيّة للّغة" 17.

3 - لئن كان الطفل العربي لا يتعلم طبيعيًا الفصحى، فإن ما يكتسبه في المحيط الطبيعيّ
 في الطفولة المبكرة لا يبعد كثيراً عن العربية

الفصيحة (الأصوات والحروف، المعجم، النظام التركيبيّ، بعض المقولات النحويّة...)، فالكفايات الصوتيّة والمعجميّة والتركيبيّة التي يكتسبها الطفل من أبويه ومن محيطه الأسريّ عبر التنشئة لا تمثّل نظامًا مفارقًا يختلف اختلافًا كلّيًا عن نظام العربيّة الفصحى، لذلك نعتقد أنّ بإمكان الطفل متى توفّرت الشروط البيداغوجيّة بالمكان الطفل متى توفّرت الشروط البيداغوجيّة والديداكتيكيّة الضروريّة أن يوظف الشامات التي اكتسبها طبيعيًّا لتعلّم الفصحى والتحوّل من الشكل اللهجيّ إلى الشكل الفصيح.

إنّ العربيّة اللهجيّة تختلف عن الفصحى، بالتأكيد، ولكنّ نقاط الائتلاف بينهما قد تكون أكثر من نقاط الاختلاف، ممّا يغري باعتبار العربيّة عربيّة واحدة، انحدرت من أحد مستوياتها (الفصيح) لهجاتٌ متعدّدة ومتنوّعة، واحتفظت كلّ واحدة منها بمقادير متفاوتة بما يذكّر بانحدارها من ذاك الأصل. ولعلّ هذا ما يفسّر قدرة كهل أو شيخ أمّيّ على فهم خطابات أُنشئت بالفصحى دون عناء (نشرة الأخبار مثلًا) والتفاعل معها، من دون أن يكون قد تلقّى تعليمًا مدرسيًّا في اللغة العربيّة.

4 - أشار العديدُ من الدارسين إلى صعوبة تحديد مفهوم "اللغة الأمّ" (Mother Tongue)،

وإلى كونه مفهوماً مُشكليًا، وهو ما يفسّره تعدّدُ تعريفاته واختلافها، وتنوّع التسميات الاصطلاحيّة التي أُطلقت عليه: "لغةُ الأمّ، اللغةُ الأمّ، لغةُ الأب، لغة الوصيّ، لغة المَنشأ، اللغةُ الأصليّة، اللغة الأولى.." 18.

ويمكن أن نعرض لمفهوم اللغة الأمّ التعريف التاليَ لغاليسون وكوست (Galisson - Coste) الوارد بمعجم تعلّميّة اللغات نقلاً عن محمّد الشيباني: "تسمّى لغةٌ ما لغةً أمًّا لأنّها خلافًا لغيرها (الثانية والثالثة والرّابعة، أو الثانية والأجنبيّة) تمثّل الأداة الأولى التي تنفتح عليها آذانُ الطفل لتستمرّ، في الغالب، لاحقًا وسيلةً للتواصل وتَمثُّلِ العالم وإنتاج الأقوال والتعليم والتفاعل خارج أطر المدرسة، في بلد المنشأ بطبيعة الحال".

والواضح من خلال هذا التعريف أنّ الفصحى ليست اللغة الأولى التي تنفتح عليها آذانُ الطفل، ممّا يخرجها بداهة من دائرة اللغة الأمّ. بيد أنّنا إن نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر ديداكتيكيّة خالصة، وعلى وجه التحديد من منظور ديداكتيكا اللغات، وجدنا اعتبارَ العربيّة لغةً أمًّا أمراً لا مناص منه. فقد ميّز الديداكتيكيّون ثلاثة أصناف مندرجة ضمن تعلّميّة اللغات،

هي تعلّميّة اللغة الأمّ، وتعلّميّة اللغة الثانية، وتعلّميّة اللغة الثانية، وتعلّميّة اللغة الأجنبيّة، ولعلّنا لا نتصوّر القائمين على الشأن التربويّ في البلاد العربيّة يرضون أن تُصنَّف العربيّةُ في المناهج التعليميّة لغةً ثانيةً أو لغة أحنبيّة.

### خاتمة

لقد حاولت هذه الدراسة تسليط الضوء على "إشكاليّة المنزلة" في اللغة العربيّة، بعيداً عن خطاب التقريض واللغة الانفعاليّة الإنشائيّة. فرصدتْ واقع لغتنا في البلاد العربيّة، وعلى وجه التعديد في وسائل الإعلام وفي المناهج التعليميّة باعتبارهما المجالين الأساسيّين اللذّين بإمكانهما أن يدعما استمرار حضور لغة ما وانتشارها، أو يحدّا منه. فوقفتْ على فداحة الوضع الذي آلت إليه العربيّةُ في وسائل الإعلام، والخلل الحاصل في تحديد منزلتها في المناهج التعليميّة أو الإغضاء عنه بسبب غياب الوعي بأهميّته أو بسبب انعدام الإلمام الدقيق بموضوع تصنيف باللغات من منظور العلوم ذات الصلة.

ولعلّ الوضع يزداد صعوبة بسبب ظاهرة الازدواج اللسانيّ التي تعرفها جميع الأقطار العربيّة دون استثناء، وحالة التعدّد اللسانيّ

(Multilingualism) التي تعيشها بعض الدول. ولعل أهم ما أمكن الوقوف عليه الحاجة المُلحّة إلى دعم تعلّم اللغة العربيّة وتعزيز حضورها داخل مؤسّسات المجتمع في الأقطار العربيّة دون استثناء، بسَن تشريعات لسانيّة تحافظ على اللغة وتضمن استمرارها أداةً مؤثّرة، وعاملاً أساسيًا في نحت معالم مستقبل الأمّة، لا فقط وسبلةً لحفظ تراثها ومآثرها الماضية.

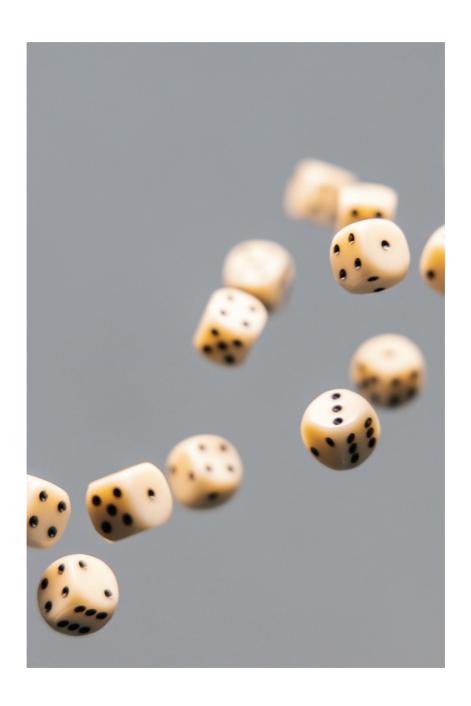
# الهـوامـش

- 1 الديداكتيكا: ترجمة حرفيّة لمصطلح (Didactique) الفرنسيّ. وتسمّى أيضاً التعلّميّة، والتعليميّة. وهي علم ظهر في فرنسا في ثمانينات القرن الماضي، يهتمّ بدراسة طريقة بناء المعارف، وأساليب التدريس وتقنياته، في مادّة دراسيّة معيّنة.
  - 2 عبد السّلام المسدّى: قضايا في العلم اللّغويّ، الدار التونسيّة للنشر، ص: 26
- 3 أحمد أوزي: اللغة الأم والتربية على قيم المواطنة، ضمن "اللغة والتواصل التربوي والثقافي" (مؤلف جماعي):
   منشورات مجلّة علوم التربية، الدار البيضاء، العدد 13، ص: 35
  - 4 -من قصيدة له قالها يوم افتتاح نقابة الصحافيّين في مصر.
- 5 يكفي في هذا السياق أن نشير، على سبيل الذكر لا الحصر، إلى الدعوة التي حمل لواءها لطفي السيّد عام 1813م
   داعباً إلى تمصير اللغة العربيّة.
- 6 انظر في هذا: جلال الدين السيوطيّ: المهذّب فيما وقع في القرآن من المعرّب. صندوق إحياء التراث الإسلاميّ المشترك بين المملكة المغربيّة والإمارات العربيّة المتّحدة. (د.ت).
- 7 وثيقة بيروت: "اللغة العربيّة في خطر، الجميع شركاء في حمايتها" الصادرة عن أعمال المؤتمر الدوليّ للّغة العربيّة العربيّة العربيّة في شهر مارس من عام 2012م.
  - 8 المنهج التونسيّ: برامج اللّغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، ص: 05
- 9 انظر: وثيقة منهج اللغة العربيّة المطوّر للمرحلة الثانويّة، وزارة التربية والتعليم، مملكة البحرين. سبتمبر 2006م.
  - (site de l'aménagement linguistique au Canada) موقع التهيئة اللسانيّة في كندا 10
- 11 راجع في هذا الباب تعريف اللغة الوطنيّة في (Dictionnaire de la langue du 19èm et du 20èm siècle)، أو في (Didactique du français langue étrangère et seconde, p : 152)
- 12 تُعدّ لغة ما لغة رسميّة عندما يُصرّح بذلك في الدّستور والنّصوص القانونيّة لبلد ما أو دولة ما أو منظّمة ما، ويُفرض حضورها في جميع مؤسّسات الدّولة الرسميّة (الوزارات والإدارات والمحاكم) وفي الوثائق والمعاملات الإداريّة والنصوص القانونيّة، وفي المؤسّسات الخاصّة ذات الصّبغة العموميّة.
  - 13 اللَّغات الأَفريقيَّة (وثيقة رقميّة): (http://www.langues-africaines.com/

- 14 يميّز التعلّميّون بين ثلاثة أصناف في تعلّميّة اللّغات، هي تعلّميّة اللّغة الأمّ، وتعلّميّة اللّغة الأجنبيّة، وتعلّميّة اللّغة الأجنبيّة، وتعلّميّة اللّغة اللّغة الأجنبيّة، وتعلّميّة اللّغة اللّغة اللّغة الأجنبيّة، وتعلّميّة اللّغة اللّغة اللّغة الأجنبيّة، وتعلّميّة اللّغة الل
- 15 التصوّرات حيال الآخر أسّست تراتبيّة بين ثقافة مُهيمِنة وثقافة مهيمنٍ عليها، وهو ما أسماه (L.J Calvet) "التنظيم الهرميّ للغات" (Organisation pyramidale des langues)
- 16 محمّد الشيباني: الطّفل العربيّ بين اللّغة الأمّ والتّواصل مع العصر: أبعاد المسألة وإطارها المنهجيّ، ضمن "اللغة والتواصل التربويّ والثقافيّ" (مؤلّف جماعيّ): منشورات مجلّة علوم التربية، الدّار البيضاء، العدد 13، ص: 111
  - 17 الموسوعة الكونيّة (Universalis)، سنة 2011م: مقال (Linguistique
    - 18 محمّد الشيباني: م.ن، ص: 102

# المصادر والمراجع

- 1 أحمد أوزي: اللغة الأمّ والتربية على قيم المواطنة، ضمن "اللغة والتواصل التربويّ والثقافيّ" (مؤلّف جماعيّ).
  - 2 \_ برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة. (المنهج التونسيّ).
  - 3 \_ جلال الدين السيوطيّ: المهذّب فيما وقع في القرآن من المعرّب.
    - 4 \_ عبدالسّلام المسدّي: قضايا في العلم اللغويّ.
- 5 \_ محمّد الشيباني: الطفل العربيّ بين اللغة الأمّ والتواصل مع العصر: أبعاد المسألة وإطارها المنهجيّ، ضمن "اللغة والتواصل التربويّ والثقافيّ" (مؤلّف جماعيّ).
- 6 ـ وثيقة بيروت: "اللغة العربيّة في خطر، الجميع شركاء في حمايتها"، الصادرة عن أعمال المؤتمر الدوليّ للّغة العربيّة المنعقد في بيروت في شهر مارس من عام 2012م.
  - 7 \_ وثيقة منهج اللغة العربيّة المطوّر للمرحلة الثانويّة، وزارة التربية والتعليم، مملكة البحرين.
- 1 -Dictionnaire de la langue du 19èm et du 20èm siècle
- 2 Encyclopédie Universalis 2011 (article : linguistique)
- 3 -Henri Besse : Nature et seconde nature dans l'enseignement/apprentissage des langues.
- 4 Site de l'aménagement linguistique au Canada : https://salic.uottawa.ca



# قصيدة "لاعبُ النَرد" لمحمود درويش قراءة في الأنساق الثقافية

# مصطفى القزاز 🗈

بهجة عارمة وضحكات ساخرة تسيطر على لاعبي النرد في المقاهي الشعبية، وهم يُلقون بالزهر على الطاولة الخشبية المزركشة، والممزوجة بالأشكال الهندسية والمربّعات المتتالية، ويقرؤون ما ساقه لهم القدر من أرقام، ليس بلغتهم هم، بل بلغة لعبة النرد نفسها. فرحة بالانتصار، ممتزجة بمهارة رمي النرد، أو لعن حظً عاثر لم يحالفه. النرد هو اللاعب الحقيقي ما بين "دو بيش" و"دو شيش" و"دو سي" وغيرها من أوجُه الزهر، تمتزج مشاعر النصر والهزيمة، هذا هو الجوّ العام للاعب النرد على المستوى الإجرائي.

أما في قصيدة "لاعب النَرد" لمحمود درويش؛ فإنّ هذا اللاعب يأخذ منحًى مختلفًا منذ الوهلة الأولى، ينقلُ المتلقّي إلى منطقة ملتبسة إلى حدّ كبير من الممكن تسميتها: منطقة المصادفة والاحتمالات الشائكة. وتسعى هذه القراءة إلى الكشف عن الأنساق الثقافية المُضمَرة في قصيدة "لاعب النَرد" لمحمود درويش. وللبدء في قراءة هذه القصيدة قراءة ثقافية، ينبغي الوقوف على بعض المفاهيم المهمّة في النقد الثقافي.



■ الشاعر محمود درویش

تَقومُ مَنظومةُ النقد الثقافي في مجمل تنظيراتها على الأنساق المضمَرة، ويرى ميجان الرويلي وسعد البازعي أنّ النقد الثقافيّ هو "نشاطٌ فكريٌ يتخذُ من الثقافة بشموليّتها موضوعًا لبحثه وتفكيره، ويعبّر عن مواقف إزاء تطوّراتها وسماتها"1. وبالنسبة إلى مفهوم النسَق، يرى هارتمان ولاريد (Hartman & Larid) أنه "ذلك الكلّ الذي يتكوّن من أجزاء متداخلة في ما بينها ومعتمدة على بعضها البعض" 2، لكن ثمّة التباسًا شديدًا في تحديد مفهوم

واضح للنَسَق الثقافي في الثقافة العربية؛ فلهذا المصطلح أكثر من مقابل يمكن تناول أغلبها في إطار السياق الحضاري والثقافي العربي، وفي تشكّلاته الواعية وغير الواعية. ويعتمد النقد الثقافي على مصطلح النَسَق المضمر، وهو نَسَق مركزي في إطار القراءة الثقافية، ويعني أنّ للثقافات خلفيّات حضارية خفيّة. فالنَسَق الجمالي والبلاغي في الأدب يُخفي أنساقًا ثقافية مضمرة، ويُعدّ عبد الله الغذامي من المُتفرّدين ممّن طرحوا هذا المفهوم في الثقافة العربية

عبر كتابه ذائع الصيت "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية": "نزعم في عرضنا لمشروع النَّقد الثقافي، أنّ في الخطاب الأدبيّ، والشعريّ تحديدًا، قيمًا نَسَقيّة مُضمرة، تتسبّب في التأسيس لنَسَق ثقافي مهيمن ظلت الثقافة العربية تعانى منه على مدى مازال قائمًا، ظلّ هذا النَسَق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسّله بالجماليّ الأدبيّ، وبسبب عمى النقد الأدبيّ عن كشفه، مذ انشغل النقد الأدبيّ بالجماليّ وشروطه، أو عيوب الجماليّ، ولم ينشغل بالأنساق المضمرة، كنَسَق الشَعْرَنة" 3. ويعنى هذا أن النقد الثقافي يكشف أنساقًا (بنّى/وحدات) متناقضة ومتصارعة، فيتضح أن هناك نَسَقًا ظاهرًا يقول شيئًا، ونسقًا مُضمراً غير واع وغير معلن يقول شيئًا آخر. وهذا المضمر هو الذي يسمّى بالنسَق الثقافيّ. وغالبًا، ما يتخفّى النسّق الثقافي وراء النسّق الجماليّ والأدبيّ، ومن ثمَّ، فاستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة ذات قابلية جماهيرية شعبية، على عكس الأنساق النخبوية التي لا تلقى شعبية عامة على مستوى الاستقبال والاتصال. بمعنى أن النَّقد الثقافي في خدمة القيم الإنسانية، وخدمة الإنسان كيفما كان مستواه الاجتماعي والطبقي

والعرقيّ والإثنيّ 4.

"إن قيمًا مثل: قيم الحرية، والاعتراف بالآخر، وتقدير المهمَّش والمؤنَّث، والعدالة، والإنسانية، هي كلها قيَم عُليا تقول بها أيّ ثقافة، ولكنّ تحقيقها عمليًّا ومسلكيًّا هو القضية. ولو حدث وكشفنا أنّ الخطاب الأدبيّ الجماليّ، الشعريّ وغيره، يقدّم في مضمَره أنساقًا تنسخ هذه القيم وتنقض ما هو في وعي أفراد أيّ ثقافة، فهذا معناه أنَّ في الثقافة عللًا نَسَقيّة لم تُكتشف، ولم تُفضح، ويكون الخطاب متضمّنًا لها، دون وعى من منتجى الخطاب ولا من مستهلكيه" 5. إذن فالمقاربات الثقافية لا تُعنى في الأساس بالأبنية الجمالية والفنية المباشرة، لكنّ المهم فيها هو استكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، أو بمعنى آخر رصد حيَل الثقافة التي تُمَرَّر - بطريقة غير واعية - عبر أنساق النصوص والخطابات الإبداعية الجمالية والفنية. وفي قصيدة "لاعب النَرد" ثمّة أنساق ثقافية مضمرة ساهمت في تشكيلها وهي:

- النَسَق الديني/ الأسطوري.
- النَسَق الاجتماعي/ الفلسفي/ النفسي.
- نَسَق المصادفة والاحتمالات/ الأنا/ الذات/ الآخر.



# النَسَق الديني /الأسطوري

يَشتغلُ هذا النَسَق بكثافة في قصيدة "لاعب النَرد" بكامل حيله التي تتغلغل بصورة لاواعية في الثقافة العربية بصفة عامة، وفي الثقافة الفلسطينية بصفة خاصة؛ ذلك لأنّ طبيعة هذا المكان تُحتّمُ على من يعيشون فيه معرفة الأديان السماوية الثلاثة (اليهودية – المسيحية - الإسلام) بحكم التجاور والتعايش المستمر بين هذه الأديان عبر تاريخها، وتشي هذه الجملة الشعرية بهذا التغلغل:

"وُلدتُ إلى جانب البئرِ والشجرات الثلاث الوحيدات كالراهباتْ"

ضُمّنت فكرة التثليث هنا، وهي هنا تعني الأديان الثلاثة في القصيدة، وقبلها ربما تُحيل كلمة البئر إلى العربيّ القديم الذي كان يلازم البئر أينما ذهب، ووجود البئر يشير إلى أنه لولاه لما وُلد هنا، ولَما كَبُرت الشجرات الثلاث الوحيدات، وربما أيضًا تشير إلى نوع آخر من الآبار، آبار البترول، فوجود المنطقة التي وُلد فيها لاعب النرد هذا (وربما يعني نفسه) بجانب آبار البترول في المنطقة العربية، والأديان السماوية الثلاثة، جعل هذه المنطقة مطمع المحتلين منذ البئر الذي عُمّد فيه السيد المسيح، وما يجعل هذا الاحتمال قريبًا المقطع التالي:

"مَن أنا لأقول لكم ما أقول لكم عند باب الكنيسة ولستُ سوى رمية النَرد ما بين مفترس وفريسة"

وفى مقطع تال أيضًا يُتضمَّن النَسَق الديني المسيحيّ: "أعمِّدُ ريشي بغيم البحيرة ثم أطيل سلامي على الناصريّ الذي لا يموت لأنّ به نفَس اللّه والله حظّ النبيّ ومن حسن حظى أنّى جار الألوهة من سوء حظى أنّ الصليب هو السُلّم الأزليّ إلى غدنا!".

الخطاب الشعريّ في هذين المقطعين المتتاليين يُخفى نسقًا مُضمرًا ساعد في بناء ثقافة الإنسان العربيّ بصفة عامة، والفلسطينيّ بصفة خاصة. الكنيسة، وهي مكان عبادة المسيحيّين، ثم طقس التعميد الذي يقوم به المسيحيّون لكلّ طفل مولود، ثم ذكر مسقط رأس السيد المسيح

في الناصرة (الناصريّ الذي لا يموت)، وتتدخّل في المقطع الثاني فكرة تضمين النسَق الثقافيّ الديني مع فكرة ثنائية الموت والحياة، والحظّ خيره وشرّه، وما يُصاب به المصلوب من آلام تجعل منه حظًا سيّئًا يقف حائلًا بينه وبينًا الخلود أو الانتقال إلى الغد الذي لا يموت فيه الإنسان، مثلما حدث مع السيد المسيح. ولم يقتصر هذا النَسَقُ الدينيّ المسيحيّ على هذه القصيدة فحسب؛ فثمّة قصائد أخرى برز فيها الصليب، مثل قصيدة "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر":

"يا أبي، هل تنبُت الأزهار في ظلّ الصليب؟ هل يغنّى عندليب؟ فلماذا نَسَفوا بيتى الصغير؟""

ويبدو أنّ الصليب نَسَق ظاهر يُخفى خلفه الألم الذي عاناه الشعب الفلسطيني طيلة فترة الاحتلال، كذلك تقترب كلمتا (مفترس وفريسة) من دلالة النَسَق المضمر ذاته. وينتقل النصّ الشعريّ إلى نَسَق دينيّ آخر، وهو الوحي، في مقطع تال:

> " كان يمكن ألَّا يحالفني الوحي والوحى حظ الوحيدين"

2

كذلك في: "لا دور لي في القصيدة إلا إذا انقطع الوحي

والوحى حظ المهارة إذ تجتهد"

فكرة الوحي مستقاة من الثقافات الدينية السماوية، الوحي الذي نزل به جبريل عليه السلام على النبيّ محمد صلى الله عليه وسلم، حين يكون وحيداً في الغار، وقد صيغت هذه الفكرة في المقطع الأول، تتضمن الفكرة نفسها، غير أنّ القصيدة في المقطع التالي ربما تناقش فكرة المُغَيَّر/ المُسَيَّر (لا دور لي في القصيدة)، وتضمن فكرة المهارة الشعرية التي نابت عن الوحي بشكله الدينيّ، فأصبح وحيًا جديدًا، من صنع مهارة الشاعر نفسه. كذلك يطرح النصّ فكرة قُدسيّة الأرض، وينفي عنها فكره الاختيار المطلق، مستعيضًا عنها بالاحتمال أو المصادفة: "ومصادفة، صارت الأرض أرضًا مُقَدِّسَةً

لا لأنَّ بحيراتها ورباها وأشجارها نسخةٌ عن فراديس علويَّة بل لأن نبيًّا تمشَّى هناك وصلَّى على صخرة فبكتْ وهوى التلُّ من خشية اللّه

مُغْمًى عليه"

وقد مُرِّرَ هذا النَسَقُ الدينيّ في مجمله من خلال قصة الإسراء والمعراج في الدين الإسلاميّ. وفي القصيدة تفاعل بين الثقافتين العربية واليونانية وبالتحديد المثيولوجيا، فقد كان لها أثرها في تشكيل شعرية محمود درويش، الذي كان موسوعيّ الثقافة، وشكّلت في هذا الجزء نسقًا أسطوريًّا، حاول النصّ إعادة تصحيح مسار هذه الأسطورة عبر فرضيات أدبية:

"هكذا أتحايل: نرسيس ليس جميلًا كما ظنّ، لكن صُنَّاعَهُ

ورَّطوهُ بمرآته، فأطال تأمُّلهُ في الهواء المقَطَّر بالماء ...

في الهواء المقطر بالماء ... لو كان في وسعه أن يرى غيرَه

لو كان في وسعه ان يرى عيره لأحبَّ فتاةً تحملق فيه،

وتنسى الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان ... ولو كان أَذكى قليلًا

لحـطّم مرآتَهُ

ورأى كم هو الآخرون ... ولو كان حُرًّا لما صار أُسطورةً"

ومن هنا جاءت النرجسية/ النرسيسيّة من الميثولوجيا اليونانية، وهي تعني الغرور والفخر

وتجاهل المُحبِّين، وتنسب تحديدًا إلى نرسيس/ نرجس، وهو ابن إله إغريقيّ يُدعى كيفيسيا، علمت الإله نمسيس بغروره هذا، فأخذته إلى بحيرة وجعلته يرى انعكاس صورته في صفحة الماء، فوقع في حبّ صورته دون أن يدري أنها هـو.

"هو الحظِّ.. والحظ لا اسم لَهُ قد نُسَمِّيه حدَّادَ أَقدارنا أو نُسَمِّيه ساعي بريد السماء نُسَمِّيه نجَّارَ تَخْتِ الوليد ونعشِ الفقيد نسميه خادم آلهة في أساطير َ نحن الذين كتبنا النصوص لهم واختبأنا وراء الأولمب"

الفكرة هنا أن الشاعر يحمل معه محصلة ثقافة عريقة ووطنًا عريقاً كان موطناً للأديان على مرّ الزمان، التقى فيه المسلم بالمسيحيّ واليهوديّ، بالإضافة إلى الروافد الثقافية الأخرى مثل المثيولوجيا اليونانية، وأثر هذا كله بشكل واع وغير واع على إنتاجه الإبداعي33، فظهر في سياق تناوله الدائم لأفكار مثل الحرية ومقاومة الاحتلال، وعبر من خلال تلك الأنساق المضمرة عما لاقاه وطنه المكبّل، المصلوب، وكذلك كانت

فكرة الوحي أو شيطان الشعر حاضرة في النص وهي نَسَق ثقافي قديم جدًّا، فكان (الوحي) المتدادًا طبيعيًا لشيطان الشعر الذي كان معروفًا في ما قبل الإسلام، وحتى العصر الأمويّ: يقول أبو النجم الجعليّ:

"إني وكلّ شاعر من البشر \*\*\* شيطانه أنثى وشيطاني ذكر" 6

فالفكرة مواكبة لروح الثقافة العربية الإسلامية التي نفت فكرة شيطان الشعراء، وأحلّت محلّها فكرة الوحي بمفهومها الشعريّ.

النَسَق الاجتماعيّ/ الفلسفيّ/ النفسيّ.

تحتوي القصيدة قدرًا كبيرًا من الأنساق الثقافية المضمرة، والنسَق الاجتماعيّ بوصفه نسقًا يَشتغلُ أيضًا بكثافة، والأنساق الاجتماعية في القصيدة تتمحور حول العائلة أو القرابة بمفهومها الضيّق، ويبدأ هذا النَسَق بالاشتغال مبكرًا في هذه القصيدة:

"وُلدتُ بلا زَفّة وبلا قابلةْ وسُمِّيتُ باسمي مُصَادَفَةً وانتميتُ إلى عائلةْ مصادفَةً،

ووَرِثْتُ ملامحها والصفاتْ وأَمراضها

أُوِّلًا - خَللًا في شرايينها وضغط دم مرتفعْ وضغط دم مرتفعْ ثانيًا - خجلًا في مخاطبة الأمِّ والأَبِ والجدَّة - الشجرةْ ثالثًا - أَملًا في الشفاء من الإنفلونزا بفنجان بابونج ساخنٍ رابعًا - كسلًا في الحديث عن الظبي والقُبَّرة عن الظبي والقُبَرة خامسًا - مللًا في ليالي الشتاءْ سادسًا - فشلا فادحًا في الغناءْ .."

مُرِّرت في هذا المقطع، الذي يُضمر أنساقًا فلسفية ونفسية بالإضافة إلى الأنساق الاجتماعية، بعض العادات والتقاليد العربية المتوارثة عبر الأجيال، مثل وراثة ملامح الآباء، وبعض الأمراض التي تنتقل إلى الأبناء، كالخلل في الشرايين وضغط الدم المرتفع، والخجل في مخاطبة الأب والأم والجدة، بالإضافة إلى فكرة المصادفة في الولادة والنتماء إلى أسرة، وهو نَسق فلسفيّ وجوديّ 7، وأيضًا بعض العادات الشعبية مثل التداوي من الإنفلونزا بشرب شاي البابونج الساخن، وكذلك بعض العادات الاجتماعية التي مُرِّرت عبر أنساق ربّما تكون دينية مثل الفشل في الغناء لأنه لم يتدرّب منذ صغره على هذا الفعل الذي عُدّ

حرامًا في بعض المذاهب والمعتقدات، وتشابك الأنساق المضمرة في كثير من مقاطع هذه القصيدة، فيُضمن النَسَق الفلسفيّ إلى جانب النَسَق الاجتماعيّ والنفسيّ في مقطع تال: "كان يمكن أن لا يكون أبي قد تزوَّج أمى مصادفةً أو أكونْ مثل أختى التي صرخت ثم ماتت ولم تنتبه إلى أنها وُلدت ساعةً واحدةٌ ولم تعرف الوالدةْ..." كان يمكن أن لا أكون وأن تقع القافلة في كمين وأن تنقص العائلةْ هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدة حرفًا فحرفًا.. ونزفًا ونزفًا على هذه الكنبةٰ"

يَشتغلُ النَسَق الفلسفيّ مُتداخلاً مع النَسَق النفسي والاجتماعي في هذين المقطعين بكثافة. فاحتمال عدم زواج أبيه من أمه قائمًا (نَسَق اجتماعيّ)، أو أن يموت في مهده مثلما

حدث مع أخته التي ماتت دون أن تعى أنها وُلدت أصلًا، وهو نَسَق وجودي مُرِّر في هذا المقطع، وكذلك فكرة الموت مُبكرًا تُتَضمّن في المقطع الثاني، متماسَّة مع احتمالية الفقد (نَسَق نفسيّ)، هي أنساق ثقافية مُتداخلة بشدّة، وكأنه يقول: ماذا كان سيحدثُ لو لم أكن موجودًا من الأساس؟ ماذا كان سيحدث لو لم يتزوّج أبي أمي، أو أموت كما ماتت أختى بعد أن وُلدت مباشرة، أو أن تُفقَد العائلة بأكملها أثناء انتقالها من مكان إلى مكان آخر (تقع القافلة في كمين)؟ والقافلة نَسَق اجتماعي قديم ولم يعد يستخدم مثل هذا المصطلح في ثقافة الارتحال العربية بعد التقدّم والتطوّر الذي نعيشه. كذلك تُتَضمن فكرة أنّ الشاعر حينما يكتب الشعر إنما يكتبه من دمه وأعصابه، وهي نَسَق فلسفيّ نفسيّ في آن واحد، ويتسلَّل إلى النصَّ نَسَق اجتماعيّ / نفسيّ / فلسفيّ/ فنيّ مُتداخل خلال هذا المقطع: "ولاثنين من أصدقائي أقول على مدخل الليل

إن كان لا بُدَّ من حُلُم، فليكُنْ مثلنا... وبسيطًا كأنْ... نَتَعَشَّى معًا بعد يَومَيْنِ نحن الثلاثة،

مُحْتَفلين بصدق النبوءة في حُلْمنا

وبأنَّ الثلاثة لم ينقصوا واحدًا منذ يومَين فلنحتفل بسوناتا القمرْ وتسامُح موت رآنا معًا سعداء فغضَّ النظرْ!"

فكرة القرابة التي تشتغل في هذا المقطع مع الأمل والحلم بتحقيق مطلب بسيط هو اجتماع الأصدقاء الثلاثة للعشاء دونما فقد ومرارة. ويتسلَّل ألم الاحتلال الذي يأخذ كلَّ عزيز دون رحمة، مستخدمًا قوّته القاتلة إلى النصّ، والمفارقة العجيبة في هذه المقطوعة تكمن في اجتماع النقيضين: التسامح مع الموت، وهما لا يجتمعان أبدا، وهي ربما تُعيد النظر في نَسَق سابق في القصيدة أضمر في (مفترس وفريسة). فالموت هو المفترس الذي لا يصبر على الفريسة ولا يتسامح معها، لكنه يتسامح هنا. وربما تُعيد (نحن الثلاثة) النَسَق الدينيّ للاشتغال هنا، وذلك لاقترانها بكلمة تالية تُجاورها وتعضُدها (النبوءة). كذلك يَشتغلُ النَسَق الفنيّ في (فلنحتفل بسوناتا القمر) وهو عزف القمر لمقطوعة موسيقية تُعزف على البيانو المنفرد 8.

"وخفتُ كثيرًا على إخوتي وأبي

وخفت على زَمَن من زجاج وخفتُ على قطّتى وعلى أرنبي وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العالية<sup>°</sup> وخفت على عنب الدالية يتدلّى كأثداء كلبتنا ... ومشى الخوف بي ومشيت به حافيًا، ناسيًا ذكرياتي الصغيرة عمّا أريدُ من الغد - لا وقت للغد".

نَسَق المصادفة والاحتمالات/ الأنا/ الذات/ الآخر. ثمّة تيارات فلسفية وأنساق نفسية أخرى غير التي تناولها القسم السابق تشتغل بكثافة في هذه أربح حينًا وأخسر حينًا القصيدة، غير أن نَسَق الوجودية يَشتغلُ متسلِّلًا أنا مثلكمُ بكثافة في رؤية الشاعر عبر "لاعب النَرد"، منذ التساؤل الأول في القصيدة، ويشير المقطع التالي إلى هذا التسلُّل:

> "مَنْ أَنا لأقول لكمْ ما أقول لكمْ؟ وأنا لم أكنْ حجرًا صَقَلَتْهُ المياهُ فأصبح وجهًا ولا قَصَبًا ثقَبتْهُ الرياحُ فأصبح نايًا...".

يطرح النصّ تساؤلًا واحتمالات حول كينونته وقدرته بوصفه فردًا (إنسانًا) على قول ما يمكن أن يقوله أو يفعله، وهو بهذه التساؤلات الوجودية يناقض الوجودية بمفهومها الإنساني، ليشكّل وجودية عبر الأشياء التي ربما تصنعها الطبيعة أو يشكُّلها القدر، فينفى عن نفسه أيّ سلطة في قول ما يقول، لأنه ليس إلهًا إغريقيًّا شُكِّل عبر صقل المياه له، وليس قصبًا فعل الريح ما فعل ليستحيل نايًا يعزف قطعًا موسيقية تُطرب الأسماع، وبحبب عن هذه التساؤلات:

> أنا لاعب النَّرد، أو أقل قلبلا".

الإجابة تحمل قدرًا كبيرًا من التواضع، أو ادّعائه، أو الرغبة في صنعه أو بثّه في نفوس المتلقّين، هو مجرّد لاعب نرد، يرمى النّرد وينتظر ما يسوقه له القدر، ربما يربح وربّما يخسر. ولم يقف عند هذا الحدّ، بل وضع احتماليّة تشابهه مع المخاطبين، أو ربما كونه أقلُّ منهم، ويستمر هذا الشعور حاضرًا في مجمل القصيدة.

"لا دور لي في حياتي

سوى أُنّني عندما علمتنى تراتيلها قلت هل من مزید؟"

تُصاغ فكرة (اللا أنا) في قالب شعريّ ممتدّ ومستمرّ في القصيدة، ينفي عن نفسه أي دور "ومن حسن حظّيَ أُنّي نَؤُومُ الضحي في أيّ شيء يحيط به أو يفعله، يُعلى من قيمة فتأخُّرْتُ عن موعد الطائرةْ" الأشياء المحيطة به، بالقدر الذي يسفُّه من نفسه سوى أنه كان يطلب أن تعلمه أكثر وأكثر، ولا دور الأسطوريّ) غير الامتثال إلى الإيقاع الذي لم يكن له أي دور فيه 9:

> "لا دَوْرَ لي في القصيدة غيرُ امتثالي لإيقاعها"

وعلى هذا النحو السائد، استمرّت اللاأنا في اثنين في القصيدة، في قوله: طغيانها على شعريّته في القصيدة، لكنه يعود "ومن حسن حظّىَ أنّى أنام وحيدًا ويخلق حالة من الالتباس عبر فكرة الحظ التي لها فأصغى إلى جسدي جذور تاريخية في الثقافة العربية، وربما كانت وأصدِّقُ موهبتي في اكتشاف الألمْ تعنى القدر، لكن حظِّ الشاعر/ لاعب النَرد ليس قدرًا بمفهومه الدينيّ، ربما يكون طبيعة بشعرية،

الكسل أو التكاسل عن الاستيقاظ مبكرًا، فينام إلى الضحى، ويشكر الحظِّ الذي حال بينه وبين الموت بجعله يتأخّر عن موعد الطائرة التي سقطت ومات من كانوا على متنها:

ويجعلها دون قيمة، فهو ليس له دور في حياته إلى أن يصل إلى نهاية القصيدة، يظلُّ النصّ يطرح فكرة اللا أنا، لكن هذه المرة يتشابك الحظّ مع له في إنتاجه الشعري، فيأتيه الإلهام أو الوحى قدرته في استخدام موهبة من مواهبه، وهي الشعريّ (بمفهومه الذي ذُكر في النَّسَق الدينيّ / اكتشاف الألم المُسبّب للموت، اجتماع الحظ مع القدرة في نهاية القصيدة، بمثابة اجتماع الأنا مع اللا أنا. ومع، ورغم هذا، يعاتب نفسه لأنه استطاع أن يستخدم موهبته هذه في تخييب ظنّ الموت الذي يقابل العدم في مفهوم درويش، اللا شيء، وقد حضرت هذه الفكرة في مقطعَين شعريّين

فأنادي الطبيب، قُبيل الوفاة، بعشر دقائق عشر دقائق تكفى لأحيا مُصَادَفَةً

وأُخيِّب ظنِّ العدم مَنْ أَنا لأخيِّب ظنَّ العدم؟"

وفي قوله:
"لا دور لي في القصيدة إلّا
إذا انقطع الوحي
والوحي حظّ المهارة إذ تجتهد"

والوحي بوصفه مهارة شعرية، مثل لا أنا وأنا في الوقت نفسه، هذا الذي يَشتغلُ ليخرج نصًا ذا ذائقة شعرية جمالية، عندما ينقطع تَعمل المهارة عمله رغم كونهما يجتمعان في ذات الشاعر.

# الهـوامـش

- 1 ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة
   2002م ص305
- 2 Hartman, A. & Larid, J., Family-Centered Social Work Practice. New York: The Free Press, 1983-
- 3 عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي إصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى
   2004م، ص31.
- 4 جدير بلفت نظر القارئ إلى أنني استفدت ممّا طرحه جميل حمداوي في كتابه الإلكتروني "نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة: نظرية الأنساق المتعدّدة" المنشور على شبكة الألوكة/موقع إلكتروني، 2015م، ص7.
  - 5 عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي إصطيف: نفسه، ص33.
- 6 الفضل بن قدامة، الديوان، تحقيق محمد أديب عبد الواحد، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق، سوريا، 2006. ص162.
- 7 الوجودية شيء من المثالية أو الأنانية، وما يناقضها من اللاأنا، وهي رفع الأنا الواقع في نفسه، فكل ما في الوجود من الأنا، وإلى الأنا يعود (عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان 1980م، ص7).
- 8 مصطلح (سوناتا) من الإيطالية، ويعني يُطلق صوتًا أو يصوّت، وهو يطلق على أيِّ صوت عدا الغناء، ويؤدَّى على الآلات الموسيقية، وللاستفادة أكثر يُرجى الرجوع إلى كتاب أوتو كارويي، مدخل إلى الموسيقى، ترجمة ثائر صالح، دار نون للنشر، رأس الخيمة، الإمارات، 2015، ص121.
- 9 استمر محمود درويش في هذا المنحى من بثّ روح (اللاأنا) بمفهومها الذي يناقض الأنا في الفلسفة الوجودية، حيث يُقرُّ بعجزه عن صنع أي شيء، وقد استمر هذا المسلك في جزء كبير من القصيدة مثل:
  - " كان يمكن أن لا أكون سُنُونُوَّةً
    - لو أرادت ليَ الريحُ ذلك"

# وفي قوله:

"ليس لي أيُّ دور بما كُنْتُ

أو سأكونْ ...

هو الحظُّ.. والحظ لا اسم لَهُ

قد نُسَمِّيه حدَّادَ أَقدارنا

أو نُسَمِّيه ساعى بريد السماء

نُسَمِّيه نجَّارَ تَخْتِ الوليد ونعشِ الفقيد

نسمّيه خادم آلهة في أساطيرَ

نحن الذين كتبنا النصوص لهم

واختبأنا وراء الأولمب"

# وكذلك في قوله:

"كان يمكن أَلاَّ أكون أَنا مَنْ أَنا

كان يمكن أُلاَّ أكون هنا ...

كان يمكن أَن تسقطِ الطائرةْ

بي صباحًا"

# وقوله:

كان يمكن لو كُنْتُ أَسرف في الحلم

أَن أَفقد الذاكرة".

رحيل الفنّان التشكيليّ محمد المليحي تاركًا خلفه أثر الربيع والأمواج: ساهم في تشكيل جماليّة المنظومات الفنّية العربية بتعبيراته الهندسية وروحه التجديديّة المليحي: لا أعير أيّ اهتمام لذوق جمهور افتراضيّ

#### إعداد: كمال الذيب 🖪

قالوا عنه....

الناقد شربل داغر:

عاش المليحي عصره وفعل فيه، ممّا يجعله أكثر من مصوّر وأكثر من "رائد"، فهو "معلم". الخبير الفنّى موليم العروسي:

لم يجد في حوزته إلا الأمواج رصيدًا تشكيليًّا وحيدًا يحمله معه

الشاعرة والرسّامة وداد بنموسى:

هل حقًّا رحلتَ بعيدًا حيثما يصبح البّياضُ مأوى؟

الشاعر عبد الرحيم الخصار:

ينفرد باختياراته اللونية، من حيث وقعها الحار، المتناسق والمتنوّع.

الكاتبة سهى سلطان:

استطاع بعمق ثقافته، زعزعة سطوحه التجريدية بدلالات هندسية برّاقة متحرّكة.

🖪 كاتب وناقد من البحرين



🗉 الفنّان التشكيلي محمد المليحي

يعتبر الفنّان التشكيليّ المغربيّ محمّد المليحي فنّانًا عالميًّا من حيث الفعل الإبداعي، والرؤى الفكرية الحداثية والتجديدية، ولذلك كان رحيله مؤخّرًا (كأحد ضحايا الكورونا)، عن عمر يناهز الرابعة والثمانين، خسارة كبيرة، ليس للوسط الفنّي المغربيّ فحسب، بل للفن التشكيليّ العربيّ والعالميّ.

ويعتبر المليحي، المولود في أصيلة في العام 1936م، من أهم روّاد الفنّ التشكيليّ العربيّ. جال في رحلته للدراسة والبحث بين الدار البيضاء وتطوان بالمغرب، ومدريد بإسبانيا، ثم العاصمة الإيطالية روما، ثم في فرنسا والولايات

المتحدة الأمريكية، فكان لهذه الجولة المعرفية أثر كبير في تنويع خبراته، وتشكيل رؤاه الفنية، ومنهجه في التشكيل، حتى تحوّله تدريجيًّا إلى مدرسة.

كانت بدايته الأولى بمعيّة أصدقائه الرسّامين؛ فريد بلكاهية ومحمد شبعة، ومحمد حميدي، ومحمد أطاع الله، عندما أقاموا معرضًا تشكيليًّا شهيرًا وفريدًا من نوعه، في ساحة جامع الفناء بمراكش في صائفة سنة 1969م؛ من خلال منظور جديد يقوم على ضرورة تحقيق التواصل المباشر بين الفنّان وجمهوره، من دون حواجز، وهي التجربة التي تكرّرت أكثر من مرّة بعد ذلك، لتتحوّل إلى منهج ثابت في تنظيم المعارض.

#### أحد رموز الحداثة التشكيلية

يُعتبر المليحي أحد أهم رموز الحداثة في الفنّ التشكيليّ المغربيّ والعربيّ، وحتى العالميّ، ولا سنة 1936م بمدينة أصيلة المغربية، والتي تحوّلت إلى مدينة الفنون منذ سنوات عديدة، إذ أسهمت أعماله في تشكيل "جمالية المنظومات الفنية العربية" من خلال تعبيراته الهندسية، والرؤية الثقافية الحداثية المنبثقة مع مدرسة الدار البيضاء. نلمس ذلك في أعماله التشكيلية، أو في الصور الفتوغرافية الاحترافية التي كان



■ عمل الفنّان محمد المليحي، 1968م / المغرب

ينجزها برؤية فنية، وكذلك في أعماله؛ كمصمّم، وناشر، ورسّام جداريّات، جمع في تكوينه الأكاديميّ والفنّي ما تعلّمه في مدرسة تطوان – المغرب، وفي مدرسة إشبيلية بإسبانيا، ثم بمدرسة سان فرناندو بمدريد، ومن ثمّة ما تعلمه بمعهد ستاتالي في روما، وبمعهد الفنون الجميلة بباريس، ليُنهيَ رحلة البحث في جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية، قبل أن يعود نهائيًا إلى المغرب، حيث كان له - مع عدد من رفاقه بالغ الأثر في تحول مسار التشكيل في المغرب، انظلاقاً من رؤية تؤكد على ما يسمّيه المليحي اللفن الواضح"، بعيدًا عن الصورة التقليدية

النمطية السائدة آنذاك. وباختصار: لم يكن المليحي رسّامًا فحسب، بل كان نحّاتًا، ومصمّمًا، ومصوّرًا، وأستاذًا للفنّ، وناشرًا، أسّس سنة 1974م دار نشر اسمها "شوف"، كما كان يصدر مجلة اسمها "أنتغرال"، فضلًا عن عمله مديرًا عامًّا في وزارة الثقافة المغربية، ثم مستشارًا ثقافيًّا لوزارة الشؤون الخارجية.

ومن إنجازاته المهمّة أنه أسّس مع محمد بن عيسى "جمعية المحيط الثقافية" التي تنظم مهرجان أصيلة السنويّ، والذي يقوم على تزيين المدينة بجداريات فنية كبيرة، كي يبقى الفن عنصرًا حاضرًا ومرئيًّا للجميع في إطار تلك الرؤية



🗉 عمل الفنّان محمد المليحي، 2004م / المغرب التي حرص على تكريسها، وهي "تحقيق التواصل المباشر بين الفنّان وجمهوره".

وعلى الصعيد الفكري، كان المليحي طليعيًّا، انخرط في أواسط الستينيّات من القرن الماضي في جماعة مجلّة "أنفاس" اليساريّة، وأسهم فى تصميم الأغلفة وإخراج المجلة، دعمًا لحركة فكرية طليعيّة كان لها أبلغ الأثر في

الحياة الثقافية المغربية في حينه. كما أنه كان ملتزمًا -سياسيًّا وتنظيميًّا- في صفوف حزب التقدم والاشتراكية بعد تأسيسه سنة 1974م، وتحمّل مسؤولية لجنته الثقافية، إلى جانب رفاقه من مناضلي اليسار المغربيّ، كعبداللطيف اللعبي، وفاطمة المرنيسي، وعدد من المبدعين والمفكرين الآخرين.

# المليحي متحدَّثًا عن تجربته

وفي حديثه عن تجربته الفنية، واختياره هذا الأسلوب، يقول المليحي:

أرجع هذا الاختيار إلى عوامل عدّة، منها "كوني فنَّانًا مغربيًّا؛ والمغرب بلد ينتمى إلى القارة الأفريقية، وإلى الجناح الغربيّ للعالم العربيّ. هذه المناطق تتوفر على مناخ معيّن: حضور الشمس فيها من الناحية الكمية أكثر من حضورها في أوروبا وغيرها في المناطق التي نما فيها الفنّ التشكيليّ. فاللون موجود بكثرة في المناطق العربية والأفريقية. وشعوب هذه المناطق كانت دائمًا تعبّر عن شعورها وأفكارها الإستيتيكيّة باللون وبالشكل، ولا تعبّر برسم الشخص أو الحيوان، بحيث إنّ الفنّ التشخيصيّ لم يكن له ازدهار. (...) للحرص على الانسجام مع هذه الفلسفة، وهذا الكيان الثقافي، اخترتُ السير على هذا المنهج الذي تناوله الكثير من الفنانين الغربيّين عند زيارتهم للدول العربية والأفريقيّة، ومنهم: ماتيس، ودولاكروا، وبيكاسو، وبول كلى، وغيرهم من الفنانين الذين عاشوا في مناخ فيه حضور أقلّ للشمس، فانبهروا بالضوء والألوان في مناطقنا. وكما هو ملاحظ، فإنّ الفن في المغرب مرتبط بالأشياء المستعملة

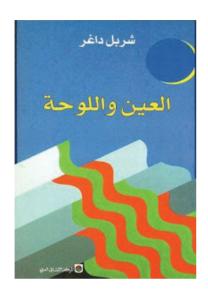
في الحياة اليومية: الزرابي، الخشب، الخزف؛ في حين أن اللوحة لم تكن موجودة، ولا الإطار، كقطعة للتأثيث والتزيين. الآن، من خلال التواصل مع العالم الغربيّ، واستعمال الكماليّات التي جاءت مع التكنولوجيا الحديثة، لم تعد هناك حدود ثقافية ومعرفية بين الأمم، ممّا سيقودنا إلى ثقافة عالمية موحّدة".

# مشاركته في منتدى أصيلة - البحرين

وفي العام 2004م، أقيم منتدى أصيلة في مملكة البحرين، بمشاركة مؤسّسه الفنّان محمد المليحي، وضمن فعالياته المتعدّدة، أقام الفنّان معرضاً فرديًّا له احتضنه متحف البحرين الوطني، وتُعتبر لوحته (تجريد) إلى اليوم من بين أشهر مقتنيات متحف البحرين الوطني التشكيليّة، بل وتُعتبر جوهرة من جواهره الفريدة.

#### قالوا عن المليحي:

حظيت تجربة المليحي التشكيليّة بتقدير كبير في المغرب، كما في الوطن العربي والعالم، وكانت لوحاته تحظى باهتمام كبير على صعيد المعارض الكبيرة في العالم، فقد بيعت إحدى لوحاته في مزاد علنيّ بلندن بأكثر من نصف





🖪 الكاتب شربل داغر

مليون دولار. وبالنظر إلى مكانته الفنية الكبيرة، حظي - فنّانًا وأعمالًا فنية - بعناية كبيرة من النقاد والمتخصّصين، وقد قدّموا شهاداتهم عن تجربة هذا الفنّان، وإسهاماته على الصعيد الفني، والأكاديمي، والفكري أيضاً:

ـ الكاتب والشاعر والأكاديميّ اللبناني شربل داغر: "المليحي معلّم الثقافة البصرية":

"... خُيِّلَ أنه ساكن، وهو يتحرّك". أستعيدُ وأستعير هذه العبارة القديمة التي تعود إلى مؤلف نسيت اسمه، وإلى كتاب لا أذكره، للحديث عن فضاء محمد المليحي، بعد أن وجدتُ فيها ما يكفيني. تكفيني في ألفاظها، واحدًا واحدًا،

وفي العلاقة القائمة بين أطرافها. تكفيني مثل مفتاح في بوّابة، يُذيع عطر الدار قبل الوصول إلى حديقته. أوّل ما يبادرك في لوحة المليحي هذا الشعور الملتبس، المتداخل، بين السكون والحركة: فأنت تخال، أحياناً، كما لو أنها لوحة متصلة، واحدة، موصول بعضها ببعض، حيث إنّ "الموجة" تتردّد من شاطئ إلى آخر: الموجة عينها، وهي غيرها في كلّ مرة. وهو ما قد يصحُّ أيضًا في اللون، فهو في لوحة المليحي، يتعيّن في "عائلة"، في "مناخ"، من الألوان المشرقة، بل "الصارخة"، ممّا يوقظ العتمة على حين غفلة، مثل نور صاعق. (...) هذا الفن يثير أسئلة

عميقة فيما يتعدّى المدارس والأساليب، ولا سيّما بين التجريدية والتشبيهيّة، إذ يتناول الفنّ في حقيقته الأبعد، وهو أنه مُثول مرئيّ، قبل أن يتخذ هذه الهيئة أو تلك، أو يتقيّد بها من دون غيرها. هو مُثول مرئيّ، بما يتيحه من تردّد بين الشكل واللا شكل، بين العلامة واللطخة، بين الهيئة والمسحة اللونية. (...) ذلك أنّ المليحي فهِمَ أنّ التشكيل ليس ممارسة تقنية، أو حرفيّة، وإنما هو - قبل كل شيء - عملية ثقافية وجمالية بالضرورة، ما يصلها، لا بالمالك وحده، أو بصاحب صالة العرض، وإنما بالأهل، والزنقة، والجدار، وغيرها.

ـ الكاتب والخبير في الفنون التشكيلية، المغربيّ موليم العروسي:

"قبل مغادرة أميركا لم يجد في حوزته إلا الأمواج رصيدًا تشكيليًّا وحيدًا يحمله معه. أمواج سوف تقترن دونما إسفاف، بكل النظريات والرؤى التي ستعبر حياة المليحي لاحقًا، ليتخذها سيمفونيته الأخيرة، جملته التشكيلية التي من خلالها يرى العالم، يفهمه، يفسره ويعيد خَلْقه، وأيضًا وسيلته المثلى للدفاع والمقاومة".

ـ الشاعر عبد الرحيم الخصار:

"... لم يكن يدرك الفنّان التشكيليّ المغربيّ



الكاتب موليم العروسي

محمد المليحي أنّ رحلته إلى باريس لإجراء جراحة في ساقه ستكون الأخيرة إلى المدينة التي درس فيها الفنون الجميلة مطلع الستينات. (...) ومقارنة مع أبناء جيله والأجيال التي جاءت من بعده، يكاد المليحي ينفرد باختياراته اللونية، سواء من حيث وقعها الحار، المتناسق والمتنوع، أو من حيث توظيفها بما يلزم من دقة هندسية صارمة. اختيارات تظهر على شكل متواليات لونية مُفكَّر فيها مسبقًا وبشكل مطوّل، تتكئ على نظام المقاسات الجبرية، أكثر من استسلامها لعفو الخاطر، وللانفعالات النفسية الطارئة".

ـ كتبت الناقدة فاتن صفى الدين:



"يُجمع النقاد والباحثون في المجال التشكيليّ على أنّ المليحي قد تمكّن من إحداث ثورة جمالية من خلال إضفاء لمسة طليعيّة على أعماله الفنية. غير أنه لم يكن فنانًا تشكيليًّا فحسب، بل كان مبدعًا ومثقَّفًا؛ جمع ما بين ممارسة فنّه كوسيلة تعبير شخصية، وما بين العمل الإبداعيّ والثقافيّ الملتزم في مفهومه العصريّ الواسع".

ـ مهى سلطان، كتبت في النهار العربي عن "موتيف" الموحة:

"لقد ظهرت الموجة للمرّة الأولى في إنتاج المليحي عام 1963م، حين اخترقت آفاق لوحاته الملوّنة بألوانها المونوكرومية، لتدخل في ما بعد في بنائيّة هندسيّة آتية من فنّ الزرابي (البُسُط) الشعبيّة، حين علّق في معرضه عام 1965م بساطًا بحياكة يدوية من صنع الفلاحين بين لوحاته، ليشير إلى توجّهاته الفنية المتعلقة بالتقاليد القديمة. فقد اعتبر نفسه أنه أحد ورثة الصنّاع التقليديين الذين عاشوا مجهولين. واستطاع المليحي، بذكائه وعمق ثقافته التي جمعت ما بين مفاهيم التجريد الأوروبيّ (إسبانيا وإيطاليا وباريس) والتجريد اللوني بمفهومه البصريّ في مدرسة نيويورك، زعزعة سطوحه

التجريدية بدلالات هندسيّة برّاقة، متحرّكة، ذات ألوان اصطلاحية، حتى أضحت عالمًا من الأشكال والرموز والمفاهيم الجمالية بمظهرها الشكلي واللونيّ والتكوينيّ (....). وهذه الكشوفات الجمالية لدى المليحي، المتأتية بذورها الأولى من موروثات الزخارف التي تزين الألبسة الشعبيّة في وعيه المبكر وإلهامات النسيج التقليديّ وفسيفساء الزليج المغربيّ، دفعته في سعى حثيث إلى تمثيل واقعة زخرفية قبل كلّ شيء، تهتز في منتهى عينيه، وواقعة انفعاليّة وحسّية تجذبه غالبًا نحو تموّجات الحنين، لذا كان دومًا منكبًا على ألوانه و"زيوحه" ينمّقها على سطح لوحاته، حيث تطفو الحركة الزائغة في اللا انتظام، ما يجعل قراءة لوحاته مفتوحة على متاهات التأويل البصريّ وأوهامه".

- وجاء في دليل المعرض التشكيلي الذي أقيم في رواق فضاء التعبيرات بالرباط سنة 2019م بعنوان "ستّون عامًا من الإبداع":

"... إذا كان هناك من وصف للمليحي، فسيكون "رسّام الأمواج"، فهو عُرف بميله إلى رسم الأمواج في معظم لوحاته. وظلّ يطوّر هذه التقنية في مختلف تجاربه، مع تغيير مستمر في الألوان والأشكال وضربات الفرشاة. ومن يتأمّل لوحاته



🖪 عمل الفنّان محمد المليحي، 1968م/ المغرب

تلك، يشعر فعلًا بحركة الموج وإيقاعه اللوني، وقد يسمع ربّما هديره، ولكن ببصره وبصيرته". وفي وداع المليحي كتبت الشاعرة المغربية وداد بنموسى:

"..... هل حقًا رحلتَ بعيدًا حيثما يصبح البَياض مأوى؟ يا صديقي الراقي السامق محمد المليحي، هل حقًا تودّع موجاتك القزحيّة، ومقهى "الزريرق"، وباب البحر؟ هل حقًا لمْلَمتَ قمصانك السوداء المَكوية بعناية راعي الحياة؟ هل جمَّعْتَ عطرك في قارورة العدم؟؟ هل ترجّلتَ طنجة تئنّ تحتَ وقع الغياب؟ هل ترجّلتَ

من على صهوة الوجود لتمضي إلى غياهب وأحراش؟؟ كيف سأصد وأع وبأي الم سأحض حقيقة رحيلك؟ (....) هل أغلق باب الرجاء وأجلس هنا، أمام هذا المصاب الجلل؟ رحلت تاركا أيها المبدع الكبير، والإنسان الأكبر، رحلت تاركا خلفك أثر الربيع، ذلك الواعد دومًا بأعراسه الخضراء ... شكرًا لك، شكرًا لأنك كنت سخيًا بفنًك كالغيمات، لأنك كنت نبيلًا فوق العادة، لأنك كنت معطاءً بنكران ذات، لأنك لم تخن الفنّان فيك، شكرًا لأنك تركت صورة مشرقة عن معنى أن تكون مدعًا".

#### ولف FILE 81

#### مراجع

- 1 ـ دليل المعرض- 2019م: "الفنّان المغربيّ محمد المليحي يقدّم خلاصة ستّين سنة من الإبداع والابتكار".
  - 2 ـ شربل داغر: العَين واللوحة 2006م
  - 3 ـ مهى سلطان في النهار العربيّ 2 نوفمبر 2020م
    - 4 ـ القدس العربيّ 31 أكتوبر 2020م
  - 5 \_ أصيلة: أربعون سنة... هيئة البحرين للثقافة والآثار 2018م



لوحة الفنّانة د. ميّاسة السويدي / البحرين

التشكيلية د. ميّاسة السويدي، في لقاء مع البحرين الثقافية: ما يهمّ في العمل الفنيّ هو عنصر الدهشة!

### د. نبيلة زباري 🗈

عندما نتنزّه في حدائق الجمال، تُنادينا الأقاحي والألوان، فلا نملك إلا أن نتأمّل الإبداع، ونروي ذائقتنا من منابع الفنّ الجميل! وفي تجوالنا هذا، نلتقي فنّانة تشكيلية بحرينية، احتوت نبض الفن، وسافرت في أروقته، وعبّرت بأناملها عن رؤاها وأحاسيسها.. فأبدعت!

إنها ميّاسة سلطان السويدي، وهي من مواليد مملكة البحرين، وأكاديمية في جامعة البحرين، حاصلة على الدكتوراه من جامعة غرينوبل للإدارة في فرنسا 2019م، وحاصلة قبل ذلك على ماجستير إدارة الأعمال من جامعة نيويورك في البحرين، ودبلوم عالٍ في الإدارة من جامعة البحرين، وحاصلة على البكالوريوس؛ تخصّص رياضيات من جامعة البحرين.

لقد أدخلت الرياضيات على حياة ميّاسة السويدي الفنية عامل الالتزام والاتزان، ويعتبر هذا هو المحرّك الأساسي في تجربتها الفنية، ممّا منحها حرية التعبير، وقاعدة لاستكشاف ما بداخلها من الإبداع واستخراجه بكافة أنواعه. لم تتخرّج ميّاسة من الأكاديميات الفنية، بل اكتسبت معرفتها من خلال الدورات المكثفة والتجريب المستمر.

🖪 أكاديمية وشاعرة من البحرين



🖪 التشكيلية د. ميّاسة السويدي

تتميز أعمال مياسة السويدي بأشكال وانطباعات مختلفة، إذ تجسد الأناقة التي تتسم بالبراعة والجرأة في الأفكار التي تعكس تجربتها كفنانة وكاتبة. وهي عضو جمعية البحرين للفنون التشكيلية، وقد شاركت في عدد من المعارض الفنية داخل مملكة البحرين وخارجها، وقدمت معرضها الشخصي مؤخرًا في باريس، بتجربة لفن الشاي، فدشنت خلال المعرض كتابها الفني الأول بعنوان (ميًاسة. أساطير الشاي). فكيف ترى ميًاسة السويدي مسيرتها الفنية؟ وما الذي يمكن أن يقال عنها؟

#### بذرة الفن

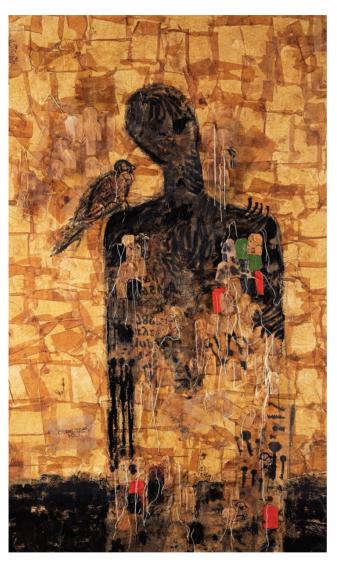
كانت منذ طفولتها تحبّ الرسم والتلوين، وكانت لها محاولات أولى في حصص الفنّ المدرسية، لكنها لم تتخيّل يومًا أنها ستكون فنّانة تشكيلية. كانت البداية في مرسم صديقتها الفنّانة التشكيلية، التي كانت تلتقيها في مرسمها، وترى الفن من خلالها، وقد كانت تطلعها على لوحاتها الفنية، وتسألها عن رأيها فيها، وتصحبها إلى المعارض التشكيلية، مما نمّى لدى ميّاسة الحسّ الفني، وأيقظ في داخلها رغبة في اكتشاف عالم الألوان.

وفي أيام دراستها الجامعية، كانت ميّاسة ترسم وحدها على سجيّتها، بلا قيود أو قواعد، وبدون أي توجيه فني. لم يكن تعاملها مع الألوان عن دراسة أو معرفة، ولم تتطلع حينها إلى عرض أعمالها أو حتى التفكير في أي مشاركة فنية، فلم تكن تشعر أن أعمالها تستحق الاهتمام. كانت تستشير ابن خالها الذي يهوى الفن، فكان يوجهها، ويبدي رأيه في أعمالها. وكانت البداية في معرض فني لطلبة الجامعة، حيث كانت تلك هي المرة الأولى التي استجمعت فيها شجاعتها لإخراج تلك اللوحات إلى العلن مع مجموعة من الطلبة.

مازالت ميّاسة تذكر تلك اللحظات الأولى وهي تقف بعيدًا عن لوحاتها الأولى، وتراقب الناس وهم ينظرون إلى تلك اللوحات باهتمام. وبعدها واصلت مسيرتها في الرسم والفن، بحسب رؤيتها وإحساسها. وبالمثابرة والاجتهاد، التحقت بدورات فنية عديدة، وحظيت بتوجيه من أهم فناني البحرين، واستطاعت أن تنمّي بذرة الفن بداخلها، حتى عُرضت أعمالها في العديد من المعارض الخارجية، وتبنّت بعضُ الصالات الفنية الأوروبية بعضَ تجاربها، إلى الفنية الأوروبية بعضَ عليه اليوم.

# العلاقة بين التخصّص في الرياضيات والإدارة والفنّ التشكيليّ

تعتقد ميّاسة أن الرياضيات، وهي تخصصها في الجامعة، تدخل في جميع مجالات حياتنا، حتى في لوحاتها، فقد استخدمت المساحات اللونية والأرقام. وكما أن الفن ينمي الحسّ الجمالي لدى الفنّان والمتلقي،



له لوحة "همس الشاي" الفائزة بجائزة التصويت لمؤسسة سوفرين الفنية العالمية، وبيعت اللوحة في مزاد كريستيز الدولي المقام على هامش الجائزة عام 2016م



من الأعمال المشاركة في معرض "هي" الذي أقيم في دولة الكويت عام 2016م  $\blacksquare$ 

والرؤية، إذ جعلت رسالة الدكتوراه في مجال الإدارة حول "الذكاء العاطفي". فالعاطفة تعيش بداخلنا، وتؤسس وعى الإنسان بالحياة، وتمكنت الكتب الأدبية. الباحثة الفنّانة من توظيف ذلك بشكل واضح

فهو يشمل الرياضيات والتدريس. أما على مستوى في تجربة "ملامح"، وهي تجربة فنية اعتمدت الإدارة، فكانت العلاقة تكاملية ما بين الفن وسم الوجوه بشكل تجريديّ. وقد حصلت تلك التجربة على نصيبها من الدراسات النقدية، فضلاً عن استخدام بعض تلك اللوحات كأغلفة لبعض

#### مدى التأثر بالمدارس الفنية العالمية

لم يكن لميّاسة بدايةً، اطلاعٌ على المدارس الفنية. فدخول عالم الفن التشكيلي كان بالنسبة إليها أمرًا جديدًا. ولم يسبق لها أن قرأت أو بحثت في تاريخ الفن والمدارس الفنية واتجاهاتها المختلفة. ولكنها بصفتها أكاديمية، وتحب البحث والعلم، وشرعت في القراءة والاطلاع، مع احتكاكها بالفنانين وأعمالهم الفنية، وحرصها على حضور المعارض، خصوصًا خارج البحرين، بدأت في تكوين صورة أوضح للفن، بلورها الاطلاع والقراءة المستمرة.

في بداياتها، وهي مرحلة الاكتشاف والتجريب، كانت أعمالها عبارة عن تجارب في مدارس مختلفة، مثل التنقيطية والتجريدية، وقد حرصت على تطوير مهارتها الفنية بالرسم الواقعي الكلاسيكي مثلما نصحها معظم الفنانين، لأنه يعتبر الأساس والبداية.

#### الهوية الفنية

كثير من الفنانين اختطوا لأنفسهم مسارًا خاصًا، أو بمعنى آخر: "هُوية فنية" يعرف بها المتلقّي من هو الفنّان أو الفنّانة بمجرد النظر إلى اللوحات والأعمال. غير أنّ ميّاسة ترى أنها

لم تصل بعدُ حتى الآن إلى الهوية الفنية الثابتة والمحدّدة، ولا هي تدرى إن كانت تريد الوصول إليها أم لا. فهي - من وجهة نظرها - تعتقد أنه قد يكون في تبنّي الفنّان هوية بعينها، نوعٌ من التقييد لتجربته الفنيـة. ثم إن ميّاسة هي ممّن يحبون التجديد في الفن، وهذا ما قد يلاحظه المتابع للمعرض السنوي، إذ تختلف مشاركتها كل سنة عن سابقتها، وهي تعبّر عن مراحل الانتقال بين المدارس الفنية لمناقشة مواضيع مختلفة في كل مرة. فما يهمّها في العمل الفني إنما هو عنصر الدهشة، والبحث عن الجديد، وعدم التقيّد بنمط معيّن في العمل، وهذا ما يكفل الحرية المطلقة في التعامل مع اللون والخامة المستخدمة في لوحاتها الفنية. وبحسب رأيها، فإنّ هوية الفنان حاضرة دائمًا في كل أعماله، وإن تعدّدت المدارس الفنية أو الخامات أو المواضيع.

#### المسيرة الفنية منذ البدايات

مع مرور الوقت، ومع ممارستها الرسم والتشكيل، بدأت ميّاسة تلاحظ الفرق الشاسع بين بداياتها والطور الذي بلغته. فقد حدث بالطبع تطور في أعمالها، وبدأ لقب "فنّانة تشكيلية" يوضع



أمام اسمها، بعد أن كانت مجرّد هاوية. وأخذت التشكيليّ البحريني، ما أكسبها ثقة ومسؤولية أعمالها تُعرض في معارض كبيرة مع فنانين كبرى لتقديم أفضل ما يمكن. كما منحتها معروفين لهم وزنهم ومكانتهم في وسط الفن المشاركات الخارجية فرصة الاطلاع على تجارب

فنانين من مختلف الدول والمدارس الفنية، منها مشاركتها في ملتقى الأقصر الدولي عام 2019م، حيث تعرفت على عدد كبير من فناني العالم، وغير ذلك من المشاركات في الكويت، وسلطنة عمان، وقبرص، وقد دفعها كل ذلك إلى الاستمرار في تطوير مهارتها الفنية.

وممّا ساعدها أيضًا على خوض المجال الفني على نحو أعمق، دراستها الدكتوراه في فرنسا، بلد الفن والمتاحف والمعارض الفنية. وقد كانت تخصّص وقتًا لزيارة المعارض، والاطلاع على كل ما هو موجود في هذا المجال، وكانت بذلك تغذّي حواسّها، وتنمّي ذائقتها الفنية، ليتكوّن لديها مخزون يحفزها إلى ابتكار الأفضل. ثمة مقولة مفادها أنّ "الفن الجيّد يحفز إلى إبداع فنّ أفضل". هذا إلى جانب أن الاطلاع على الفنّ الراقي يمكن أن يؤدّي إلى التعرّف على الأخطاء، وتكوين تراكمات بصريّة تُعين على الإبداع، وتعزّز إمكانية تقييم العمل الفني ومدى نجاحه، وعقرّز إمكانية تقييم ذاتيًا أو من فعل الآخرين.

#### المشاركات الفنية والمعارض

في بداية مسيرتها الفنية، وخلال دراستها في جامعة البحرين، أقيم معرض فني لطلبة



■ السويدي تستعرض كتاب "الساعة الخامسة والعشرون" الفنى 2018م

الجامعة من مختلف التخصّصات، وكان ذلك عام 2009م، فشاركت فيه بخمسة أعمال. كانت لهذا المعرض رهبة البدايات، فلم تقف ميّاسة بجانب لوحاتها أيام العرض، بل وقفت عن بُعد تتأمل وتراقب زوّار المعرض وهم ينظرون إلى لوحاتها وتفاصيلها، ولا شكّ أن من بواعث سرورها وقتها



■ "فما يهم الفنّانة مياسة السويدي في العمل الفني هو عنصر الدهشة، والبحث عن الجديد، وعدم التقيّد بنمطٍ معيّن في العمل، وهذا ما يكفل الحرية المطلقة في التعامل مع اللون والخامة المستخدمة في لوحاتها الفنية"



أنّ لوحاتها جذبت البعض من جمهور المعرض، إلى درجة الرغبة في اقتنائها، رغم أنها ما كانت سوى محاولات أولى لمحاكاة الفن.

بعدها شاركت ميّاسة في معرض مشترك لأعضاء جمعية البحرين للفنون التشكيلية، وتعرفت أكثر على وسط الفنانين، ونمت داخلها رغبة شديدة للمشاركة في المعرض السنوي للفنون التشكيلية في البحرين، الذي يُقام في متحف البحرين الوطني، برعاية المغفور له بإذن الله الأمير خليفة بن سلمان آل خليفة، طيّب الله ثراه. وبالفعل قدّمت بعض الأعمال للمشاركة في المعرض للعام 2010م، لكنها رُفضت جميعها. بيد أنّ الرفض لم يمنع الفنّانة الشابّة من المحاولة في العام الذي تلاه، وكذلك رُفضت أعمالها الفنية التي قدمتها للعام 2011م. ولم يؤثر ذلك البتة على استمرارها في الرسم والفن التشكيليّ، حيث لم تُصَب بالإحباط كما قد يحدث للبعض، بل أشعل بداخلها رغبة شديدة في الارتقاء بمستوى الفن الذي تقدّمه، ليرقى إلى شروط العرض في متحف البحرين الوطنيّ، وهو ما كان يتطلب نفسيّة مرنة، وكانت ميّاسة مستمتعة بممارسة الفنّ التشكيلي بحدّ ذاته. بعد ذلك عاودت الفنّانة تقديم أعمالها للمشاركة في المعرض

نفسه للمرة الثالثة في عام 2012م، فتم قبول عمل واحد. ومن ثمَّ توالت مشاركاتها الفعلية منذ ذلك الوقت في هذا المعرض المهمّ وإلى اليوم، إضافة إلى العديد من المعارض الفنية الأخرى داخل مملكة البحرين وخارجها.

كانت بعض المشاركات الفنية بمثابة تحـدً بالنسبة إلى ميّاسة. فمثلاً؛ كان يُطلب من كلّ واحد من المشاركين في كلّ "سمبوزيوم" تقديم عملين فنيّين اثنين، يتمّ إنجازهما خلال يومين أو ثلاثة فقط، كما حدث في سلطنة عمان، وفي الكويت، وفي ملتقى الأقصر بجمهورية مصر العربية، عندما كانت الفترة المحددة لإنجاز الأعمال المطلوبة أسبوعين اثنين فقط. لقد كان ذلك الأمر صعبًا نظرًا إلى محدودية الوقت، وكذلك للرسم المباشر أمام الجمهور الذي يُدلي بملاحظاته وتعليقاته التي من شأنها تشتيت بملاحظاته وتعليقاته التي من شأنها تشتيت أنّ ميّاسة اعتادت لاحقًا على هذا النوع من المشاركات التي تُغني تجربة الفنان وتنمّيها.

وفي يونيو 2019م، كان أول معرض شخصي يقام لها على مستوى أوروبا، في العاصمة الفرنسية باريس، وكان ذلك احتفاء بأعمال الشاي التي قدمتها لأول مرة في متحف البحرين عام



■ مع معالي الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة أمام مجسّم "الكرة المربعة" في معرض "خارج الخط 2" تحيــة للمــرحوم معـالي الشـيخ عـيسى بـن راشـد آل خليفة، فبراير 2020م

2016م، ضمن العرض الأول لتجربة "الفن طعام"، كما صاحب معرض باريس تدشين كتاب "ميّاسة.. أساطير الشاي"، الذي تحدّث عن التجربة نقديًّا وفنيًّا. وفي يوليو من العام نفسه، شاركت ميّاسة مجموعة من الفنّانين العالميين في معرض

مشترك في باريس أيضًا.

كما كانت لها تجربة أخرى مع فنّ الطباعة، وشاركت مع مجموعة من الفنّانات في معرض أقيم خلال عام 2019م في صالة البارح الفنية، حيث عرضت تجربتها الأولى مع الفنّ بالطباعة، وستكون لها جولات أخرى قريبًا مع فنّ الطباعة. وفي العام 2020م، وبالتحديد في شهر فبراير، أسهمت ميّاسة في التجربة الثانية لمعرض "خارج الخط 2"، مع الفنّان عمر الراشد والفنّانة الشيخة مروة آل خليفة، وذلك في جمعية البحرين للفن التشكيلي بعنوان "إلهام". كان المعرض عبارة عن تحية إلى معالى الشيخ الشاعر عيسى بن راشد آل خليفة - طيّب اللّه ثراه - حيث أخذت أشعاره حيّزًا من اللوحات المعروضة، وقُدّم خلال المعرض ما يقرب من ثلاثة وعشرين عملا فنيًا، تنوّعت ما بين اللوحات والمجسّمات الفنية التي كان من ضمنها (الكرة المربّعة)، التي اشتهر الشيخ عيسى - رحمه الله - بذكرها في تصريحاته الكروية.

#### خصوصية المعارض

تقول الفنّانة السويدي إنها ومن خلال مشاركاتها المختلفة - محليًا وخارجيًا - تلاحظ وجود

اختلافات بين المعارض من حيث العرض أو نوعية المعروضات؛ فلكل معرض خصوصية تميّزه عن الآخر. وبالنسبة إليها، فإن معرض الفن التشكيليّ السنوي في البحرين يختلف عن سائر المعارض، إذ كان يقام تحت رعاية المغفور له صاحب السمو الملكي الأمير خليفة بن سلمان آل خليفة ـ طيّب الله ثراه ـ مما كان يُعطيه زخمًا وتميّزًا خاصًا، كما أن من شأن مشاركة الشباب للفنانين الكبار أن تعود عليهم بالفائدة من حيث اكتساب الخبرات المتنوّعة.

#### الجوائز والتكريم

حصلت ميّاسة في البداية على الجائزة الأولى الفنانات البحرين من جاليري نادين عام 2013م، وكان العمل الذي فاز يحمل فكرًا فلسفيًا بالأبيض والأسود وتدرّجاتهما. كما حصلت على جائزة لجنة التحكيم في أول مشاركة لها خارج البحرين، وكانت في دولة الكويت عام 2014م، بمشاركة فنانين من الخليج. وقد كان لحضور الدكتورة سعاد الصباح وكلمتها حول المعرض عمومًا وحول لوحة ميّاسة السويدي خصوصًا، أثرٌ كبيرٌ في نفس الفنّانة، فقد مثّل ذلك الحدث فرحتها الأولى. وكان لذلك الفوز قيمة معنوية كبيرة، إذ



عمل الفنّانة د. مياسة السويدي

عندما ينجح الفنّان خارج محيطه وبلاده، فمعنى ذلك أن عمله يستحق الفوز والتقدير. كان لتلك الجائزة طعم جميل، هو طعم النجاح.

جائزة أخرى حصلت عليها الفنّانة، وتعُدّها مهمّة جدًّا في مسيرتها، هي "جائزة سوفرين الفنية" عام 2016م بدبي، والجائزة تمنحها مؤسّسة غير ربحية، مقرّها في هونج كونج. ويتم ترشيح الأعمال الفنية من قبَل جهة معينة، كهيئة الثقافة والآثار مثلاً، أو جمعية الفنّ

94





□ من أعمال الفنّانة المشاركة في معرض "خارج الخط 2" تحية
 للمرحوم معالى الشيخ عيسى بن راشد آل خليفة، فبراير 2020م

التحكيم، والأخرى للتصويت من قبل الجمهور، وفازت ميّاسة بجائزة التصويت الأولى، وكان اسم العمل "همس الشاي"، وقد تم بيعه في مزاد كرسيتز، وكانت نسبة من عائد البيع موجّهة لصالح الأطفال اللاجئين. لقد سبق عرض هذا العمل الفني مع مجموعة كبيرة من اللوحات في متحف البحرين، ضمن مهرجان "الطعام

التشكيلي. وقد رُشِّحت ميّاسة مع حوالي عشرة منالفنّانين من بلاد مختلفة، وتم اختيار ثلاثة فنّاني البحرين، كانت هي من ضمنهم. ولقد كان حضور البحرين قوياً في ذلك المعرض، حيث تقدم إليه مائتا عمل، اختير منها ثلاثون عملاً لفنانين كان أحدها من من أعمال ميّاسة. وقد خُصصت للمناسبة جائزتان، واحدة للجنة

ثقافة"، وبناءً على ذلك تم ترشيحه لذلك المعرض. واستخدمت الفنّانة في العمل المذكور أكياس الشاي، وألوان الشاي الأسود والأخضر.

#### الفنّ التشكيليّ في البحرين

ترى ميّاسة السويدي أنّ الحركة التشكيلية مزدهرة في مملكة البحرين، خصوصًا أنّ البحرين والكويت هما من أولى الدول الخليجية المهتمـة بالفن التشكيليّ. فضلاً عمّا للمرأة البحرينية من حضور متميّز في الفن التشكيليّ، وفي المعارض الفنية، داخل البحرين وخارجها. وتقول: حبذا لو كانت هناك معارض تخصّصية، مع توفير قاعات وأماكن مناسبة لكلّ نوع فنيّ؛ بعضها للنحت، وأخرى للتصوير، وثالثة للرسم والتشكيل وهكذا، مع مشاركة الجميع في المعارض السنوية.

#### الفن والكتابة الأدبية

كانت بدايات ميّاسة في الكتابة الإبداعية من خلال مشاركة بعض الفنانين بنصوص أدبية. فقد شاركت ببعض النصوص مع مجموعة من الفنانات العربيات عام 2012م، وشاركت أيضًا في معرض "إيماءات داخلية"، بنصوص حول روح اللون في 2012م، وذلك في معرض "بصمة

1 للطباعة الفنية" الذي أقيم في جمعية البحرين للفن المعاصر. وفي عام 2013م، شاركت الفنّان القطري علي حسن بنصوص مستوحاة من أعماله الفنية رافقت معرض (خيول الصحراء). ومع بداية عام 2018م، نُشرِت لها مقالات مطوّلة، هي عبارة عن قراءات في كتب، وأخرى فلسفية، ضمن عدد من الملاحق العربية، منها ملحق ضمن عدد من الملاحق العربية، منها ملحق "آفاق" لجريدة "الحياة"، والملحق الثقافي لصحيفة "الاتحاد" الإماراتية.

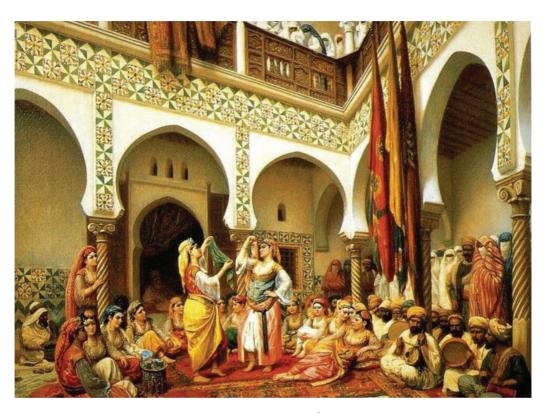


🗉 حي القصبة / الجزائر- تصوير جاك جودو

# من الجزائر القديمة حيّ القصبة، شُرفة على التاريخ صبحة بغورة الم

منذ تأسيسها في القرن الرابع الميلادي عند منحدر جبل ينتهي إلى سهل ممتد يلامس أطراف خليج، أُطلق عليها اسم مدينة "إيكوزيوم"، مرّت عليها حضاراتٌ عديدة، وكان موقعها على رأس عوامل شُهرتها، حيث جمعت بين الإطلالة على جمال زُرقة الخليج، ومياه البحر المتوسّط، وروعة السهول الممتدّة، والخلفيّة الجبليّة المكسوّة بالغابات الكثيفة الخضراء ربيعًا، والبيضاء شتاءً، إذ أصبحت مركزًا تجاريًا فينيقيًا، ثم سرعان ما صارت المدينة تجارية بكاملها، ثم بعد ذلك تحوّلت إلى مدينة رومانيّة، وكان مقرّها منطقة تدعى "القَصَبة"، وأصلها القلعة المشرفة على المدينة. وقد تأثّر عمرانها كثيرًا بعد الفتح الإسلاميّ بالنمط التركيّ، الذي بقي إلى الآن. لذلك يُعَدّ حيّ القصبة جامعًا للتاريخ، حافظًا للذكرى الحيّة للبلاد على مدى تاريخ طويل، إذ يكتنز شحنة هائلة من مشاعر الاعتزاز بأمجاد الماضي عبر العصور. قصور القصبة عثمانيّة، يميّزها عمرانٌ فريد من نوعه، وهندسته تنطوي على قدر كبير من الحياة الجماعيّة. هكذا جاء تعريف منظمة اليونسكو في وصف وجيز لقصبة الجزائر، بعدما تمّ تصنيفها واعتمادها في سجلً منظمة اليونسكو في وصف وجيز لقصبة الجزائر، بعدما تمّ تصنيفها واعتمادها في سجلً التراث العالميّ سنة 1992م.

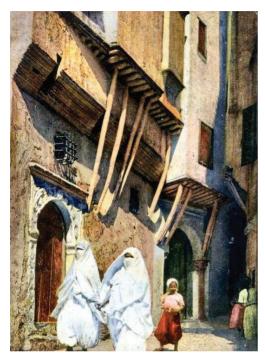
وهي منطقة مثلّة الشكل، تقع على مساحة خمس مئة ألف متر مربع، شُيّدت على تل يبلغ ارتفاعه مئة وخمسة وعشرين مترًا، وهي تمثّل المدينة العتيقة التي يمكن وُلوجُها من خمس بوّابات؛ باب الواد، وباب عزون، وباب جديد، وباب البحرية، وقديمًا باب الجزيرة، وهو غير موجود حاليًا.



🖪 عمل الفنّان الفرنسي ألبيرت جيرار يصوّر أحد قصور حي القصبة بالجزائر أواخر القرن التاسع عشر

تُطلُّ قصبةً الجزائر، بما تتميّز به من طراز القديمة، مثل "الجامع الكبير" أقدم جامع في الجزائر؛ المُشيَّد سنة 1660م، في عهد الأتراك، وقد سُمِّي أيضًا بجامع السمّاكة لقربه من الرصيف البحريّ لقوارب الصيد، وكذلك جامع " كيتشاوة" الشهير بصومعته الضخمة والذي بناه الداي بابا حسن سنة 1794م، مقابلًا لإقامته الجميلة، إلى جانب قلعة الجزائر التي تبدو حصنًا منيعًا يضمّ مبان ذات أهمّية عسكرية، والقصر القديم الأنيق

إسلاميّ فريد، على أحد أجمل المواقع الساحلية للبحر المتوسط، وتنتصب بأزقّتها الضيّقة، كثيرة الالتواء، والشديدة التعاريج، وبجدرانها البيضاء، ونوافذ منازلها الزرقاء التى تبدو واضحة للقادمين إليها من البحر في أعلى الجزيرة التي أسِّس فيها الميناءُ القرطاجيّ في القرن الرابع قبل الميلاد. تحتضن القصبة آثار القلعة العتيقة، والمساجد



🗉 القصبة، الجزائر، 1950م

الأصيل. ويُعدّ هذا الحيّ مزارًا كبيرًا، وقلبًا تجاريًا نابضًا طوال العام، بحيويّته الدائمة، وصخبه المستمر إلى ساعات متأخّرة من الليل. وما يميّزه هو المزيج الذي أصبح مألوفًا، برغم غرابته، حيث تُباع الخُضر والفواكه بجانب المفروشات التقليديّة والمستوردة، ومحلّات لوازم العرائس وحفلات الزفاف، كما تُعرض أنواع البهارات المختلفة والبقالة، إلى جانب أرقى العطور والروائح الطيّبة. وتتوسّط هذا الحيَّ القلاعُ الأثرية الشامخة، ومسجد سيدي عبد الرحمن الثعاليي.

الذي بُنيَ في القرن الرابع عشر، وكان يسمى "قصر لالا خداوج العمياء"، وهي أميرة جميلة سكَنته ثمّ فقدَت بصرَها فجأة، وجرى على أنقاضه تشييدُ متحف الفنون والتقاليد الشعبية. والقصبة تُمثّل قلب مدينة الجزائر النابض بعبق التاريخ وذكرى الثورة الوطنية. فقد شهد هذا المكان "حادثة المروَحة"، بعدما لم يُطق الوالي التركى وقاحَة القنصل الفرنسيّ، فقام بضربه بالمروَحة التي كانت بيده على وجهه. انتهزت فرنسا هذه الحادثة فرصةً، فحشدت أساطيلها، وانقضّت على الجزائر. وفي أسفل الحيّ، حيث ساحة الشهداء، تنتصب تماثيل لأشهر البحّارة والربابنة ممّن أطلق عليهم الأوروبيّون، حنقًا وغيظًا لقب"قراصنة"، مثل: الرايس حميدو، وبابا عرّوج وغيرهما، الذين قاموا بحماية الشواطئ والمدن الساحلية والتجارة البحرية". وفي ساحة الشهداء نافورة مياه تزينها تماثيل لخيول أسطوريّة فزعة من وجود بعض الثعابين تهاجمها. وقبالة ساحة الشهداء يتراءى حىّ "جامع اليهود"، وهو معبد يهوديّ قديم بُنيَ عام 1855م، وحمل اسم حاخام يدعى إبراهام بلوخ، وكان الأكبر من بين أربعة عشر معبدًا يهوديًّا احتوتها القصبة قبل الاحتلال الفرنسيّ للجزائر عام 1830م، كما كان الأجمل على الإطلاق، نظرًا لطابعه المعماريّ



🗉 الحايك، لباس المرأة الجزائرية التقليدي، وما زالت منتشراً في حي القصبة، تصوير وليد ياسين

إنه تنسيق مقبول لدى أهل القصبة، بالرغم من غرابته، تمامًا مثل الانسجام بين بني البشر الذين أقاموا بالحيّ على اختلاف أديانهم ومذاهبهم. في أدقّ خصوصيّات حيّ القصبة، يلمس الزائر أروع ما يمكن أن يتمتّع المرء برؤيته عندما تخرج النساء في مجموعات من قصور القصبة، كالأميرات بزيّهن المميّز، ويسمّى حايك مرمة باللون الأبيض، وهو كالمُلاءة؛ تُخفي تحتها ما يرتدين من الأزياء التقليدية الأصيلة، المطرّزة بخيوط الذهب والفضة، بتصاميم محلية تعكس

ثقافةً مستمدّة من البيئة، وتضع برقُعًا أبيض من الدانتيل، ولا يبقى من وجهها مكشوفًا سوى العينين. ولا تزال نساء حيّ القصبة يتمسّكن بارتداء الحايك في عصر الموضة والعولمة.

وفي داخل المنازل، تغطّي المرأة رأسها بمعْرَمة الفُتول، وهي منديلٌ للشَعر، تقليدي، تنسجه النساءُ بأيديهن على مختلف الألوان والأشكال، لينسدل بنعومة من الرأس إلى أحد الكتفين، وتتدلّى نهاياته على شكل خيوط حريرية تتراقص مع كل حركة منها، وتزين معصمها ورقبتها

وقدميها بالحُليّ المرصّعة بالأحجار الكريمة. وغالباً ما تجتمع النسوة عصرًا في ساحات القصور حول أباريق الشاي والحلويات التي تكثر فيها المكسّرات، وقد تمتدّ اللقاءات إلى ساعة متأخّرة من الليل، خاصة في فصلًى الربيع والصيف، حين يحلو السمر مع ما يُعرف بــ"البُوقالة"، وهو نَظمٌ أقرب إلى الشعر باللهجة المحلّبة، ومن معانيه يمكن أن تجد كلُّ امرأة أو فتاة صدى ما في نفسها، وتستبشر به. ومن هذه البُوقالات:

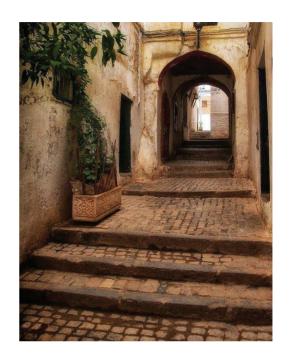
" باسم الله بديت.. وعلى النبي صَلّيت.. وعليكم هاذى البوقالة نويت..

حليت باب الجنان لقيت الملاح رقود، تنهّدت الدالية وتحرّك العنقود

قال القمر: فالسماء نكشف على السحاب يذوب.. خلَّى الحبيب لحبيبه واللَّى في قلبو حاجة، اللّه يبلّغ المقصود. "

وتشتهر عائلات حيّ القصبة بعادات وتقاليد مميّزة، ومنها أن تضع كلّ فتاة في سنّ الزواج خاتمًا من الذهب في إناء طيني مملوء ماءً تمّ إحضاره مسبقًا من سبع عيون مختلفة. وبعد تغطية الإناء، تقوم كلُّ واحدة بعَقد عُقدة صغيرة. تبدأ واحدة من الحاضرات بقول عبارة تحمل الفأل الطيب، ثم تُدخل يدَها في الإناء، دون

النظر إليه، وتلتقط خاتمًا فتكون صاحبته هي الفائزة بالفأل الطيّب "البوقالة"، ثم ينتظرن سماع أو رؤية أي إشارة تدلُّ على أنَّ الفأل سيتحقَّق. وتُعتبر نبتة "الحَبَق"، أي الريحان، هي المفضّلة لدى سكّان القصبة، ولا يوجد منزل واحد يخلو منها. وهي زينة النوافذ والشرفات، وعلى رائحته الطيّبة تعلو تغاريد طائر "الحسّون"، ويمتّع المارة بأصوات عذبة تكاد لا تتوقّف. ويحرص شباب المنطقة حرصًا لافتًا على اقتنائه وتربيته في أقفاص جميلة ومميّزة، ويتبارون في ما بينهم على من يكون أعذبها صوتًا، وأطولها نفسًا، وأجملها شكلًا، وأكبرها حجمًا. وممّا يسترعي الانتباه، من تقاليد الحيّ، تثبيت أحدهم كمية صغيرة من النعناع وراء أذنه، وذلك عند خروجه من منزله للعمل، أو التسوّق، أو التنزّه، أو للقاء الأصدقاء بالمقهى. ولا يعلم سرّ ذلك حتى الآن، سوى قلَّة من أهل القصبة الأصليّين، وذلك يعنى عندهم أنّ لدى هذا الرجل فتاة في سنّ الزواج، ويتمّ الإعلان عن ذلك بالنعناع. والمفارقة أنّ منازل حيّ القصبة قريبة جدًّا من بعضها، وتكاد تكون متلاصقة، وجميع سكانها يتعارفون في ما بينهم منذ الجدود، ومع ذلك يضطر الرجل إلى استعمال هذه الحيلة، وهو دليل على أنّ



🖪 القصبة، الجزائر

مجتمع القصبة محافظ إلى درجة أنّ ظهور المرأة كان نادرًا. وتبرز أهمّ العادات والتقاليد الأصلية لسكان القصبة، خاصة في الأفراح، لأنّ لأفراح القصبة نكهة خاصة يربطها المؤرّخون بالزمن الجميل، إذ لا تزال العائلات تلتزم بحمّام العروس، الذي يتم في حمّام بُخار على الطراز التركيّ، تدخله العروس وسط الشموع والزغاريد. والمتأمّل في شخصية أهل القصبة، وفي طبيعة الحياة فيها، سيلاحظ بسهولة من خلال مفردات حياتهم اليومية العادية أنها مزيج بين الثقافة

الجزائرية والروح التركية، وذلك بعد أن اختلط الجزائريون والأتراك منذ خمسة قرون. كثيراً ما خلَّدت الأعمالُ الأدبية والفنية والتشكيليَّة قصبة الجزائر من زاوية تاريخية، لأنها من أكثر أحياء العاصمة الجزائرية التى شهدت أحداث الثورة التحريرية المسلَّحة، واحتضنتها، وعرفت منازلُها وأزقّتُها مواجهات بطوليّة من شباب الحيّ ضد الاستعمار الفرنسي. ولا تخلو الأفلامُ الوثائقيّة حول تاريخ الثورة الجزائرية من مشاهد غليان أبناء القصبة ضد الظلم الاستعماري، كما خلّدتها الأفلام الروائية العديدة التي تناولت الوقائع الحقيقية في إطار دراميّ. ومن أشهر هذه الأفلام "معركة الجزائر"، وقد تمّ تصوير معظم مناظره بحى القصبة الذي كان بالفعل مسرح الأحداث الحقيقية. وحديثًا بدأ الاهتمام بتناول القصبة من زاوية اجتماعية وتراثية، لأنها تبقى الرمز الحيّ لمفهوم الوطنية، والمثال الجليّ على معنى الانتماء الذي حفظ الهويّة وحمَى الأصالة، وصانها من محاولات الانسلاخ وتشويه مقوّمات الشخصية الوطنية.

# مسجد وعين "أبو زيدان": دراسة تاريخية وأثريّة

البروفيسور تيموثي إنسول، الدكتور سلمان المحاري، الدكتورة راشيل ماكلين

#### تقديم: د. سلمان المحاري 🗈

يقع موقع مسجد وعين "أبو زيدان" في منطقة بلاد القديم، على طرف مزرعة شاسعة غنية بأشجار النخيل. يبعد عن مسجد الخميس بحوالي مئة وخمسين مترًا ناحية الجنوب الغربي. وهذا المعلم عبارة عن عين ماء يعلوها مسجد. تاريخيًا، تُعتبر عين "أبو زيدان" مهمّة كموقع لنَبْع يبدو أنه كان أحد مصادر المياه المستخدمة خلال الفترة الإسلامية المبكرة (القرن الثامن - العاشر الميلادي)، والمتوسّطة (القرن الرابع عشر الميلادي) في البلاد القديم. أشار الإدريسي في منتصف القرن الثاني عشر الميلادي، في كتابه نزهة المشتاق إلى عين "أبو زيدان". وقد يكون تاريخها أقدم من ذلك، حيث الأحجار المستخدمة في البناء الموجود حول نبع الماء تعطى إشارات إلى دلمون. وتعتبر عين "أبو زيدان" من العيون المهمّة في البحرين، وتحتلُ مكانة خاصة في ذاكرة المجتمع المحلى والأهالي القاطنين بجوارها. ومن منطلق أهميتها التاريخية، وعلاقتها بأهمّ المعالم الاسلامية في البحرين وقربها منها، وهو مسجد الخميس، واحتمال وجود بقايا لفترة ما قبل الإسلام، قرّر الفريق البريطاني البحرينيّ برئاسة البروفيسور تيموثي إنسول استئناف أعمال التنقيب الأثرية في هذا الموقع منذ عام 2014م، سبقتها تنقيبات في عام 2001م من الفريق نفسه. ننشر في هذا البحث نتائج أعمال التنقيب لغاية عام 2016م، وقد استمر العمل في الموقع إلى غاية 2018م، ومازالت نتائج العمل اللاحقة قيد الدراسة.

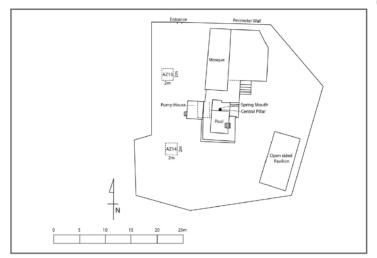
🖪 باحث أثري من البحرين

# عين "أبو زيدان" في ذاكرة التاريخ

تاريخياً، تعتبر عين "أبو زيدان" مهمّة كموقع لنبع يبدو أنه كان أحد مصادر المياه المستخدمة خلال الفترة الإسلامية المبكرة (القرن الثامن - العاشر الميلادي) والمتوسطة (القرن الرابع عشر الميلادي) في منطقة البلاد القديم. ذكرها الإدريسي في منتصف القرن الثاني عشر الميلادي في كتابه نزهة المشتاق، عندما كان يصف جمال جزيرة أوال وحُسنها، وعيونها ومياهها العذبة (الإدريسي 2020: 277). ربما تم استخدام عين "أبو زيدان" أيضًا في فترة ما قبل الإسلام، حيث تشير إلى هذا الاستدلال الكتلُ الأربع الحجرية الأسطوانية الكبيرة المستخدمة في العمود المركزيّ الذي يرتكز على أرضية البركة، ويدعم المسجد العلويّ. وربّما تشير إلى وجود معبد لما قبل الإسلام في المنطقة المجاورة، يرجع تاريخه إلى فترة دلمون (2500 - 400 قبل الميلاد) (Insoll, 2005b) (الشكلان 1 و2). فأحجار البناء الموجودة في العمود تشير إلى ذلك، وهي تشمل مذبحًا مقلوبًا، أو منضدة إراقة للقرابين والأضاحي مشابهة لما هو موجود في معبدَى باربار الأول والثاني، (انظر Hellmuth .(Andersen & Højlund 2003: 60 - 62

وتشكّل كتل أخرى من بناء ضخم أيضًا جزءًا من جدران المسبح، عند فوهة العين أو النبع، حيث يغطّي أجزاءً منها الآن البلاطُ الأبيض الحديث (الشكل 2).

# شكل رقم (1)



🖪 مخطّط عام لمكوّنات موقع عين "أبو زيدان"

# شكل رقم (2)



◘كتل حجرية مُعاد استخدامها في جدران العين



■ العمود الحامل لأرضية المسجد ومتضمّنًا الكتل الحجرية الأسطوانية المعاد استخدامها

تمت إعادة بناء بركة العين التي نراها اليوم، وإعادة وضع البلاط الحديث فيها في القرن العشرين، لكنّ العناصر المستخدمة في هيكل البناء أقدمُ بكثير، مثل الأحجار الأسطوانية المذكورة أعلاه المماثلة لأحجار المذبح الموجود في معابد باربار الدلمونية. وتم العثور أيضًا على أدلّة أخرى تشير إلى وجود استيطان يعود إلى فترة دلمون في هذه المنطقة، وذلك من قبَل النقيب إدوارد ديوراند في القرن التاسع عشر الميلادي (1880: 193) إذ اشترى حجرًا من البازلت الأسود عليه نقش من أحد المساجد، المدرسة الداودية، في بلاد القديم. لقد ساعدت الكتابة الأكادية للنقش على تأريخ الحجر للفترة الكاشية، وهي تقريبًا في منتصف ونهاية الألفية الثانية قبل الميلاد. ويُفترض أنّ هذا الحجر تم تدميره خلال الحرب العالمية الثانية، إلا أنّ نسخة طبق الأصل منه معروضة في متحف البحرين الوطنيّ.

من المثير للاهتمام بشكل خاص أن شيئًا مهمًّا مثل حجر المذبح تم دمجه في دعم المسجد. هل يمكن أن يعكس ذلك الأهمية الكبيرة للبئر وبركة الاستحمام بالنسبة إلى المجتمع الذي يعيش في بلاد القديم؟ هل يمكن أن

تعكس أيضًا نوعًا من الاستمرارية الرمزية لأهمية وقداسة المياه؟ فقد تم وصف البئر المقدس في باربار بأنه "المدخل الفريد لأبسو. وأبسو هو بحر المياه الجوفية الراكدة أو غورها (Rice، موقع الينابيع ومعابد دلمون، فيما يلعب الماء موقع الينابيع ومعابد دلمون، فيما يلعب الماء أيضًا دوراً مهمًّا في الإسلام، وذلك على سبيل المثال في تصوير الجنة وأنهار المياه التي تجري فيها. ومن الممكن أيضًا أن تكون أولى المساجد في البحرين قد بنيت في مواقع الينابيع والآبار، وأن مسجد "أبو زيدان" قد شُيد فوق نبع "أبو زيدان"، فاستمر في ارتباطه الروحي بالماء منذ فترة طويلة.

وقد ظلّت عين "أبو زيدان" معلمًا مهمًا عبر الزمن، إلى درجة أن اثنين من الرحالة على الأقلّ نسبا اسمها إلى المسجد الذي يُعرف اليوم بمسجد الخميس، حينما قدما إلى البحرين في القرن التاسع عشر الميلادي. وقد سُمّي بـ"الخميس" أو على الأصح "سوق الخميس" نسبة إلى سوق الخميس الذي كان يُعقد في المنطقة المحيطة بالمسجد حتى أوائل ستينات القرن العشرين.

على الرغم من احتمال حدوث فجوة في استخدام

العين، فقد أعيد استخدامها بعد الفترة الإسلامية المتوسّطة. ففي القرن التاسع عشر الميلادي، وصف ديوراند (6 :Purand 1879) العين بأنها عبارة عن "جزء من أساسات جدران مسجد صغير". وعلى نحو مماثل، أشار ثيودور بنت (Rice 1984: 78) إلى عين "أبو زيدان" على أنها "مبنى دائرى"، مع "مسجد صغير" مجاور،

ولعل المسجد الحالى بُنى في عهد المغفور له بإذن اللّه تعالى الشيخ عيسى بن على آل خليفة حاكم البحرين آنذاك على أنقاض مسجد أقدم، وهذا ما أثبتته التنقيباتُ اللاحقة التي قمنا بها في عام 2018م بأنّ هناك بقايا جدران مسجد قديم أسفل المسجد الحالي. وتضيف السيدة جيه ثيودور بنت مزيدًا من التفاصيل في سجلَّات سفرها، فكتبت في فبراير 1889م، أنها وزوجها، توقفا بالقرب من "سوق الخميس" لرؤية الحمام ذي الجدار الدائري والسقف الجزئي المستند على عمود يقف في الماء، غير منتظم، جميل، وبالقرب منه يوجد رواق أو دكة (Bent 2010: 15). كما وصف ثيودور بنت "مدرسة أبو زيدان" بـ "مآذنها الرفيعة والأنيقة" (-Rice 1984 78). وهذا أمر مثير للاهتمام، حيث يبدو أنه كان يتحدث عمّا يسمّى اليوم بمسجد الخميس

ومآذنه المميّزة، بدلًا من وصف المسجد الصغير المرتبط بعين "أبو زيدان" نفسه. كما يشير إلى أن عين "أبو زيدان" كانت ذات أهمية مستمرة، حيث كان اسمها مرتبطاً بمبانٍ أخرى في بلاد القديم.

استمر استخدام حمّام السباحة في عين "أبو زيدان"، على الأقل، حتى أوائل السبعينات. يشير بلجريف (1973: 89) إلى مسجد "أبو زيدان"، المبنى فوق العين ويحمل الاسم نفسه، وأنَّ العين كانت تُستخدم كثيرًا من قبل السكان المحيطين بها، وخاصة من قبل النساء أثناء حفلات الزفاف". لم يكن معروفًا بشكل دقيق متى توقّف استخدام عين "أبو زيدان"، ولكن غالبًا هو بسبب انخفاض منسوب المياه الجوفية. ذكر النبهاني الذي زار البحرين عام 1914م، عين "أبو زيدان"، على أنها واحدة من أشهر العيون في منطقة البلاد القديم بجانب عين جمالة وعين قصارى (النبهاني 1986: 50). ووصف التاجر حال هذه العين ومسجدها قبل ما يقارب المئة عام بأنها عين نبّاعة كالزلال، على نصف ظهرها مسجد للصلاة، وباقيها محاط بالجدران والدكك، وينساب ماؤها كبطون الحيّات لسقى البساتين والمزراع التي حولها (التاجر، 1994:31). وقد

وصف ليوكوك مسجد "أبو زيدان" بأنه أجمل مسجد في البحرين (493 Lewcock المجد في البحرين (1986 أبه وأرجع تاريخه وذكر أنه في حالة جيّدة نسبيًّا، وأرجع تاريخه إلى الفترة الممتدّة من القرن الحادي عشر إلى القرن السابع عشر الميلادي، وقد يكون أبكر من ذلك.

وممّا جاء في ذاكرة الأهالي عن هذه العين ومسجدها، أنّ المقبلين على الزواج من الذكور

"العريس أو المعرس" كان يُؤخذ إليها قبل يوم واحد، أو قبل ليلة الزفاف، ظهرًا أو عصرًا لتجهيزه بالاستحمام والتنوير "تنظيف الجسد من الشعر باستخدام النورة". وهذه العادة لم تكن مقتصرة على أهالي منطقة بلاد القديم فقط، وانما من المناطق المجاورة أيضًا، ولم تنقطع هذه العادة إلا مؤخرًا مع انعدام الماء في العين.

شكل رقم (3)



◘ محضر اجتماع الجلسة السابعة لإدارة بلدية المنامة (أرشيف المكتبة البريطانية، مكتب الهند)

رحلات جماعية للترفيه والاستجمام فيما يعرف بـــ"كشتة". ولتوفير مزيد من الخصوصية للنساء، ناقشت بلدية إدارة المنامة في جلستها السابعة بتاريخ الحادي عشر من يوليو 1935م (الشكل 3) اتخاذ قرار بتخصيص يومين في الأسبوع للنساء فقط لاستخدام عين "أبو زيدان" والرفيع

وكان النساء يذهبن مع الأطفال إلى العين في وغيرهما من العيون، والبعض الآخر يذهب لتقديم النذور. ولابد أن للعين دورًا خدماتيًا بالنسبة إلى روّاد مدرسة الخميس، وأيضًا روّاد سوق الخميس التي كانت تقام بجواره؛ من حيث التزوّد بالمياه والاستحمام وكذلك الصلاة في المسجد الملحق بها.

#### وضع العين الحالى ومسجدها

يقع موقع مسجد وعين "أبو زيدان" جنوب غرب غنية بأشجار النخيل. مسجد الخميس الأثرى، فيما يقع مركز شرطة تتوسط الموقع بركة صغيرة مستطيلة الشكل الخميس على بعد أمتار عدّة منها، وإلى الشرق تغطي جدرانها طبقة من البلاط الحديث منها تقع بقايا مسجد سلامة القديم وأطلاله، "السيراميك" ذي اللون الابيض، يوجد بها أربع وتحيط بها من الجنوب والغرب مزرعة شاسعة

عتبات سلّم في الجهة الشرقية (شكل 4).

#### شكل رقم (4)



🖪 بركة/ مسبح العين ويغطيها البلاط الحديث

ومن المعالم المميزة في هذه البركة والعين، بشكل عام، العمودُ الأسطواني الموجود في منتصف الجزء الشمالي للبركة، ويحمل أرضية شرفة المسجد في الأعلى، ولها إطلالة مباشرة على البركة ولها حاجز معدني. يبلغ قطر قاعدة هذا العمود المكون من أحجار أسطوانية أو قرصية الشكل حوالي مئة وخمسين سنتيمترًا، ويضم أحدها جزءًا بارزًا في شكل مصبّ، وهو الذي كان يُستخدم كمذبح (شكل 5). كما توجد في محيط فوهة النبع كتل حجرية مختلفة الأحجام من نوع الحجر الجيري الرمليّ النقيّ المشابه للأحجار المستخدمة في بناء المعبد الثانى في موقع معابد باربار، وأيضًا هو نفسه نوع الحجر المستخدم في بناء أعمدة مسجد الخميس. والمصدر الوحيد لهذه الأحجار هو محجر جزيرة جدّة في غرب البحرين، ولكن الكتل الحجرية المستخدمة هنا هي عبارة عن إعادة استخدام أحجار من مواقع أخرى، لربما مصدرها أيضًا معابد باربار (شكل 6).

تغطي الجزء الشمالي من بركة العين أرضية الشرفة الجنوبية للمسجد. ويأخذ مبنى المسجد نفسه الشكل المستطيل، ويبلغ طوله حوالي أحد عشر متراً، وعرضه ثلاثة أمتار، وارتفاعه

عن سطح الأرض تقريبًا أربعة أمتار. يتوسط جدار القبلة محراب مجوّف مستطيل الشكل يتوّجه بشكل زهريّ إشعاعي ضمن مربّع آخر. العنصر الخشبي الوحيد في المسجد هو السقف المبنيّ من عوارض خشب المانجروف "الدنجل"، حيث لا توجد بالمسجد أبواب أو نوافذ، وإنما أقواس. فالجدار الموازى للقبلة توجد به ثلاثة مداخل ذات عقود مدبّبة، أما الجدار الجانبيّ الشمالي فيضمّ فتحتَين أيضًا بعقود مدبّبة، فيما الجدار الجانبيّ الجنوبيّ يضمّ فتحة واحدة كبيرة يعلوها عقد مدبّب. والفناء الخارجيّ للمسجد يتمّ الوصول اليه بواسطة سلّم بستّ عتبات في الجهة الجنوبية. وهذا الفناء يرتفع عن سطح الأرض بحوالى مئة وستين سنتيمترًا وهو امتداد للشرفة المطلّة على العين. على بُعد عدّة أمتار بسيطة من المسجد والعين، توجد في الزاوية الجنوبية الشرقية للموقع ظلّة كبيرة مكشوفة من جميع جوانبها، لربما كانت تستخدم كاستراحة. وتغطى جدران جميع أجزاء المسجد والعين والاستراحة طبقة من الإسمنت الحديث. (أشكال .(109 99 89 7



**شكل رقم (5)**■ قاعدة العمود وتضم الكتل الحجرية الأسطوانية
مع حجر المذبح



شكل رقم (6)

الالم المتخدام أحجار جزيرة جِدة في المدران وسقف النبع



 شكل رقم (7)

 □ صورة عامة للمسجد والعين



**شكل رقم (8)** ■ الاستراحة الجنوبية الغربية



**شكل رقم** (10) ■ محراب المسجد



شكل رقم (9)

الاستراحة الجنوبية الغربية

#### شكل رقم (11)



🖪 عين "أبو زيدان" عام 1928م، تصوير لويس وإليزابيث ديمس، أرشيف الكنيسة الإصلاحية في أمريكا

#### التنقيبات الأثرية في عين "أبو زيدان"

لمعرفة التسلسل الزمني للموقع، تم التركيز على عين "أبو زيدان" في البداية بإجراء مسوحات وتنقيبات اختبارية في عام 2001م (Insoll) وتنقيبات اختبارية في عام 2001م (2005: 24-30 البركة سوى مواد حديثة (بلاستيك، وشظايا زجاجية، وزجاجات مشروبات، وصحيفة من عام 1993م، وكرة زجاجية صغيرة للأطفال). أما الحفر عند النبع نفسه، فقد نتج عنه بعض الكسر الفخارية المهترئة غير محدّدة التاريخ (Insoll الحفر اللاحقة على المنطقة المحيطة بالنبع. وتم الانتهاء من

حفر مربع 2×2م، وأعطي ترميز AZ14 "أبو زيدان، 2014"، في أبريل 2014م (° 2014.20673 أثار زيدان، 2014" في أبريل 2014م (° E050.54709 في المنطقة المجاورة. عندما تم تأكيد ذلك، تم حفر مربع ثانٍ 2×2م، AZ15، في مارس 2015م وغر مربع ثانٍ 2×2م، BZ267، في مارس 2015م (انظر الشكل 2015م). ولحسن الحظ، يقع المربعان على الضفة البعيدة من البركة التي يمكن رؤيتها في صورة البعيدة من البركة التي يمكن رؤيتها في صورة لويس وإليزابيث ديمس في (الشكل 12). في نهاية المطاف، يبدو أن المنطقة التي غمرتها المياه قد تقلصت بشكل كبير مع بناء البركة الحديثة التي عملت على احتوائه.

#### تنقيب المنطقة AZ14

كانت الرواسب التي تمت إزالتها من هذا المربع متجانسة في اللون والنسيج، وتتكون من رمال بنية رمادية اللون تم تمييزها من خلال كمية المخلّفات الحديثة الموجودة في الجزء العلوي من التسلسل، مع وجود رمل نظيف في القاعدة بالأسفل. لوحظ أنّ الطبقة العليا من الرواسب، من ثلاثة وعشرين إلى ستة وعشرين سنتيمترا، مختلطة بالمخلّفات الحديثة(AZ14-1 and). وأسفل هذه الطبقة تم العثور على بعض البقايا الجصّية ضمن رواسب أكثر قتامة ونعومة البقايا الجصّية ضمن رواسب أكثر قتامة ونعومة قسمت المربّع من الشمال إلى الجنوب. ومن غير المؤكّد ما إذا كان هذا جزءًا من جدار أو مجرّد حطام.

وبما أن جزءًا كبيرًا من مربع التنقيب الأصليّ كان يتألف من حطام أو جدار، تمّت توسعة حدود المربع من الجهة الشرقية بشريط مقاسه 1×2م، وتم تركيز الحفر على هذا القسم الشرقي. وأسفل الرواسب السطحية نفسها، المختلطة بمخلفات حديثة عُثر عليها سابقًا، تم العثور على أنبوب مياه بلاستيكيّ على عمق ستة وعشرين سنتيمترًا تحت مستوى الأرض، ويمتد

من الشمال إلى الجنوب، وتوجد أسفل الأنبوب رواسب نقية تدل على عدم وجود تلويث حديث (AZ14-4) (الشكل 13). وعلى عمق يتراوح بين واحد وأربعين وثمانية وأربعين سنتيمترًا فقط، تم حفر المنطقة الواقعة بين الحافة الغربية للأنبوب البلاستيكي والحافة الشرقية لحطام جدار أو ركامه (AZ14-5). لقد عُثر على بعض قطع الأنقاض وقطعة كبيرة من الحجر المشغول (AZ14-6). استمرّ الركام الحجريّ إلى المستوى التالي (AZ14-7) ولكنّه كان بسُمْك واحد فقط، ممّا يشير إلى أنه لم يكن جزءًا من مبنى. وبعمق مئة وثمانية إلى مئة وخمسة عشر سنتيمترًا، قلت كمية الأنقاض الحجرية، وكانت هناك زيادة في الأواني الفخارية والبقايا الحيوانية (-AZ14 8). أمَّا آخر طبقة بسمك من عشرة إلى عشرين سنتيمترًا من الرواسب التي تمت إزالتها (-AZ14 9)، فقد ظلت غنية بالمواد، ولكن سرعان ما قلَّت كثافة القطع الأثرية، وبدأت تظهر الرمال الشاطئية الطبيعية النظيفة. وبعدها توقفت أعمال الحفر والتنقيب على عمق مئة وستة وعشرين إلى مئة وخمسة وأربعين سنتيمترا (انظر الشكل 12)، وتم ردم المربع.



**شكل رقم (12)** ■ المربع 9 -AZ14



**شكل رقم (13)** ■ المربع 9 -AZ14

#### تنقب المنطقة AZ15:

كانت الطبقة العليا بسمك عشرة سنتيمترات تتكون من الرمل المغبر "الترابي" الرمادي، المليء بالمخلّفات الحديثة (1-AZ15). وقد كشفت إزالة الطبقة التالية بسمك عشرة سنتيمترات عن بقعة صلبة من الطين في النصف الجنوبي من المربع، مع رواسب ترابية أنعم في ظل انتشار للجصّ الجيريّ أدناه، مما يفسح المجال لوجود بقايا من الفحم (2-AZ15). احتوت هذه الطبقة على عُملة نحاسية متأخّرة من القرن العشرين، وقليل من الفخار، ومن الممكن أن يكون الطين حطامًا من مواد مستخدمة أو حتى ناتجة عن هدم الأرض والجدار الحجريّ المحيط بعين "أبو زيدان" الموضَّحة في صورة لويس وإليزابيث ديمس (الشكل 11).

يوجد أسفل الطين والجصّ (AZ15-3 and 4) يوجد أسفل الطين والجصّ (AZ15-3 and 4) طبقة ترسّبات ذات لون بنيّ برتقاليّ في كل المربع، وأسفل منها طبقة بنّية رمادية هشة مماثلة لتلك المكتشفة في AZ14. استمرّ هذا على عمق بين سبعة وثمانين وثلاثة وتسعين سنتيمترًا (AZ15-5, 6 and 7) مع زيادة قطع الجيري والأنقاض الحجرية والطينيّة الجصّ الجيري والأنقاض العجرية والطينيّة الممتدّة إلى الأسفل في القاعدة. تم العثور

على حفرة صغيرة مليئة بالبقايا العضوية في الزاوية الشمالية الشرقية للمربع. أخذت عينة من هذه البقايا للتأريخ بواسطة الكربون المشعّ 14 (AZ15-8)، وأعطى تاريخًا يتراوح بين 885 - 950 للميلاد، أي ما قبل 955 - 1065 عام.

ثم بعد ذلك تم تفريغ الحفرة (AZ15-8)، وتمَّت إزالة ما يقارب عشرين سنتيمترًا عمقًا من الرواسب البنية الداكنة التي تحتوى على جذور أشجار ونباتات، وعلى فحم أيضًا، حيث كانت منتشرة عبر المربع (AZ15-8). هذه الطبقة العضوية البنية الداكنة أوصلتنا للركام الحجرى المرتبط بالأرضية الصخرية، وانخفضت فيها كمية الفخار (AZ15-9). في النهاية، شكلت القاعدة الصخرية ضفتين طويلتين مرتفعتين، إحداهما تمتد على طول شرق المربع وبعمق مئة وسبعة عشر ومئة وثمانية وعشرين سنتيمترًا تحت سطح الأرض، والآخر على الطول الغربي بعمق مئة وثمانية عشر ومئة وعشرين سنتيمترا تحت مستوى الأرض، بينهما كانت هناك قناة بعرض ثمانين سنتيمترًا تقريبًا وعمق من سبعة إلى ثمانية عشر سنتيمترًا (AZ15-10) (الشكل 15). من غير المعروف ما إذا كانت هذه قناة طبيعية، أم تم قطعها في الأرضية الصخرية، ولكن هناك

ارتباطًا محتملًا بالمياه، وبالخصوص أنّها في محيط العين. تم أخذ عينة من الفحم من القناة لتأريخها بالكربون المشعّ 14 (10-AZ15). وقد أعطت تاريخ من 755 – 800 قبل الميلاد، أي ما قبل 2705 – 2750 عام. وتوقّف الحفر على عمق مئة وخمسة وثلاثين سنتيمترًا تحت مستوى سطح الأرض.

# تحليل ودراسة اللُقى الأثرية من عين "أبو زيدان"

#### الفخار

المنطقة AZ14: تشير هذه الكسر الفخارية إلى أن التسلسل الزمني للتنقيب الاختباريّ في هذه المنطقة يشمل في المقام الأول الفترة بين القرن الثامن والقرن الثالث عشر للميلاد، ولكن النسبة الأكبر من الفخاريات يعود تاريخها إلى القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر للميلاد (الشكل 15).

جميع أنواع الفخار أو الخزف التي تم العثور عليها من الأنواع التي سبق وأن عُثر عليها في البلاد القديم (راجع 2005 Carter، 2005). تدل هذه القطع الفخارية على الاتصالات والعلاقات الدولية وتوثق لها، مع بلاد الرافدين، وإيران،

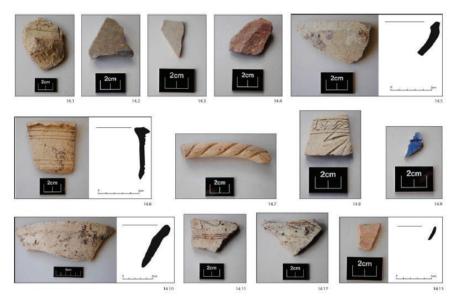
والخليج السفلي، وشبكات التجارة في المحيط الهندي. وتشير النتائج أيضًا إلى وجود اختلاط واضح في الرواسب والبقايا، لذا من الصعب إعادة تكوين التسلسل التاريخي للفخار بشكل نهائيّ. ولكن يبدو أنّ هذه البقايا تعود إلى القرن الرابع عشر، مع وجود بعض الأدوات المشتركة المنتجة محليًا في وقت لاحق.

المنطقة AZ15: تشير الكسر الفخارية فيها (الشكل 16) إلى أن التسلسل الزمنيّ العام يعود إلى ما بين القرن الثامن والقرن الرابع عشر الميلاديين، ولكنها مرة أخرى، كما هو الحال مع AZ14، تعود في المقام الأول إلى ما بين القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر للميلاد. وأيضًا، كما هو الحال في AZ14، حدث بعض الخلط والمزج في البقايا والترسّبات. من المثير للاهتمام أنّ نسبة وجود الفخار المستورد تعتبر منخفضة، إذ تشكل فقط 3.30% من المجموع الكليّ للفخار المكتشف. هذا على النقيض من المواقع الساحلية الأخرى في جنوب إيران، أو شبه الجزيرة العربية، والتي تصل فيها نسبة الفخار المستورد "غير المحلى" والذي يعود إلى فترة المربع AZ15 نفسها، إلى حوالي 30 -.(Priestman 2013: table 6.5) % 40

### HISTORY & BIOGRAPHIES تاریـــخ وســیر

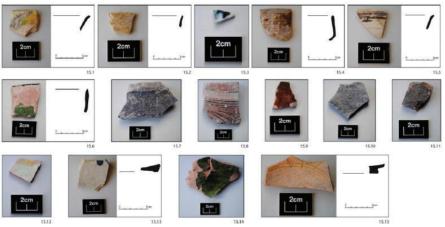
119

# شكل رقم (15)



ع كِسَر فخارية من المربع AZ14

## شكل رقم (16)



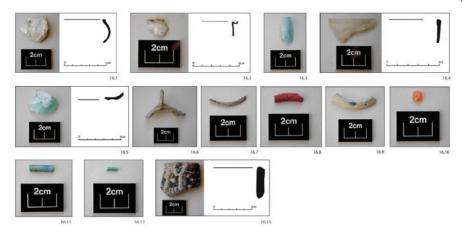
aZ15 كسر فخارية من المربع □

#### الزجاج والخرز

عُثر على مجموع ست عشرة كسرة لأوعية زجاجية، وثلاث قطع لسوار زجاجي وثلاث خرزات من AZ14 و AZ15 (الشكل 18) تظهر بعض أوجه التشابه مع الوعاء الزجاجي وقطع الأساور والخرز التي تم اكتشافها سابقًا من منطقة البلاد القديم. قطعة الوعاء من 4-AZ14 مشابهة، ولكنها غير مطابقة للقطعة الزجاجية المقولبة والمضلّعة الشكل، المكتشفة في موقع مسجد الخميس (وحدة KHA01) والمؤرخة في القرن الثاني عشر والقرن الرابع عشر للميلاد (Insoll 2005a: fig. 7.5). يمكن مقارنة شكل مقبض الوعاء الزجاجي بالمواد المصورة بواسطة وايت هاوس (2010م)، مقارنته على سبيل المثال مع مقابض إبريق يعود تاريخه إلى القرن التاسع والقرن العاشر للميلاد، وكوب ووعاء مؤرّخين في القرن العاشر والقرن الحادي عشر للميلاد Whitehouse 2010: 73 - 74 (100 142 - ) 143). وأما قطعتا السوار الزجاجيّ من AZ14 فهما متشابهتان مع أمثلة تم العثور عليهما سابقًا في البلاد القديم، فقد تم تأريخ أمثلة لأساور ملتوية أحادية اللون وأخرى عادية تعود إلى أواخر القرن الثانى عشر والقرن الرابع

عشر للميلاد (Insoll 2005a: 485-489). تعتبر الأساور الزجاجية السوداء أو الخضراء الملتوية من أقدم الأنواع التي تم العثور عليها في موقع قلعة البحرين وتعود إلى القرنين الثاني عشر - الثالث عشر للميلاد (Frifelt 2001: 163). أمّا خرزة العقيق البرتقالية من 3-AZ14 فهي تتشابه ونموذج من المنطقة (KHA01- (D بمسجد الخميس، وتعود إلى أواخر القرن الثاني عشر - الثالث عشر للميلاد (Insoll 2005a: 491). وعلى النقيض من ذلك، فإن قطعة السوار الزجاجيّ من 4-AZ15 هي نوع فريد لم يتمّ العثور عليه مسبقًا في منطقة البلاد القديم أو موقع قلعة البحرين، (راجع :Frifelt 2001 165 - 164). وعلى نحو مماثل، فإن الخرزتين الأخريين المكتشفتين، لا مثيل لهما في أيّ من هذه المواقع.

#### شكل رقم (17)



■ كسر وقطع من أوان زجاجية وأساور وخرز من المربع AZ14 و AZ15

#### المعادن والقار ومواد أخرى

تم العثور على عدد قليل من القطع الأثرية الأخرى (الجدول 4). الغرض من الهيماتيت من AZ-14 غير معروف. تم العثور على قطع خام من الهيماتيت وخرز هيماتيت خلال التنقيبات السابقة في منطقة مسجد الخميس عن استخدامها لصنع الخرز، فإن استخدامات الهيماتيت المكتشف في المواقع الإسلامية في البحرين تشمل أوزان اللؤلؤ وأحجار اختبار الذهب في قلعة البحرين (Frifelt 2001: 151).

لأعمال المعادن، فغير معروفة، وهي اكتشاف فريد. أمّا الخزف المزجَّج ذو اللون الأخضر، فقد تم العثور عليه سابقًا من موقع MOS (مسجد الحسن) في بلاد القديم. تم تفسيره على أنه قادم من بطانة فرن حداد بدلًا من كونه كسرًا لبوتقة (Kostoglou 2005: 509-510).

جدول رقم 4 (المعادن والقار ومعثورات أخرى من AZ15 - AZ15)

السباق: 3-AZ14 المادة: قار

الكمية: 10 جرام الوصف: قطعتان من القار، القطعة الكبيرة كانت على عصا أو قصبة

السياق: 3-AZ14 المادة: هيماتيت

الكمية: 4 جرام الوصف: قطعة خام

من الهيماتيت

السياق: 6-AZ14 المادة: نحاس

الكمية: 1 جرام الوصف: قطعة صغيرة ومتآكلة، 10.9 x 4.8 10 ملم

السياق: 2-AZ15 المادة: نحاس

الكمية: 1 جرام الوصف: عملة نحاسية حديثة متسخة مكتوب على وجهها الإمارات العربية المتحدة

السياق: 8-AZ15 المادة: جزء من بوتقة الكمية: 1 جرام الوصف: جزء من حافة طينة رمادية كبيرة عليها بقايا زجاجية، السُمك من 11.6 الى 9.8 ملم، القطر 15 سم (شكل 16/13)

# البقايا الحيوانية بقايا الثديّيات

تم العثور على مئة وخمس وسبعين قطعة من منطقة AZ15، وتم تحديد ثمانية وأربعين نوعًا منها. لوحظ وجود عظام الأغنام أو الماعز بشكل كبير، وقد يشكل غالبية البقايا العظمية الحيوانية.

إن دراسة صفّ أسنان واحد من فكّ سفليّ لماعز مكتشف من 7-AZ15 ساعد في معرفة عمره بناء على التآكل في الأسنان (انظر 1982 ، Grant وGreenfield & Arnold ، 2008)، ولكنه أعطى نطاقًا عريضًا من العمر يتراوح بين ستة عشر - اثنين وعشرين شهراً، وثلاث - أربع سنوات؛ بسبب المرحلة المتقدمة من البلي. كان هناك اثنان من ضواحك الخيول "الأسنان الأمامية" من AZ15-9 ولكنها من الأسنان اللبَنيّة. تم تحديدها على أنها إمّا PM3 أو PM4، وهذا النوع من الأسنان يكون موجودا عند الولادة ويتم استبداله في سنّ الثالثة من العمر ( Silver 1969: ) 291). استنادًا إلى عدم وجود تآكل في هذه الأسنان، فإنها قد تكون صغيرة جدًا، ربما حتى حديثة الولادة. تشير بيانات الانصهار المُشاشيّ (Epiphyseal fusion التحام عظام المفاصل)

من عينات الأغنام والماعز إلى أن جميع الأفراد كانوا أكبر من عشرة أشهر، وهناك عدد أكبر يصل عمره إلى أكثر من عشرين إلى ثمانية وعشرين شهراً وأكثر من ثلاث إلى ثلاث سنوات ونصف السنة.

الأنواع غير الثديّية: الطيور والزواحف والأسماك تم تحديد إحدى عشرة عينة من الطيور، تم التعرّف بشكل مؤكّد على خمس من هذه العينات. وجميعُ الأنواع التي تم تحديدها دجاجٌ، ولكن يظهر أنّ حجمها صغير بشكل ملحوظ، وبعضها بحجم دجاجة "بانتام" نفسه، لكن البعض الآخر كان أصغر قليلاً.

تم التعرف أيضًا على ست عشرة عينة من الأسماك. تم تحديد أحد عشر عنصرًا عامًّا، ولكن نظرًا إلى الضرر الناتج عن سوء التخزين لاحقًا، فقد افتقر عدد منها إلى السمات التشخيصية الضرورية لتحديد نوع هذه العينات وعائلاتها. ولحسن الحظ تم تحديد عائلات ست عينات؛ أربع عينات منها من عائلة على حجمها، وعينة واحدة قد تكون تونة بناء على حجمها، وعينة واحدة من عائلة Scaridae وعلى الأرجح أن تكون أسماك الببغاء، وعينة أخرى من عائلة Sparidae فيما تم لربما كانت من نوع سمك الفسكر. فيما تم

تحديد عينة واحدة على أنها زواحف (-AZ15)، وهي عبارة عن جزء من عظم العضد الأيمن للسلحفاة. واستنادًا إلى الحجم والتشكيل، تم تحديد ذلك مبدئيًا باسم السلحفاة المهمازية الورك Testudo graeca.

#### المناقشة والخلاصة

إن التسلسل التاريخي المتجانس للفخار يظهر جليًا وواضحًا في مربّعات التنقيب لعين "أبو زيدان". وبشكل عام، يعود معظم الفخار المكتشف إلى القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر للميلاد، مع بعض المواد المتبقية الأخرى من القرن الثامن إلى العاشر، واثنتان من القطع المتطفّلة ترجعان إلى القرن الرابع عشر. ويوفّر التأريخُ بالكربون المشعّ 14 من أرضية الوحدة (AZ15-10) أُوّل إشارة إلى وجود محتمل قبل الإسلام في بلاد القديم، وقد يكون مرتبطًا باستخدام النبع في عين "أبو زيدان". ومع ذلك، لم يتم العثور على صلات أثرية للتأريخ بالكربون المشع 14، فجميع الفخار والمواد الأخرى من التنقيبات هي من الفترة الإسلامية، وبالتالى لم يتم تأكيد ذلك بعد. أما التاريخ الثانى للكربون المشعّ من 8-AZ15 فإنه يتوافق

#### HISTORY & BIOGRAPHIES تاریـــخ وســیر

124

مع الحد الأدنى من التسلسل الزمني للفخار، وهذا التاريخ بجانب الفخار من AZ14 وAZ15 وAZ14 يشهدان على استخدام عين "أبو زيدان" خلال الفترات الإسلامية المبكرة والمتوسطة، وبالتأكيد في الفترة المتأخرة. كما تشير كمية المواد المكتشفة إلى أنه كان هناك استيطان سابق بالقرب من عين "أبو زيدان". وسيتم استكشاف هذا الأمر أكثر في المستقبل عندما يتم الانتهاء من أعمال التنقيب على نطاق أوسع.

من الممكن أن تكون بعض الأواني الشائعة والمنتجة محليًا مرتبطة بفترات الاستخدام اللاحق، لكن من الواضح أن الاستيطان في البلاد القديم تراجع إلى مستوى منخفض بمستوى قرية، وليس مدينة أو مركز رئيسيّ، وذلك بحلول القرنين الثالث عشر والرابع عشر (Insoll)، مما يشير إلى أن مؤشرات الاستخدام اللاحق يمكن أن تكون هامشية وثانوية.

#### المصادر

- 1 ـ الإدريسي، محمد: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، اعتناء المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2020م.
  - 2 ـ التاجر، محمد علي: عقد اللآل في تاريخ أوال، إعداد وتقديم إبراهيم بشمي، مؤسّسة الأيام، البحرين، 1994م.
- 3 ـ الخطيب، أحمد: ديوان ابن المقرّب العيّوني وشرحه، ج2، مؤسّسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعريّ، السعودية، 2002م.
  - 4 ـ النبهاني، محمد: التحفة النبهانيَّة في تاريخ الجزيرة العربية، دار إحياء العلوم، بيروت لبنان، 1986م.
- 5 Belgrave, J. (1973): Welcome to Bahrain. (8th edition). London: The Augustan Press.
- 6 Bent, M.V.A. (2010): The travel chronicles of Mrs J. Theodore Bent. Volume III: Southern Arabia and Persia. (Ed. Brisch, G.). Oxford: Archaeopress.
- 7 Carter, R. (2005): The Pottery. In Insoll, T. (ed.), The Land of Enki in the Islamic Era. London: Kegan Paul: 107–192, 397–451.
- 8 Durand, Capt. E.L. (1880): Extracts from Report on the Islands and Antiquates of Bahrain (With Notes by Major-General H.C. Rawlinson). Journal of the Royal Asiatic Society 12: 189-227.
- 9 Frifelt, K. (2001): Islamic remains in Bahrain. Moesgaard: Jutland Archaeological Society.
- 10 Greenfield, H.J. & Arnold, E.R. (2008): Absolute age and tooth eruption and wear sequences in sheep and goat: determining age-at-death in zooarchaeology using a modern control sample. Journal of Archaeological Science 35: 836–849. DOI: 10.1016/j.jas.2007.06.003.
- 11 Hellmuth Andersen, H., & Højlund, F. (2003): The Barbar temples. Moesgaard: Jutland Archaeological Society.
- 12 Insoll, T. (2005b): A Dilmun temple in Bilad al-Qadim, Bahrain: A preliminary indication? Arabian Archaeology and Epigraphy 16: 79–81. DOI: 10.1111/ j.1600-0471.2005.00043.x.
- 13 Insoll, T. (2005a): The land of Enki in the Islamic era. London: Kegan Paul.
- 14 Kostoglou, M. (2005): Results of the analytical study of the metalworking debris. In Insoll, T.

- 120
- (ed.), The land of Enki in the Islamic era. London: Kegan Paul: 508-514.
- 15 Lewcock, R. (1986): The Traditional Architecture of Bahrain. In Sh. Al-khalifa and M. Rice (eds.), Bahrain Through the Ages. The Archaeology. London: KPI, pp.485-96.
- 16 Priestman, S.M.N. (2013): A quantitative archaeological analysis of ceramic exchange in the Persian Gulf and western Indian Ocean, AD c.400–1275. Unpublished PhD Thesis, Centre for Maritime Archaeology, University of Southampton. (Available at www. academia.edu/5427091/Priestman\_2013\_A\_Quantitative\_Archaeological\_Analysis\_of\_Ceramic\_Exchange \_\_in\_the\_Persian\_Gulf\_and\_ Western\_Indian\_Ocean\_AD\_c.400\_\_1275).
- 17 Rice, M. (1984): Dilmun discovered. The early years of archaeology in Bahrain. London: Longman
- 18 Silver, I.A. (1969): The aging of domestic animals. In Brothwell, D. & Higgs, E. (eds.), Science in archaeology: A survey of progress and research. London: Thames and Hudson: 283–302.
- 19 Whitehouse, D. (2010): Islamic glass in the Corning Museum of Glass. Vol. 1. New York: The Corning Museum of Glass.

<u>TEXTS</u> نصوص 127

# قلب الساردة فوزية السندي 🗈



تلملم حُجب اللّه منسلّة من تعاويذ بطيئة الفهم لها المدركات فاتحة مسلّاتها الأليفة تُناوش محبّتهم برفق الجليل كلّما سَهت عمّا تراكمَ حاصرَها الحَصى بوَأَد الدليل

◘ شاعرة من البحرين | عمل الفنّانة فاطمة الجامع / البحرين

TEXTS 69-01-128

قلت لي في عناقٍ يغزو عطري إندسي بقلبي لأتصوّخ همسَك لأرصف حروفي ممّا يتقاطرُ من حِبْرك

شُفيتُ منك مَحوتُ الحياة كمِلح أذابَ البحر يا لصبر هواك

الركوعُ أمام صعبك ليس نسيانك لكنّه تجرُّعك على مهل نَخبٍ خالٍ

غابةُ العقل ثكلى بالمرارات لأكسُوَها بما تكسَّر تشاغلت بالزئير المُخيف لحُزني

أتلوكَ كلّما تصدّع محراب القول أهدر العقاب كالحاصل للنبيّين لأتناسى كالفأس دُربتك على العناق القتيل تصوص TEXTS

129

أهوَنُ على الموج ألّا يرى البحر من أن يتعلّمَ كتمان الهُبوب

في حديقة قلبي ينتحل دمي مع كلّ قطرة دمع تتلاشي منّي

أُدرّب الحواسّ على مهارة حصى الحياة

لولا جفل الباب من خبط الغريب لما أسرعت قدمي لابتعاث الطريق

> أغرقتُ الحكمة وفتلتُ حبلَ القاربِ لأنهمر

تصاعد الغبار ليس بفعل الرياح بل تمرّد الرمال فوز طفلة صغيرة جدًّا لتتهجّى حرف الانتحار هذا ما فعلناه بدُميتها ودمها في آن

<u>تصوص 130</u>

أيّها الجليلُ قُدْ قنديلك

البيت تدريس واسع لقبر يضيق تتحلّى الحرباء يما يُبهرها كأنّها تراها

والقمر يُطفئ ما تشعله الشمس ينسى أنها تطفو بما يشتعل منه

غدر الحروف في تجوالها الأعمى نحو ذاكرة ميّتة لا يُحييها الحبر

الطفلة التي لا تعرفني كبُرَت كثيرًا حدّ العجز عن تصويبي

ضفائر شعري تعويدي على النظم لا النثر حبّك معجزة لا تغادرني أدركني

# للقلب وظله

لك ذكرى القلب كظلّه ممسوس النواح مشتت الملامح يعرفنى ويطال التوق لمسَّى

ليلك إيذانٌ بجَفن طريد هفٌ غويرٌ يصطلي الرمح ونفاذه حين شرعت مهاتفة الأول من اسمك نالني بقايا ماض متواجد بعلوّ النفس هل البارق يكفي لهفي أو أسائل الأنحاء عني؟

للتوّ رأيتُ شبيه المقعد المقابل صمتك كان يتنحّى قليلاً ليُجيد وجوم حبّ تبدّد كأنّي أستبق الوقت ليخفّف من غلوائه وليمضى ببطء حريص على دهس قلبي

# نهر الغفران عبداللطيف بن اموينة 🗈



كانت أمي تُعدّ فناجين القهوة وتمزح راهبة تسهر في عينيك للأبد راهبة تناجي الليل وتسقي الأزهار بعدها حلّ الطوفان

◘ شاعر من المغرب | عمل الفنّان حسن الساري/ البحرين

ولم أزل الغريق الوحيد في خيال أمّي

> لو أمسكت بها لأدركنى الغفران

أحد ما ينتحب في الطابق الثالث من حياتي (أخمّن أنه حسن رياض) والأصدقاء مثل جنود عطشى للدماء دخّنوا كثرًا ومالوا على النافذة كقطيع من الفراش

> ولأنّ الهدايا تجرحني ولأني أتوسد وصايا الله ولأنّي ضيف ثقيل منذ أغسطس 1973

تعذّبت كثيرًا كي أتسلّق برج الأسد

راحت السماء تنزف طوال ثلاثين خريفًا

تكدّس الموت في قلبي في الساحات في فناجين أمّي وفي قلب الراهبة الساهرة في عيني للأبد

لذلك أخفيتُ قبري ونجوت..

#### حالات

#### عبد الحميد القائد 🗈



1

هيَأْتُ جسَدي لشهوةِ النارِ لكنَّ المَدى عَبثٌ والليَالي بِلا خَمرٍ والوردُ ما عَاد وردًا ولا الحلمُ حُلمَ الأولينَ ولا الحلمُ حُلمَ الأولينَ فوضعتُ جسدي في الماءِ فاحترقَ قبل أن ينحشرَ القلبُ في غيابِ الهوى أنا المفقودُ في حرفِ مَجنونْ

والحنينُ فُنونْ
فيمّمْتُ وجهي صَوبَ العزلةِ
كي تَستريحَ الأنفاسُ المجهَدة في الريح
فسمعتُ صوتًا هاتفًا في رعشة الغيم
يئاديني لأهجرَ المَرفأ القَديم
وأتركَ مَراكبي لغواية الراحلينَ
لتُصبحَ المَسَاءاتُ مَحدّاتٍ بلا ديباجٍ
هل للنبوءاتِ بابٌ إلى مغاراتِ الغيبِ؟
أم أنّ القادمَ سُحبٌ رسمها جِنٌّ وأرواحٌ شرّيرة؟
أم أنّ القادمَ سُحبٌ رسمها جِنٌ وأرواحٌ شرّيرة؟

2

ما عادَ للكلامِ صدى
ولا للحبرِ مدى
السُّكونُ إيقاعٌ مقدَّس
العُزلةُ صَلاةُ العرَّافين
الآخرونَ يدنِّسونَ طَهارةَ الحروف
الصمتُ الليلةَ دواءٌ لجنون اكتئابيّ
دعاني لمُراقصةِ التأمّل وسقطتُ في دمي

هل صادقت الصمت مرّة وحدّ ثك عن أسراره الخفية عن عوالمه التي تُحلّق بك إلى تخوم الضوء عن عوالمه التي تُحلّق بك إلى تخوم الضوء عن ثرثرة التافهين وهم يملؤون المكان فُقاعات؟ أم ما زلت مأسورًا بالضجيج؟ الدمُ يكادُ يلامسُ قلبَ السماء وأنتَ أيّها الصمتُ انهض من علياء هدوئكَ وتقمّص أنفاسي وتقمّص أنفاسي أنا الذي فَتحتُ أبواب عشقكَ اليوم سنمضي معًا

3

الصمتُ لغةُ الأتقياء

الكلامُ جَريمةٌ

في زمن تهاوت منه النكهة

مسافاتٌ متوترةٌ دون ظلال

شوارع ساخنةٌ تثيرُ وجعَ الروح

المطرُ يلجأ للعصبَانْ

البحرُ بلونِ دُخَان هل تستمرُّ الزرقةُ في إغواءِ الموج أم الزهايمر هو الطَريق إلى منابعِ العِشقِ البنفسجيّ استعدادًا للإبحارِ إلى بياضِ البللْ ويَختفي في امرأةِ تُبعثرُ عنهُ المَللْ

4

يكادُ يفقدُ عقلهُ نثروا في طَريقهِ ورودًا محروقة شياطينٌ خفيّةٌ تطلي جدرانه بالسواد كلّما التأمَت لعنةٌ جدّت في الهواءِ لَعَنات من يصنعُ له تعويذة تُنجيهِ من انهمارِ الروح وتيهِ المتغرّبينَ في صَحارى بلا أشوَاق ليس للغمِّ لغةٌ يفهمها الخلقُ ولا للغيابِ أجراسٌ تعيدُ الغائبينَ ما عادَ البحرُ خليلَ النهرِ ولا الدمعُ وليفَ الندى ولا الدمعُ وليفَ الندى الطَريقُ طويلٌ يَنحدرُ في الوهم

يَغرق الماءُ في اليَمِّ والنوارسُ لا تنطقُ سرَّ الأبد من هناك يرمى وجهه بالمنجنيق من هناكَ يحرقُ عشقهُ بعيونِ مقلوبة هل للزمن كتابٌ يسجِّل إيقاعَ الخوف والآهات المُختبئة في الصدر؟ أم أنّ الحلمَ يَختالُ عبثًا يَمضي في المَصبِّ سُدى وكل الساض كذتٌ البنفسج يسقط وحيدًا والحدائقُ صامتةٌ في المدى

5

خارجٌ من أتون الحَرائق اشتعلتْ حديقتُهُ الممتلئةُ بالرُمَّان ظلّ القلبُ نقيًّا مثلَ حصان مفقود الروحُ نجت من سَعير العَبث هل للتيه طريقٌ إلى الماءِ كي ينجو أم أنّ الموجَ مقتلُ البحر والمساءات مخدّةٌ لشجن الغريب

والأفقَ وهمٌ يصدّقهُ السَاذجونَ؟
ما عاد الزمنُ وقتًا للشَغف
أن تكون نبيًا يغتالك الدَهماءُ
أن تكون ضوءًا ينفيكَ أصحابُ الكُتب الصفراءُ
أن تكون بلا عشقٍ ساخنٍ
يتلبّسكَ الحَنينْ

6

كيفَ يَختفي عن هَواجسهِ
لا شيءَ يُخفي مَلامحَه العَنيدة
لا البحرُ
لا البحرُ
ولا النومْ
ولا النومْ
وسمَ وجههُ غَيمةً مُثقلةً بالغَيثِ
تطوفُ الأفلاكَ ولا تُسقط قطرة
كأنهم صَنعوا أصفادًا للهُطول
يا أيّها القومْ
هناك نجمةٌ مخبَّئةٌ في كوخٍ وحيد
يقف صامدًا على حافة الجبل
لا تستسلم إلّا لغريبِ ملتحفِ بالعشق

هل للهوى سريرٌ حِين يتطاير في الهواء أم يظلُّ تَائهًا مثل حلم ليلٍ مُؤرّق أم أنه خرافةٌ اخترعها مَجنون ما زال ينتظرُ معشوقةً قيلَ إنها سَتأتي في قطارٍ احترقَ منذ عهدِ كُتب تَاريخُهُ على صَحنٍ بحروفِ المحو وما زَالت الريحُ لا تمحو غُبارَ الغياب

<u>تصوص 142</u>

الحَفْلة محمد فطّومي 🗉



خمّنتُ، بقليل من التردد، وأنا أتجاوزُ مدخل الفيلًا، أنّ أحدًا من المدعُوّين إلى الحفلة التي لفّها الغُموض، لم يكن يختلف عنّي في شيء. لكن بدا لي، بصورة أقرب إلى العناد، أنّ الحفلة ما انفكّت تبدأ مع مجيء كلّ زائر جديد. نعم، شيءٌ من قبيل أنّ أحدًا لم يتأخّر عنها رغم انطلاقها من دونه.

رحّبَ بي، مُصافحًا بحرارة، شابُّ أنيقٌ كان يرتدي بذلة سوداء، ويعقد منديلًا جميلًا حول عُنُقِه. لا شكّ في أنّه المُكلّف باستقبال الوافدين. تناهَتْ إليَّ روائحُ عطور رجاليّة ونسائيّة تآلفت في هدوءِ آسر لم يحجُب عنّي رائحة الجُلود والأثاث الخشبيّ العتيق.

و روائى وقاص من تونس | لوحة الفنّان نادر العباسي / البحرين

كان مزيجًا رائعًا، ذكرني، لحظة، ولسبب أجهله، بشَعر فاتنة غجريّة. انسابت الموسيقى كنهرٍ مَهيب وكسول. وبدَت كأنّها تتساقط كنُدَف الثلج في يوم أطلّت فيه شمس خجولة من خلف سماء رماديّة. قال لي الشابُّ بلطف كأنّه يساعدني على اليقظة:
- هلّا علّقتَ مَطربّتَك سيّدي.

لم أكن أحمل مَطريّة، مع ذلك نظرتُ إلى يدي بارتياب، كما لو كانت قد تواطأت مع غيري في غفلة منّي. ثمّ رفعتُ عيْنيً أتفرّسُ في ملامحه مُستفهمًا. رمقَني بنظرة ودً مُخيفة، وأومَأ برأسه مُشجَّعًا، واكتفى بالإشارة إلى مكان مُحدَّد في المشجب. رفعتُ يدي وتظاهرتُ بتعليق المطريّة، كأنّي أمسكُ بها فعلًا. أشرق وجهُه وفسح لي المجال بأدب، فأمكن لرأسي اللعين أن يُميّز مقدار التكلّف الذي اختلط به. كان الضيوفُ مُوزّعين في القاعة في شكل حلقات صغيرة، مع ذلك استطعتُ الاندماج معهم كأنّنا أصدقاء قدامى. سَرّني أنّ حواراتنا قد دارت دون حاجة إلى التعارف. استغرقنا في حديث طويل كما أتمنّى حول لغة النَمل، وأنواع الرَمل، وعن طقوس الدّفن الفرعونيّة. وكنتُ كلّما تقدّمتُ من حلقة، سألني أحدهم عن رأيي في هذا الموضوع أو ذاك، بلباقة ودون مُقدّمات. في تلك الأثناء، كان الخدم، من حين إلى آخر، يطوفون علينا بأطباق، لا أرى منها سوى أصابعهم المُصوَّبَة نحو الأعلى. في مناسبة أولى، امتدّت الأيادي في الهواء لتتناول أكوابًا خياليّة. أحسستُ بوخزة في معدتي. توجّستُ قليلًا، وانتبهتُ إلى أنّ الشابّ الأنيق كان يُحدّق ناحيّتي من عُمق الصالة بتعبير نفاد صبرٍ لطيف، فتناولتُ بدوري كوبًا لإرضائه.

رفعنا النَخب، واستغرقنا في الحوار مُجدّدًا ونحنُ نحتسي المشروب الشّبحيّ. رأيتُ بين

المدعُوّين من يلاحق الخدم كي يُعيد إلى الأطباق كأسه الهوائيّ الفارغ، دون أن يكون بين أصابعه شيء. كان النقاش مسلِّيًا في كلِّ الحلقات، خصوصًا تلك التي كانت تضمُّ بعض النساء. كانت في إحدى الحلقات امرأة أربعينيّة جِذَّابة، تحرِّكُ مروحة لا أراها، وأخرى تسحب أنفاساً قلقة من بين فسحة بين إصبعيها. وكان في صحبتهم رجلٌ مُثقّف دار بيني وبينه حوار حول السُكّر الخام على ما أذكر. كان ذلك مُشوّقًا، لكنّه سرعان ما انشغل بمسح نظَّارَتَيْن وهميّتين، كان يضعهما وينزعهما متأمِّلًا عدساتهما من قريب، ثُمّ من بعيد، بدا مُنزعجًا كأنّه واقعٌ في ورطة. فجأة قطع حديثي عن «تفاهة لقب بطل العالم في الملاكمة طالما لم نُشرك كلّ رعاة الأرض في المباريات»، ليأخذني من يدى إلى قاعة فرعيّة توزّعت فيها طاولاتٌ للعب الورق. راقينا جولة مُبهِّمَة بدا أنّ الأعصاب فيها على أشُدّها. كان العَرق يتفصّد من جبين اللاعبين. والطاولة أمامهم خالية تمامًا، كانوا يسحبون أوراقًا وهميَّة ويكشفون أخرى. في زاوية من القاعة، رأيتُ فتَّى وحيدًا باعَد بين يديه في هيئة من يعزف على قيثارة. كانت أصابعه تُداعب الهواء بمهارة، وبدا عليه التأثّر الشديد والانصهار مع أنغامه. في ركن مقابل، لمحتُ كهلًا مُمَدّدًا يصعب تمييز الاتّجاه الذي أسنَد إليه رأسه. كان يقرأ كتابًا هوائيًّا، وقال لي صديقي صاحب النظارتيْن إنّ الوضع سيتأزّم خلال السنوات القادمة، وإنّنا لن نجد ما نقول. أَيِّدتُه لأنّه توقّع منّى ذلك. عندها دعاني إلى العودة إلى الصالة الكبرى، لنرى ما يُمكنُ القيامُ به، مُشيرًا إلى الأكل. مرَرنا بين جموع المدعُوّين حتّى وصلنا إلى "الكنتوار". كان خاليًا، وقفنا برهة ننتظر، وببُطء راح رأس النادل يُطلُّ كفَرس نهر يخرج من الماء. 145

طلب منه صديقي صحنًا ممًا توفّر لديهم من فواكه. بخِفّة وضع أمامنا صحنًا. أكلنا، ثمّ انضممنا إلى حلقة الرقص. رقصتُ مع امرأة هوائيّة، تمامًا كما رأيتُ صديقي يفعل. وضعَت النساءُ أيديَهن حول أعناق رجال لا أراهم، فيما أمسكنا نحنُ بأشباحنا النسائيّة من خصورهنّ. عند نهاية المقطع الموسيقيّ، صفّقنا، وتفرّقنا لنجلس حول طاولات لا شيء فوقها، نُثرثر ونتناولُ الكعك. لحظة أحسستُ بسعادة مفاجِئة، أهديتُ شابّةً شقراء كانت تجلس بجانبي وردةً هوائيّة، حمراء. احمَرً وجهُها خجلًا، دون أن تخفض عينيها عن عَيْنيّ، وبحركة سريعة قبّلتني على وجنتي. كان ذلك طبيعيًا للغاية، وأشبه بلمسة من جناح فراشة. مسحتُ بكفّ يدي على وجهها الناعم، الذي بدا نسمةً هاربة. لم يكن الوقت يمرّ، مع ذلك بدأ المدعوّون بالانسحاب. فكّرتُ في أنّ اليقين المُتواضع الوحيد هو اللمساتُ. وكما بدأت الحفلة، كانت ساعةُ خروج كلّ منّا هي موعدُ انتهائها. قبّلتُ يد الجميلة، واندفعتُ إلى الخارج. سحبَت يدها برفق. لم تلحق بي، ولم تستَبْقني، فقد يد الجميلة، واندفعتُ إلى الخارج. سحبَت يدها برفق. لم تلحق بي، ولم تستَبْقني، فقد كان عليها المكوثُ أكثر. لم أتغيًر! ما ذلتُ أهرب من الوصول.

في الخارج، كان الرَذاذُ يتساقط برتابة لاحت لي كالتأنيب. ألقيتُ نظرة خاطفة على الفيلًا المُظلمة والصامتة. كان من الصعب التصديق بأنّها كانت تضجّ بالضحك والأضواء والموسيقى. ولفت انتباهي أنّ البعض ممنّ لم يبرحوا الشارع المُقفِر بعدُ، قد احتموا بمَطَريّات من وَحْي حركاتهم وأصابع أيديهم المضمومة فحسب. همَمتُ، مثلهم، بفتح مَطَريّتي، وكدتُ، فعلًا، أن أصوّب قبضتي اليمنى إلى الأعلى أمام صدري، وأن أحرّر إبهامي كي أضغط به على الهواء، غير أنّني تداركتُ أمري بسرعة، وغَذَذْتُ الخُطى مُبتعدًا: ألمَ أكُن نسيتُها مُعلّقةً في الداخل؟

TEXTS 69-01-146

# في حارة الفقراء سما حسن ₪



لأول مرة تدخل مثل هذا المكان. حين دلفت من الباب المتحرك الذي يفتح في كلا الاتجاهين، شعرت أنها تدلف إلى عالم آخر لوهلة، ثم تحرك ودار بها الباب، فوجدت نفسها في الشارع ثانية، حيث الحر الشديد، والغبار، وحركة الناس التي لا تنقطع، وحيث يمتد على مرمى من بصرها الشارع الطويل المؤدي إلى "حارة الفقراء"، حيث يقع بيتها. أعادت المحاولة ثانية، ودلفت هذه المرة إلى الداخل بسرعة، حيث دفعت الباب بكتفها، ومدت قدمها إلى أقصى حد لتمنع ارتداد جسدها إلى الخلف، ولكنها تعثرت وسمعت ضحكة خافتة تنطلق من فم ما، سرعان ما تلاشت هذه الضحكة، وكأنّ هناك من انتهرها، أو أنّ قوانين العمل في هذا المكان تمنع الضحك!

🖪 كاتبة من فلسطين | لوحة الفنّانة ياسمين شرابي / البحرين

حين أصبحت في الداخل، شعرت بيرودة تلفُّ جسدها، وتأكدت وهي تجيل ناظرها في ما حولها أنها حقًا في عالم لا ينتمي إلى عالمها في الخارج؛ عالم يفصله عن عالمها مجرّد باب. ربما كان هذا بابًا سحريًّا لأنه يُدخلها ويُخرجها في لحظة واحدة. تذكرت حكاية قديمة كانت ترويها عجوز في الحارة لها ولإخوتها وهم صغار. كانت تروى عن عالم أرضيّ سفليّ يسكنه الجان والعفاريت، وأنهم يسحبون إليه من يختارون من عالم الإنس، ولكنّ من يذهب إليه لا يعود إطلاقًا. كانت حين تسمع هذا الحديث من العجوز، التي يملأ محيط فمها وشمٌ أخضر قديم، وتبرز من فمها أسنان فضّية وذهبيّة، تسرح وهي تتخيّل نفسها الإنسيّة المختارة التي ستنزل إلى هذا العالم، حيث الكنوز والمجوهرات واللآلئ، وغيرها ممّا يُسيل لعاب البشر، ولكنه لا يعنى شيئا لقاطني العالم السفليّ. كثيرًا أيضًا ما تخيّلت أنّ هناك بابًا يؤدّى إلى هذا العالم، وتسرح بخيالها، وتحاول البحث عن هذا الباب. ولكنّ الأيام مضت بها متتابعة، وكلما فتحت بابًا وجدته لا يُفضى إلا إلى العالم نفسه الذي تعيشه؛ الفقر، والعَوز، والحرمان. حتى حين توفيّت تلك العجوز، شعرت بالنقمة عليها، لأنها كانت تعتقد أنها تعرف طريق الوصول إلى العالم السفليّ، حيث الكنوز، ولكنها لم تخبر أحدًا بالطريقة، ولا بالباب الذي يؤدِّي إليه، ولكن ربما كانت العجوز خائفة من انتقام أهل هذا العالم إن هي أفشت سرّهم. ماذا كان يضيرها لو أفشت السرّ، وهي تُحتضر، لأحد أقاربها الفقراء؟؟ تساءلت بينها وبين نفسها، وامتلأت بالحقد على العجوز أكثر. ولكن حين مرّت بها الأيام، اكتشفت أنها قضت عمرها وهي تبحث عن خرافة، أو كذبة، أو وسيلة تقنع بها نفسها أن هناك غدًا أفضل قد تحمله صدفة، أو يأتي به مزلاج باب. إغراقها في هذا الحلم، أو هذا الأمل، هو الذي جعلها تحتمل كلّ ما مرّ بها في حياتها؛ فقدها لأمّها وهي ما زالت في السادسة من عمرها، ثم زواج والدها بجارتهم التي كانت تعتبرها أمّها أعزّ صاحباتها، والتي ماتت أمّها بين ذراعيها ولسانها يلهج بالوصيّة والرجاء لكي تعتني بطفلتها الوحيدة، العذاب والقهر الذي نالته على يد زوجة أبيها، صوت ضحكاتها التي كانت تملأ أذنيها وهي تداعب الأب، الذي نسي في غمرة انشغاله بشهواته أن له طفلة تحتاج إلى العطف والحنان، ثم إصرار زوجة الأب على زواجها من شقيقها الذي يكبرها بعشرين عامًا، وهي لم تبلغ عامها الخامس عشر بعد. لا زالت تذكر وجه شقيق زوجة أبيها الذي أشرق بحمرة صنعتها بهجة، وتصوّرته كأسد من الذين سمعتهم في الحكايا أيضًا، والذي يزأر بانتصار ونشوة حين يقع على فريسة ضعيفة لم يبذل الكثير من الجهد في اصطيادها.

أشرق وجهه في ذلك اليوم حين أبلغته شقيقته أنها قد بلغت مبلغ النساء. كانت هي تنزوي في ركن بعيد من باحة البيت الضيّقة، ولكنها رأت نظرته تصل إليها، وكأنه سيلتهمها، فلملمت نفسها، وتكوّرت، والتصقت بالحائط أكثر، وتمنّت لحظتها أيضًا - في سذاجة الطفلة - لو انشقّ الحائط خلفها وفتح الباب إلى العالم السفليّ الذي حلمت به. ولكنّ بابًا آخر فتح لها، هو باب بيت عريسها الذي تزوّجها خلال أيّام من تلك النظرة التي أودعها فيها إشراقة وجه الأسد. وتزوّجته، وعرفت معنى العذاب أكثر، وأنّ

ما كانت تعانيه من زوجة الأب لم يكن إلّا لعبًا ولهوًا، مقارنة بما أذاقها إيّاه هذا الزوج. كان يحبسها في البيت، ويرفض خروجها، ويوصد الباب ويتركها بالداخل، وحيدة، وتحلم في كلّ مساء حين يعود أن يُفتح الباب وتجد أمامها أحد سكان العالم السفليّ، ولكنّ زوجها ظلّ يتراءى لها، ويملأ الفراغ حولها، فتبكي في حسرة، وتتخيّل بابًا من السعادة والمتعة والنشوة يفتح من وراء ظهر زوجها، حين يعتليها في ظلمة الليل، وينهش جسدها بضراوة أسد، وأصبحت تحاول أن تتناسى هذا الحلم، خاصة حين أصبحت أمًّا لحفنة من الأطفال، قذفت بهم من رحمها في سنوات متتالية.

بعد إنجابها طفلها الخامس، بدأ زوجها يشكو من مرض ما. لم تهتم كثيرًا لتعرف طبيعة مرضه، ولكنّ كلّ الذي عرفته أنه لن يقف ثانية بطوله الفارع لكي يملأ فراغ باب الغرفة، ولن يستطيع أن يفرض على جسدها الطاعة والخنوع، وقد كان ما توقّعَت. لقد أصبح زوجها ضعيفًا، متهالكًا، لم يقاوم كثيرًا حين أخبرته أنّها ستتوجّه إلى وزارة الشؤون الاجتماعية لكي تطلب عونًا، بعد أن أصبحوا بلا مصدر دخل. في البداية حاول أن يتمنّع، بل حاول أن يقف ليسدّ فراغ الباب، ولكنّه لم يلبث أن انهار عاجزًا، ولم يعلّق على خروجها لأوّل مرة من باب البيت إلى الشارع.

مبلغ صغير خصّصته الوزارة لإعانتهم، وقد كان يتعيّن عليها أن تتوجّه كلّ أوّل شهر إلى البنك لتصرف حوالة صغيرة، ولذا دلفت من هذا الباب لأول مرة في حياتها.

كانت لا تزال تحمل مسحات من جمال، فهي لم تتمّ عامها الثلاثين، ولكنّ الفقر،

والإنجاب المتكرّر، وملابسها الرثة جعلتها تبدو أكبر من عمرها بكثير. رائحة عطر غامض تنبعث من مكان ما، اعتقدت أنه عطر، ولكنها - في الواقع - رائحة مادة تنظيف غير مقلدة. رأت الموظفات الأنبقات خلف المكاتب والحواسيب والصرّافات. سرح خيالها فيهنّ وهي تسأل نفسها: هل يستيقظن من النوم كلّ صباح وعيونهنّ ملتصقة من بقايا قَذَى كما يحدث معها؟ هل أظفارهن متكسّرة، وأصابعهن مشقّقة مثلها؟ هل يحتفظن على حافة الشبّاك بزجاجة دواء واحدة حصلن عليها من العيادة المجانية، ويتناوبن استخدامها لأيّ مرض بشكو منه أيّ طفل من أطفالهن، لأنه لا دواء غيره لديهنّ؟ الكثير من الأسئلة جالت في رأسها، ولكن حين رأت لوحة مضيئة تعلن عن جوائز البنك التي يقدَّمها للمدُّخرين فيه، سرح خيالها في ناحية أخرى، وهي تتخيَّل نفسها قد فازت بجائزة ضخمة تقودها إلى العالم السفليّ الذي طالما حلمت به. أحلامها وخيالاتها تتوقّف حين تناديها موظفة؛ أن تنتظم في طابور طويل أمامها، وحين مدّت يدها المشقّقة إلى موظفة أخرى أجادت تخطيط حاجبيها وشفتيها، وكأن لا عمل لها سوى تخطيطها، شعرت أنها تريد أن تخرج من هذا المكان بأقصى سرعة. وبالفعل، حين أصبحت الأوراق المالية القليلة في يدها، أسرعت للخروج من الباب الذي دلفت منه، ولكنها هذه المرة خرجت منه بسرعة، ولم تحاول مرة ثانية للخروج، ولم تتعثر، أبدًا لم تتعثر وهي تأخذ طريقها إلى الشارع المؤدّى إلى الحارة، "حارة الفقراء"! 151

# طالب كلاسيكي

قصّة: أنطون تشيخوف\*

ترجمة: حسام حسني 🗈



قبل أنْ ينطلق فانيا إلى تأدية امتحان اللغة اليونانية، قبّل صور جميع القدّيسين. شعر كما لو أنّ معدته كانت مقلوبة؛ وأحسّ بقشعريرة في قلبه الذي خفق وتوقّف من رُعْب انتظار المجهول. ما الذي سيحصل عليه في امتحان ذلك اليوم؟ ثلاثة أم اثنين؟ ذهب ستّ مرّات إلى والدته طلبًا لبركاتها. وفي طريق الخروج، طلب من عمّته أن تُصلّي من أجله. في طريقه إلى المدرسة، أعطى متسوّلاً قطعتين من النقود الصغيرة، على أمل أنْ تكفّر هاتان القطعتان عن جهله، وأنْ تُجنّباه الفشل الذريع.

عاد من المدرسة الثانوية في وقت متأخّر، بين الرابعة والخامسة. دخل، واستلقى بلا ضجّة على سريره. كان وجهه النحيف شاحبًا، وحَول عينيه الحمراوين كانت هناك حلقاتٌ مظلمة.

"حسنًا، كيف أبليت؟ على كم حصلت من علامات؟"، سألته والدته وهي تتجه إلى سريره.

رمش فانيا بعينيه.. لوى فمه، وانفجر بالبكاء. شحبَ وجه والدته.. فغَرتْ فاها، وشبكتْ يديها اللتين أوقعتا السروال الذي تقوم بإصلاحه.

🖪 كاتب ومترجم من الأردن | صورة أنطون تشيخوف



عمل الفنّان ايستمان جونسون / ألمانيا

"علام تنتحب؟ لقد فشلت، أليس كذلك؟" سألته والدته.

"أنا في غاية الانزعاج.. لقد حصلتُ على إثنيْن". "كنتُ أعلم أنّ الأمر سيكون كذلك! لقد كان لديّ حسّ داخليّ بذلك".. "آه يا إلهي! كيف لم تجتز الامتحان؟! ما هو الموضوع الذي أخفقت فيه؟!".

اللغة اليونانية، يا أمّي. لقد سألوني عن معلومة لم أفهم كُنهها؛ فأجبتُ إجاباتٍ جانبتْ الصوابُ كثيرًا، وحصلتُ بسبب ذلك على اثنين. أنا شخصٌ

بائس. كنتُ أسهر الليل بطوله، وكنتُ أستيقظُ الساعةَ الرابعة طوال هذا الأسبوع".

"لا، لستَ أنتَ البائس أيّها التعس! إنّني أنا البائسة! لقد ألحقتَ بي العذاب. أنت لعنة في حياتي. أنا أُنفق عليك، ولكنّك بلا نفْع. لقد أحنيتُ ظهري وأنا أشقى لأجلك. أنا قلقة حتى الموت. ويمكنني القول: أنا غير سعيدة. وأنتَ ماذا يهمّك؟! ما العمل الذي تقوم به؟!"

"أنا! أنا أعمل طوال الليل.. لقد رأيتِ ذلك بنفسك".

"صلّيتُ إلى الله أنْ يأخذني إلى جواره، لكنّه لن يفعل. فأنا امرأة غير صالحة. الآخرون لديهم أطفال مثل أيّ شخص آخر، أمّا أنا فلديّ واحد فقط. لا شعور لديّ تجاهه، ولا راحة تأتيني منه. هل أتوق إلى أنْ أضربك؟ نعم.. ولكن مِن أين آتى بالقوّة لأفعل ذلك؟!".

أخفت الأمّ وجهها في ثنايا بلوزتها، ودخلت في نوبة من النشيج والنحيب. هنا شعر فانيا بالألم يعتصره، وضغط جبهته على الحائط.. ثمّ دخلت العمّة. وقالت: "هكذا هي الأمور إذن. تمامًا كما كنت أتوقع". وأضافت، وقد خمَّنت بما جرى مع فانيا: "لقد كنتُ مكتئبةً طوال الصباح... اعتقدتُ أنّ هناك مشكلة آتنة".

"يا له من شرّير. إنه مصدر عذابي" ردّت الأمّ.

"لماذا تشتمينه؟!" صرخت العمّة وهي تسحب بعصبية منديلها الملوّن بلون القهوة عن رأسها، والتفتت إلى الأمّ قائلة: "إنها ليست غلطته! إنها غلطتك! أنت المسؤولة! لماذا أرسلته إلى تلك المدرسة الثانوية؟ أنت سيّدة لطيفة! أنت تريدين أنْ تكونى سيّدة، وأنْ تنتمى إلى الطبقة الراقية، أليس كذلك؟! لكنّك لو أدخلته - كما أخبرتك - في عمل تجاري، أو أرسلته إلى مكتب، مثل كوزيا (الذي يجنى خمس مئة روبل كلّ عام).. خمس مئة روبل تستحقّ أن يسعى المرء إلى الحصول عليها، أليس كذلك؟ وأنت تُنهكين نفسك، وتُنهكين الصبيّ بهذه الدراسة الملعونة. إنه نحيف.. إنه يسعل. فقط انظرى إليه! إنه في الثالثة عشرة، ولا يبدو أنه في أكثر من العاشرة". "لا، يا ناستنكا. لا، يا عزيزتي! لم أسحقه بما فيه الكفاية. كان يجب أنْ يُسحق.. هذا ما يستحقّه"! هزّت قبضتها أمام ابنها. "أنت تريد أنْ تُجلد، لكنّ القوّة تعوزني. لقد أخبروني منذ سنوات عندما كان صغيراً، "اجلديه.. اجلديه!" لكنّني لم ألتفت إلى كلامهم. وأنا الآن أعاني بسبب ذلك".

هزَّت الأمِّ قبضتها المبلِّلة، وذهبت باكيةً إلى

غرفة مستأجر لديها يُدعى يفتيهي كوزميتش كوبوروسوف.. يجلس على طاولته، ويقرأ كتابًا بعنوان "تعلّم الرقص بنفسك". كان هذا النزيل رجل ذكاء وعلم. وكان يتحدّث من أنفه، ويغسل يديه بصابون تجعل رائحته كلّ من في المنزل يعطس. كان يأكل اللحم في أيام الصيام، وكان يبحث عن عروسٍ ذات تعليمٍ راقٍ، ولهذا اعتُبرَ أذكى النُزلاء.

"صديقي الطيّب" بدأت الأمّ حديثها وقد انهمرتْ دموعها.. "إذا كنت تحظى بالمروءة، فاسحق ابني من أجلي.. اصنع لي معروفًا! لقد أخفق في امتحانه. هل تصدّق ذلك! لقد فشل! أنا لا أستطيع معاقبته نظرًا إلى ضعْف صحّتي.. اسحَقْه من أجلى. أنا المرأة المريضة".

قطّب كوبوروسوف جبينه، وتنهّد بنفَس عميق من خلال أنفه. فكّر قليلاً.. طبّل على الطاولة بأصابعه.. تنهّد مرّة أخرى، وذهب إلى فانيا.

"لقد أتيحت لك الفرصة أن تتعلّم، ولكنّك تمرّدت على هذه الفرصة.. فلِمَ فعلتَ ذلك أيّها الشاب الصغير؟!".

تحدّث كوبوروسوف لفترة طويلة، وألقى خطابًا منمّقًا. وألمح إلى العلوم والنور والظلام.

عندما انتهى كوبوروسوف من خطابه؛ خلع

حزامه وأخذ فانيا من يده، وقال: "إنها الطريقة سيرج الجديد، بخطوطه البنّية التي تُزيّن درْزاته الوحيدة للتعامل معك. ركع فانيا بخضوعٍ، ودفع الخارجية. رأسه بين ركبتي النزيل. تحرّكت أذناه الورديّتان لم ينبِسْ فانيا ببنت شفة. وقرّر مجلس الأسرة في البارزتان إلى الأعلى والأسفل مقابل بنطلون المساء إلحاقه بمهنة تجاريّة.

<sup>\*</sup> أنطون تشيخوف (1860 - 1904م): طبيب وأديب روسيّ، ومن أشهر كتّاب القصّة القصيرة في العالم. عنوان قصّته هذه بالإنكليزية A Classical Student، وهي مأخوذة من موقع

# مراجعــات REVIEWS

155

القهوة من اليمن إلى البوسنة: ثقافة وهويّة\*

أ.د. محمد موفاكو 🗉

منذ سنوات فقط، عثر أحد الزملاء على "رسالة القهوة" للفقيه أحمد بن موسى بن عبد الغفار المالكي المصري، نزيل الحرمين الشريفين (توفي 940هـ/ 1533م)، ونشرها محققة حسب الأصول العلمية في تونس 1، بعدما ساد الاعتقاد طويلًا أنها مفقودة، وجرى الاعتماد أكثر على رسالة عبد القادر الجزيري (توفي 977هـ - 1568م) "عُمدة الصفوة في حلّ القهوة"، التي أخذ معظمها من ابن عبد الغفار 2.

ومع نشر هذه الرسالة، تتضح الصورة أكثر حول بداية اكتشاف نبتة القهوة، وانتشار شرب القهوة في اليمن، بعيداً عن الأساطير التي نسبت ذلك إلى الملك سليمان 3، وحتى إلى آدم عليه السلام 4. وما سنحاول التركيز عليه هنا هو الدور الثقافي للمقاهي التي نشأت وفرضت نفسها بسرعة في مراكز العالم الإسلامي، من اليمن إلى البوسنة، وحتى فيما يتعلق بالطعام أيضًا.

□ رئيس تحرير مجلة دراسات شرقية من جمهورية كوسوفو
 هذه المحاضرة ألقيت ضمن الموسم الثقافي للمكتبة الخليفية



◘ أ. د. محمد موفاكو

# بدايات ظهور القهوة والمقاهى وانتشارها

ينسب الفقيه ابن عبد الغفار، الذي تنقّل ما بين مصر والحجاز، وأصبح شاهد عيان على بدايات انتشار القهوة والمقاهي، إلى الفقيه اليمنيّ محمد بن سعيد الذبحاني (توفي 842 أو 845هـ 1438 أو 1470م)، وقد كان شخصية معروفة آنذاك، بحسب المؤرخ السخاوي الذي توفي سنة 1497م 5. كان الذبحاني يشغل منصب قاضي عدن، فخرج في أمر إلى الحبشة المجاورة، "فوجد أهلها يستعملون القهوة، ولم يُعلم لها

خاصة غير ما عُرض له. ولما رجع إلى عدن، مرض، فتذكرها، أو وُصفت له، فشربها، فنفعته، ووجد فيها من الخواص أنها تُذهب النعاس والكسل، وتورث البدن خفة ونشاطًا. ولما سلك طريق التصوّف، صار هو وغيره من الصوفية يستعملون شربها، ويستعينون بشربها على ما ذكرناه"6.

وفي هذا النصّ المهمّ يبدو أنّ "استعمال" بذور القهوة كان يوصف لحالات معينة في الحبشة، ولكنّ "شرب" القهوة كما شاع في اليمن، بنوعيها البنّية والقشرية، انتشر بسرعة بنوعه الجديد (أرابيكا Arabica)، بوساطة الحجاز، ومصر، إلى بلاد الشام، إلى الدولة العثمانية، ومنها إلى أوروبا، وترك أثرًا كبيرًا في الثقافة، والمجتمع، والاقتصاد، والسياسة 7، وهو ما تمثّل في لندن بشكل خاص خلال القرن السابع عشر، مع انتشار عشرات المقاهى هناك 8.

في غضون ذلك، كان عالم المسلمين من اليمن الى البوسنة قد انقسم من أعلاه (الفقهاء والشعراء والحكّام) إلى أسفله (العامة) حول هذا المشروب الجديد، بين مؤيد ومعارض، حتى أدّى ذلك إلى مواجهة في الشوارع في بعض الحالات 9. فقد أدى الظهور المفاجئ لهذا

المشروب الجديد، وشكل تقديمه وشربه إلى حيرة الفقهاء والعلماء والشعراء، إذ انقسموا إلى طرفين متعارضين: طرف رحّب به وامتدحه، وطرف عارضه وأفتى بتحريمه. وقد خلّف هذا الخلاف الفقهي، الذي استمرّ أكثر من مئتي سنة، نتاجًا فقهيًا وأدبيًا في اللغة العربية، امتد من اليمن إلى البوسنة، واشتمل عشرات الرسائل الفقهية التي تضمّنت من الأدلة ما يسمح بشرب الفقهوة، دون تقليد من يشرب الخمر (والقهوة في الأصل من أسماء الخمرة عند العرب)، أو ما يثبت منعها سواء بحجة تقليد من يشرب الخمر أو بضررها المفترض 10.

ومع انتشار القهوة، الذي أحدث ثورة ثقافية في المجتمع بسبب انتشار بيوت القهوة أو المقاهي (كما عُرفت لاحقاً) في كبريات المدن؛ من دمشق والقاهرة، إلى سراييفو ولندن وبوسطن، لم تعد المقاهي مجرّد مكان لاحتساء القهوة (كما في البيت)، وإنما أصبحت مكانًا لاجتماع الأصحاب، والانخراط في المجال العام المفتوح الذي يمكن فيه سماع ما يدور، والاشتراك فيه. وهكذا فقد أصبحت المقاهي مكانًا مهمًّا لتداول الأخبار، وتناول القضايا الفكرية والسياسية، وملتقًى لوطائفة القرّاء والكتّاب، حيث يتجمّعون في

المكان، عشرين إلى ثلاثين: البعض يقرأ الكتب والمقالات الجميلة، والبعض يلعب بالطاولة والشطرنج، والبعض ينظم القصائد الغزلية، وتتم هناك مناقشة أنواع المعارف" 11.

في غضون ذلك، تحوّلت بيوت القهوة أو المقاهي إلى "مراكز ثقافية"، بعد أن أصبحت تتنافس وتجذب الزبائن بوساطة الموسيقى والغناء في كبريات المدن (دمشق والقدس والقاهرة إلخ). ويبدو أنّ قرب هذه المقاهى من المسجد الأقصى، الذي له مكانة خاصة، دفع بقاضي القدس إلى رفع اعتراض إلى الديوان السلطاني (الهمايوني) مطالبًا بإغلاق بيوت القهوة، التي تكاثرت فبلغت خمسة "في هذا المكان المقدس، ممّا أدّى إلى إصدار حكم سلطاني بإغلاقها في العاشر من جمادي الأولى 973هـ/ الثالث من ديسمبر 1565م" 12. وقد تحوّلت بيوت القهوة أو المقاهى بعد ذلك إلى مسارح موسمية (خاصة خلال شهر رمضان المبارك)، تعرض فيها مسرحيات نقدية اجتماعية بتقنية خيال الظلّ (كراكوز وعيواظ)، بينما احتضنت لاحقًا المسرحيات الجديدة التي بدأت تنتشر في المشرق في نهاية القرن التاسع عشر، قبل أن تؤسَّس المسارح في مطلع القرن العشرين 13.



🖪 مزارع يمسك بحفنة من ثمار القهوة "قطف المحصول"، اليمن، رويترز

من الحانة والشراب إلى بيت القهوة والطعام القهوة أو المقاه كانت الحانة - كما هو معروف - تجمع بين الطعام والشراب في المشرق والمغرب. ولكن هذا المجال العمع ظهور الإسلام، وانتشاره بالتدريج، انكمشت التمتع بتناول العالمات في المجتمعات ذات الغالبية المسلمة، بعض الأحيان. وأصبحت تخدم الأقليّات غير المسلمة (مع وكان المؤرخ العالمتناءات بين المسلمين حسب المناطق)، ولم التي المستجدات، قول مع الأهل، أو لدعوة أصدقاء إلى تناول الطعام التي افتتحت فيه في مناسبات مختلفة. ولكن مع ظهور بيوت في اسطنبول (2

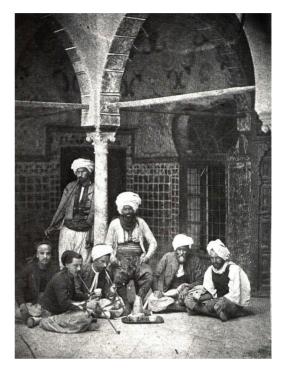
القهوة أو المقاهي (أو "حانة المسلمين") عادت الحيوية إلى المجتمعات المسلمة مع ظهور هذا المجال العام المفتوح، الذي يمكن فيه التمتع بتناول القهوة وحتى تناول الطعام في يعض الأحيان.

وكان المؤرخ العثماني المعروف إبراهيم بجوي (توفي 1649 - 1650م)، القريب من الأحداث والمستجدات، قد أورد في تاريخه بدقة السنة التي افتتحت فيها أولى بيوت القهوة أو المقاهي في اسطنبول (962هـ التي تبدأ في السادس

والعشرين من نوفمبر 1554م)، حيث جاء في بداية السنة المذكورة شخصان؛ الأول اسمه حكيم من حلب، والثاني شمس من دمشق، وافتتح كلّ منهما بيتًا للقهوة (قهوه خانة) في محلة تحت القلعة بإستانبول 14. على حين أنه في السنة التالية (1555م) قام السلطان سليمان القانوني باستحداث منصب جديد في البلاط، ألا وهو "قهوجى باشى"، أي كبير القهوجية، المسؤول عن إعداد القهوة، وتقديمها في البلاط إلى كبار الشخصيات 15. وقد أدى هذا، كما يقول بجوى، إلى أنه "لم يبقَ رجل من العلماء والمشايخ والوزراء والكبراء دون أن يشرب القهوة، حتى وصل الأمر إلى درجة أن الوزراء العظام فتحوا بيوت القهوة لتكون مصدرًا للدخل.."16. ولكن المهمّ في النص الوارد في "تاريخ بجوي" هو هذا التحوّل في مفهوم "الضيافة" بالنسبة إلى المسلمين، إذ لم يعد الشخص ملزمًا بدعوة أصدقائه إلى البيت، بل أصبح يمكن أن يدعوهم إلى بيت القهوة، التي أصبحت مكانًا لتناول القهوة والطعام 17. فقد كانت الضيافة في البيت محرجة ومكلفة، لأنها كانت تُظهر ما لدى صاحبها من الملك والأطفال والعبيد، على عكس ما أصبحت عليه الضيافة في المقاهي 18.

صحيح أن كتب الحسبة تظهر لنا وجود محلات للشواء في الأسواق، ولكنها كانت تقدّم الطعام "على الماشي" take away home حتى القرن السادس عشر، لأن الأكل في الخارج لم يكن شائعًا، أو يدخل ضمن ثقافة الأكل بالمجتمع. ولكن الأمر تغيّر كليًا منذ القرن السادس عشر في مدن الشرق الأوسط، مع ظهور المقاهي بأنواعها (البسيطة التي تقدم القهوة "على الماشي"، والعادية التي كانت تقدّم القهوة في الداخل، والفخمة للطبقة الوسطى التي كانت تقام على ففاف الأنهار (دجلة في بغداد، وبردى في ضفاف الأنهار (دجلة في بغداد، وبردى في دمشق، إلخ). والمهم هنا، كما يذكر هاتوكس دمشق، إلخ). والمهم هنا، كما يذكر هاتوكس أكل جديدة، تشمل تنوع مطابخ الشرق الأوسط 19.

إن العلاقة بين القهوة والطعام أصبحت تتنوّع بتنوّع المجتمعات المسلمة. ففي المجتمعات البدوية، وحتى في الحضرية التي ورثتها، كما في الأردن حيث شاهدتُها، لا بدّ أوّلًا لفنجان القهوة العربية أن يدور، ويدور معه الحديث، إلى أن تُقدَّم الوجبة التقليديّة (المنسف)، ثم الكُنافة، وتعود القهوة أخيرًا لتدور وتختم الضيافة. أمّا في الكويت، فبعد الوجبة التقليدية (السمك)، تُشرب



🖪 مقهى، فلسطين، القرن التاسع عشر

القهوة، وتُفرك الأيادي بالقهوة الناعمة حتى تزول رائحة السمك 20.

# الطعام والشراب والهنوية في البلقان

مع ظهور القومية الحديثة، والحركات القومية التحررية ضد الحكم العثماني، أصبحت قضية بناء الهوية مهمة لتمييز الذات، وتحديد العدو الذي لا بد منه لتنمية الهوية القومية باستمرار. وفي هذا السياق، نجد أن الطعام والشراب

أصبح من مكوّنات الهوية. فكما هناك "سلطة مكدونية"، و "سلطة يونانية"، و"جبنة بلغارية"، و"جبنة صربيّة"، تثير التوترات الإثنية أحياناً 21، لدينا أيضًا "قهوة تركية"، و"قهوة يونانية"، و"قهوة بُوسنيّة"، تعبّر عن التمسّك بالهوية في مواجهة الآخرين. ومن يزور سراييفو اليوم يلاحظ هذا الاهتمام الواسع الذي يعبّر عن الهوية بعد الاستقلال في 1992م، وبالتحديد في إبراز المسمَّيات التي تعبّر عن ذلك (مقهى بُوسنيّ، قهوة بُوسنيّة، إلخ)، أو في الأدوات التي تُصنع فيها القهوة (الدلال)، وتُقدّم فيها (الفناجين) بشكل يميّزها عن غيرها. فمع أنه لا يوجد فرق كبير بين هذه الأنواع، سوى في طريقة التحضير، فإنه لا يُنصح بأن يطلب المرءُ "قهوة تركيّة" في اليونان، أو "قهوة يونانيّة" في تركيا، أو أن يطلب "قهوة تركية" في الهرسك ذات الغالبية الكرواتيّة، أو في كوسوفو 22.

وكما هو الأمر مع القهوة، أصبحت بيوت القهوة أيضًا تعبّر عن الهوية المرغوبة، سواء من فوق (النظام)، أو من تحت (الشعب). فعلى عكس مقاهي لندن، التي تدنّت وأصبحت للعامة، بعد أن قامت بدورها الثوريّ في القرن السابع عشر، أصبحت مقاهي فيينا في القرن التاسع

عشر نموذجًا أوروبيًّا للرقيّ، وتحوّلت إلى مراكز للكتّاب والفنانين والمثقفين 23. ومع الاحتلال النمساويّ للبوسنة والهرسك في 1878م، الذي جاء بتفویض من مؤتمر برلین، لکی تقوم فيينا بإدارة أفضل للبلاد مع استمرار السيادة العثمانية الإسمية، شرعت فيينا فورًا في سياسة "الأَوْرَبة" لكي تفصل البوسنة والهرسك عن تراثها أو امتدادها العثماني، حتى تقوم في النهاية بضمّها إلى الإمبراطورية في 1908م. وفي هذا السياق، بدأت بشقّ الشوارع، وبناء المبانى على الطراز الأوروبيّ، ومن ذلك الفنادق لتحلُّ محلّ الخانات العثمانية، والمقاهى الأوروبية الراقية لتحل محل المقاهى العثمانية البسيطة 24. وفي هذا الإطار، افتُتح في سراييفو خلال 1882م أوّل فندق على النمط الأوروبيّ الحديث في جوار الخان العثماني "طاشلي خان" الذي احترق في 1879م، وقد حمل اسم "أوروبا" ليرمز إلى التحوّل الكبير القادم. وضمن هذا الفندق، افتُتح أيضًا "مقهى فيينا" Beka kafana على نمط مقاهى فيينا Viennese Kaffeehaus التي تضم طاولة للصُّحف Zeitungsstander، وركنا يقدّم الحلويات المعروفة في مقاهى فيينا مثل Apfelstrundel وSachertorte Kuglof Apfelstrundel

وأصبح هذا المقهى يجذب النخبة البوسنية المؤيدة للأوْرَبة والانفكاك عن الدولة العثمانية، بينما بقيت المقاهي العثمانية القديمة تجمع النخبة التقليدية 25.

# من الحانة إلى المقهى وبالعكس

وجدنا في السابق أن الحانات كانت تقدّم الطعام مع الشراب في المشرق، إلى أن ظهر الإسلام وانتشر، فانكمشت الحانات، وانحصرت حياة المسلمين في البيوت، إلى أن ظهرت القهوة والمقاهي لتعيد المسلمين إلى هذا المجال المفتوح في الخارج.

ومع أن د. فودويه غولوبوفيتش يذهب في كتابه "الحانات والمقاهي في بلغراد القديمة" إلى حدّ القول إن أول بيت للقهوة في أوروبا ظهر في بلغراد عام 1522م 26، أي بعد سنة واحدة فقط من الفتح العثماني لبلغراد، وهو ما يجعل قبول ذلك صعباً لأن بلغراد كانت آنذاك مجرد قلعة حدودية للمجر 27، فإنّ المقاهي انتشرت لاحقا في مدن صربيا، مثل بلغراد، ونيش، وغيرها، إلى جانب الحانات التي بقيت مفتوحة. ففي القرن السابع عشر، حين زار الرحّالة العثماني أوليا جلبي بلغراد، وجد فيها العديد من المقاهي



🖪 مشهد من مقهی، بیروت / لبنان

28. ومع خسارة الدولة العثمانية الحرب مع روسيا القيصرية سنة 1878م، وتوسّع صربيا نحو الجنوب بضمّ قضاء نيش وغيره، حافظت مدينة نيش على بعض مظاهر الحكم العثماني (القلعة والجوامع وبعض المقاهي، إلخ).

ومن تلك المقاهي التي بقيت تحمل الاسم العثماني "قهوة" Kafana، لدينا في نيش "قهوة بيسر" Kafana Biser بالقرب من القلعة

الضخمة التي بناها العثمانيون خلال حكمهم للمنطقة. ومع أنّ التخلص من المنشآت التي تمثّل أو تذكّر بالماضي العثماني قد تسارَع بعد استقلال صربيا في 1878م، من بلغراد في الشمال إلى نيش في الجنوب، حافظت مدينة نيش على جامعَين ومقهيَين. ولكن المقهى لم يعد له المعنى التقليدي، بل أصبح يحمل الاسم دلالة على العراقة، بينما لم يعد يختلف بشيء

عن الحانة في الماضي. ف "مقهى بيسر" يروّج لنفسه بكونه يقدّم الوجبات الصربية التقليدية، والشراب (الخمر والعرق)، وليس القهوة التي اشتقّ منها اسم المحل.

ومن ناحية أخرى، لدينا في باريس واحدة من أقدم المقاهي، هي مقهى بروكوب Café من أقدم التي افتُتحت في 1686م في شارع فوسيه سان جرمان، وقد تحوّلت لاحقًا إلى مطعم يقدم النبيذ الفرنسي مع الوجبات، ولكنه لا يزال يسوّق نفسه باعتباره أقدم مقهى في العالم 29.

وفي سراييفو أيضًا، نجد أنّ المقاهي التقليدية كانت تقدّم القهوة فقط، ثم بدأت في القرن التاسع عشر تبرز "المقاهي الأوروبية" التي تتميز بتقديم المشروبات مع "المازات" المناسبة. وفي هذا السياق، لدينا في سراييفو القديمة ما يجمع الاسمين في مُسمّى واحد، كما هو الأمر مع "مقهى وبار ميريس".

\* محاضرة ألقيت ضمن الموسم الثقافي للمكتبة الخليفيّة بالبحرين.

والحليب والسكر في عبوة صغيرة عملية، ولكن

المقصود هنا "المقاهى الثقافية" التي تقدّم

أيضًا ثلاثة إغراءات في مكان واحد: القهوة،

والكتاب، والطعام. فمع وصول "عصر السرعة"

إلى البلقان المسترخي، أصبح في وسع المرء

وهو يشرب القهوة (الإسبرسّو أو الماكياتو) أن

يتناول كتابًا من حوله ليتصفّحه، أو ليتعرّف

عليه حتى يشتريه لاحقاً إذا رغب في ذلك. وإذا

استغرق في القراءة، فيمكن أن يطلب واحدة

من الوجبات الخفيفة التي تتوفّر في هذا المكان

المغرى. ومن ذلك، لدينا أشهر مكان من هذا

النوع الجديد "مقهى ليل ونهار" في العاصمة

الكوسوفية بريشتينا الذي تأسّس في 2009م.

\*\* مدير معهد الدراسات الشرقية - جامعة بريشتينا - جمهورية كوسوفا

### ثلاثة في واحد: القهوة والكتاب والطعام

في الألفية الجديدة، شاع في البلقان أيضًا تعبير "ثلاثة في واحد"، الذي ارتبط أولاً بالمنتوج الجديد Nescafe 3 in1 الذي يجمع النسكافيه

#### الهـوامـش

- 1 الشيخ شهاب الدين أحمد بن موسى بن عبد الغفار المالكي المصري نزيل الحرمين الشريفين، رسالة في القهوة،
   تحقيق وتقديم إبراهيم السعداوي، تونس (جامعة تونس) 2010م.
- 2 عبد القادر بن محمد بن عبد القادر بن إبراهيم الأنصاري الجزيري الحنبلي، عمدة الصفوة في حلَّ القهوة، تحقيق عبدالله بن محمد الحبشي، أبوظبي (المجمع الثقافي) 1996م.

وكان رالف س. هاتكوس في كتابه الرائد "القهوة والمقاهي: أصول مشروب اجتماعي في الشرق الأدنى الوسيط" (1985م) قد أشار إلى اعتماد الأنصاري على رسالة ابن عبد الغفار (التي لم يتوصل إليها)، بينما يصل الأمر بعد اكتشاف هذه الرسالة إلى أن يتهم المحقق د. السعداوي الأنصاري بـ "السرقة العلمية":

ابن عبد الغفار، رسالة القهوة، ص 34-33.

Ralph S. Hattox, Coffee and Coffee-houses: The Origin of a Social Beverage in the Medieval Near East, Seatte & London (University of Washington Press) 1985, p. 16.

- 3 ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت 1966م، ج 8 ص 40.
  - 4 المصدر السابق.
- 5 شمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوي، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، بيروت 1966م، ج 7 ص 250-249.
  - 6 ابن عبد الغفار، رسالة القهوة، ص 76 77.
- 7 مع انتشار الطلب على شرب القهوة، أصبح اليمن المصدر الوحيد للبنّ (الأرابيكا) في العالم إلى بداية القرن الثامن عشر، حين أدخل الهولنديون زراعة القهوة إلى جاوة، وبعدها إلى أمريكا الوسطى والجنوبية. وقد استفادت مصر من دورها كوسيط في التجارة العالمية للبنّ من اليمن إلى بريطانيا، حتى أنها عوّضت الخسائر التي لحقت بها بعد اكتشاف الدوران حول أفريقيا وحرمانها من عائدات تجارة التوابل:
  - .Hattox, Coffee and Coffee-houses, pp. 23,72
- 8 وصل انتشار المقاهي في لندن في القرن السابع عشر إلى حدّ أن نساء المدينة رفعن في عام 1674م "عريضة احتجاج" شكون فيها من الحرمان بسبب غياب رجالهنّ في المقاهي. للمزيد حول الأثر الاجتماعي لانتشار القهوة

#### والمقاهي في بريطانيا انظر:

Brian Cowan, The Social Life of Coffee: The Emergence of the British Coffee-house, New Haven & London (Yale University Press) 2005. Markman Ellis, The Coffee-houses: A Cultural History,

.London (Phoenix) 2005

9 - في القاهرة - على سبيل المثال - لدينا ما يسمى "فتنة 941هـ" (1534م) التي نتجت عن معارضة الفقيه أحمد بن عبد الحق السنباطي (توفي 954هـ/ 1547م) للقهوة التي ورثها عن أبيه، ولكن فتواه المحرِّمة للقهوة بسبب ما يحدث مع شربها في المقاهي وخُطبه أدّت في أحد الأيام إلى أن "جماعة من العوام سمعوا في بعض مجالس الوعظ أنها حرام، فخرجوا إلى بيوتها من تلقاء أنفسهم؛ فكسروا أوانيها، وضربوا جماعة ممّن كانوا هناك، فقامت بسبب ذلك فتنة". ابن عبد الغفار، رسالة القهوة، ص 92.

10 - للمزيد انظر الرسائل التي نشرناها في كتابنا عن شرب القهوة، وهي تغطّي المنطقة الممتدّة من مصر إلى البوسنة:

من التاريخ الثقافي للقهوة والمقاهي، بيروت (جداول) 2012م، ص 67 - 165.

11 - بجوي إبراهيم أفندي، تاريخ بجوي، ترجمة وتقديم ناصر عبد الرحيم حسين، القاهرة (المركز القومي للترجمة) 2015م، ج 1 ص 403.

- 12 انظر هذا الحُكم ومقدّماته في كتابنا: من التاريخ الثقافي للقهوة والمقاهي، ص 40 41.
  - 13 للمزيد حول ذلك: المرجع السابق، ص 49 50.
    - 14 تاريخ بجوي، ج 1، ص 402 403.
  - .Hattox, Coffee and Coffee-houses, p.10 15
    - 16 تاریخ بجوی، ج 1 ص 404.
    - .Hattox, Coffee and Coffee-houses, p.99 17
      - 18 المرجع السابق ص ص 127 128.
- 19 المعلومة الأخيرة روتها لى الكاتبة ليلى العثمان في لقاء معها في المنامة بتاريخ 25/9/2019م.
- 20 روى لي المرحوم هاني الهندي (1927 2016م) خلال زيارة له إلى بلغراد في 1986م أنه خلال سنوات التوتر

# مراجعات REVIEWS

166

في العلاقات البلغارية- اليوغسلافية، دخل أحد مطاعم بلغراد وطلب مع الطعام "جبنة بلغارية" (وهو تعبير شائع في بلاد الشام عن الجبنة المكعبة التي استوردت أولاً من بلغاريا ثم من دول أخرى)، إلا أن النادل رد بانزعاج: لا يوجد لدينا جبنة بلغارية! فطلب أي نوع من الجبن المحلّي. ولما جاءه النادل بصحن الجبنة، قال له الهندي: شكرًا، هذه هي الجبنة التي طلبتها، إلّا أنّ النادل انزعج أكثر وقال: هذه ليست جبنة بلغارية، بل جبنة صربية!

21 - في مدينة موستار، عاصمة الهرسك، ذات الغالبية الكرواتية التي تتحسّس مما هو تركيّ، دخل شخص إلى مقهى في 2015م وطلب "قهوة تركية"، فرد عليه صاحب المقهى بانزعاج: هنا لا يوجد قهوة تركية. إذا أردت قهوة تركية، اذهب إلى تركيا! وقد رفع هذا الشخص قضية ضد صاحب المقهى بتهمة "إثارة مشاعر الكراهية الإثنية". وفي كوسوفو، التي لم تكن تعرف سوى القهوة التركية، أصبحت القهوة التركية من الماضي، مع انتشار الأنواع الجديدة (إسبرسّو، وماكياتو، إلخ) التي صارت تعبّر عن الهوية الجديدة (الأوْرَبة) التي شاعت بعد 1999م.

.Ellis, The Coffee-house, p.201 - 22

23 - للمزيد حول ذلك انظر كتابنا: البوسنة والهرسك خلال الحكم العثماني، عمّان- بريشتينا (منشورات الآن ومعهد الدراسات الشرقية) 2019م، ص 254-249.

Hana Younis, Svakodnevnii životu u Sarajevu 1850-1878, Sarajevo Centar za osamanistike - 24 .sudije) 2019, pp.151-156

.Gvidoje Golubovi, Mehane i kafane starog Beograda ,Beograd, p.21 - 25

26 - للمزيد حول ذلك انظر كتابنا: تاريخ بلغراد الإسلامية، الكويت (دار العروبة) 1987م.

Evlija elebija, Putopis: - 27

Odlomci o Jugoslovenskim zemljama, prevod i komentar Hazim Šabanovi, Sarajevo Svijetlost. 1954, .pp. 87-98

.Ellis, The Coffee-house, p. 80 - 28

# باتريك زوسكيند .. لغة توقظ الحواس

# أمين صالح 🗉

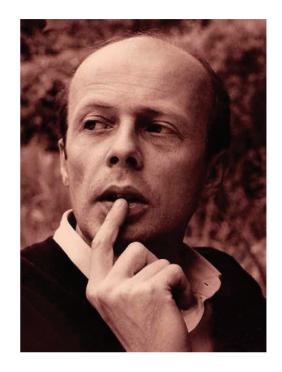
بفضل رواية واحدة، هي "العطر"، نال الكاتب الألماني باتريك زوسكيند Patrick Suskind شهرة عالمية واسعة، وصار واحدًا من أهم الأسماء في الأدب الألماني المعاصر، كما ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات العالمية.

لقد كتب القليل، لكنه جرّب مختلف الأجناس الأدبية؛ من القصة، والرواية، والنص المسرحي، والسيناريو التلفزيوني والسينمائي.

ولد باتريك زوسكيند في أمباخ، البلدة الواقعة بالقرب من ميونيخ، في السادس والعشرين من مارس 1949م. والده كاتب وصحفي معروف، وأخوه مارتن أيضاً صحفى بارز، وكاتب سياسي. أمّا أمه، فمدرّبة ألعاب رياضية.

درس في هولزهاوسن، وهي قرية بافارية صغيرة، ثم درس تاريخ القرون الوسطى والتاريخ الحديث في جامعة ميونيخ، وفي فرنسا من العام 1968م وحتى 1974م، غير أنه انقطع عن الدراسة. وبدعم من والديه، أقام في باريس، حيث بدأ في ممارسة كتابة القصة وعدد من النصوص التي لم تُنشر، والسيناريوهات التي لم تتحوّل إلى أفلام.

البحرين ومترجم من البحرين



🖪 باتریك زوسكیند

في العام 1980م، كتب مسرحيته الأولى "كونترباص". وفي سنوات الثمانينات، كتب عددًا من الأعمال الناجحة للتلفزيون الألماني، تعاون خلالها مع الكاتب والمخرج هيلموت ديتل (مع هيلموت تعاون مرة أخرى في 1996م عندما كتب له فيلم "روسيني" الذي يتابع المسيرة الفنية لتشكيلة من الشخصيات في صناعة السينما الألمانية، تتقاطع حيواتهم في مطعم بميونيخ. زوسكيند حاز جائزة السيناريو عن هذا

الفيلم، والمقدمة من إدارة الثقافة الألمانية). في العام 1985م، طبعت روايته "العطر: قصة قاتل" التي حظيت بشهرة عالمية كاسحة، وظلت في قائمة الأعلى مبيعًا لمدة تسع سنوات، حسب تقارير مجلة دير شبيغل الأسبوعية. بعد محاولات فاشلة عديدة من منتجي الأفلام لشراء حقوق تحويل الكتاب إلى فيلم سينمائي، وافق زوسكيند على بيع الحقوق في العام 2000م. وبعد ست سنوات، تحقق الفيلم بإخراج الألماني توم تايكفر.. لكن زوسكيند اعتذر عن حضور حفل افتتاح الفيلم.

في 1988م، أصدر روايته القصيرة "الحمامة"، ثم "حكاية السيد زومر" (1991م)، والمجموعة القصصية "ثلاث حكايات وملاحظة تأملية" (1996م)، وكتابًا ضمّ عددًا من مقالاته بعنوان "عن الحب والموت" (2006م).

# الطاعن في العزلة

معروف عن باتريك زوسكيند نزوعه إلى الانعزال والانطواء في حياته المتوزعة بين ميونيخ وفرنسا، وعزوفه عن الحضور الإعلامي، وابتعاده عن الأضواء، وكل ما من شأنه أن يخترق حياته الخاصة، وينتهك عزلته، ويكشف خصوصياته.

ومع الشهرة والحفاوة البالغة في الأوساط الثقافية، ازداد هو نأيًا وإعراضًا عن مظاهر الاحتفاء والتقدير.

حسب إحدى الجرائد، لم يسمح زوسكيند – طوال مسيرته - إلا بإجراء أربع مقابلات معه فقط، وكلها في سنوات الثمانينيّات. بعدها قرر ألا يتحدث إلى وسائط الميديا، وأن يمتنع عن التعليق على أعماله أو أعمال الآخرين. أما صوره العامة، فهي نادرة جدًّا. لذلك فإن حياته، في معظم مراحلها، تظل مجهولة ومحفوفة بالأسرار والألغاز.

النقاد، والقراء، والأوساط الثقافية لا يعرفون شيئاً عن آرائه وأفكاره الأدبية أو السياسية، أو طموحاته، أو مشاريعه المستقبلية. لذلك فإن هويته الأدبية غامضة، أو ملتبسة. حتى عندما يتطرق إلى المؤثرات الأدبية التي شكّلت توجهاته وغاياته، فإنه يزعم أن ذاكرته ضعيفة جداً، إلى حد أنه بالكاد يتذكر النص الذي قرأه أو اسم كاتبه، وهو يعتبر نفسه محظوظًا بهذه النعمة، لأنها تحرره من قلق التأثر بالآخرين. ووصل الأمر به حد رفض استلام الجوائز المالية والتقديرية لقاء أعماله الأدبية.



🗷 مشهد تمثيلي حديث لمسرحية كونترباص

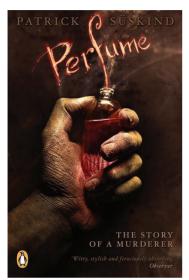
# لغة توقظ الحواس

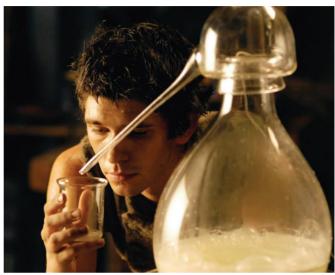
في أعمال زوسكيند، نجد أن التركيز الأساسي على سلوك الكائن اللامنتمي، القاطن على هامش المجتمع، أو خارجه، ورصد دوافعه ضمن عوالم هي مزيج من الواقعية والغرائبية.

شخصياته أفراد وحيدون، منعزلون، يحيط بهم عالم عدائي، لا يكف عن محاولة التدخل في شؤونهم، أو اقتحام حصونهم بغية انتهاك تلك الخصوصية التي يناضلون من أجل حمايتها

# مراجعات REVIEWS

170







🗷 لقطة من فيلم العطر المقتبس عن رواية باتريك زوسكيند، 2006 م

والمحافظة عليها. الفكرة في أعمال زوسكيند تبدو عادةً بسيطة، لكن في العمق تكمن رؤية وجودية عميقة. يعتمد زوسكيند في توصيل أفكاره ورؤاه على لغة باهرة، قادرة على إيقاظ حواس القارئ.

#### الكونترباص

مسرحية "الكونترباص" تنتمي إلى نوع المونودراما، القائمة على ممثل واحد، يلقي مونولوغًا طويلاً ذا صبغة جادة وهزلية معًا.. وعبر هذا، تسبر المسرحية علاقة العازف بآلته (الكونترباص)، وتلقي ضوءًا على الدور المساعد للعازف وللآلة، في الأوركسترا، وفي الحياة.

في البداية، يعبّر العازف عن احتجاجه وتمرده، لكن في النهاية يضطر هو وآلته إلى الامتثال والقبول بالدور الثانوى المخصص لهما.

حققت المسرحية نجاحًا كبيرًا عند عرضها في ألمانيا، وسويسرا، ولندن، وأميركا، ومهرجان أدنبره. وفي الموسم المسرحي لعامَيْ 1984م و1985م، عُرضت المسرحية أكثر من خمس مئة مرّة. والمسرحية كانت في الأصل نصًا نثريًا، رفضت دور النشر طباعتها. وفي العام 1984م، صدرت في شكل رواية قصيرة.

### العطر: قصة قاتل

أثناء دراسة باتريك زوسكيند في الجنوب الفرنسي، البلاد المنتجة للعطور، قام بجولة في أنحاء المنطقة، خلالها جمع المادة التي سوف تشكّل فيما بعد رواية "العطر"، غير أنه لم يشر قط إلى مصادره ومراجعه.

عرض زوسكيند المخطوطة على دور نشر عدة، وكلها رفضت طباعة الكتاب. في أواخر العام 1984م، اتفقت جريدة تصدر في فرانكفورت مع زوسكيند لنشر روايته الأولى في حلقات مسلسلة. في العام التالي، صدرت الرواية في كتاب سرعان ما تصدّر قوائم المبيعات، ومع حلول 1991م، بلغ عدد المبيعات أكثر من ستة ملايين نسخة في مختلف أرجاء العالم. كما تتميّز هذه الرواية التاريخية بأحداثها المشوّقة، بلغتها المثيرة للمشاعر، والوصف الحسّى الجذاب، حيث السرد الفاتن، والقدرة الفائقة على مزج الرهيب والشنيع مع السامي والجليل. فضلا عن ذلك، فهي تتطلب أكثر من قراءة، وتحتمل أكثر من تأويل.. سواء من المنظور الديني، أو الفلسفي، أو السيكولوجي، أو الاجتماعي، أو كمجاز سياسيّ (ثمة من قرأ الرواية على أساس أنها مجاز للذهنية الفاشية).

تكشف الرواية عن الاستنطاق المخيف لما يحدث عندما يطلق رجل واحد العنان لشغفه الأكبر، وما يمكن أن يؤدي إليه هذا الانغماس من سلوك إجرامي عنيف ومجنون. إنها تتحرّى تأثيرات السلوك الاستحواذي على حياة الفرد. هذه الرواية الغريبة تدور أحداثها في باريس، وفي الريف الفرنسي. في واحد من الأحياء الفقيرة المنتشرة في باريس القرن الثامن عشر، وتحديداً في سوق السمك، يختبر جان باتيست جرينوي صدمة النبذ مع ولادته، فقيرًا ويتيمًا، عبر مرغوب فيه حتى من أمه التي تتركه، وهو مولود حديثًا، طريعًا على كومة من السمك الفاسد. هذا النبذ والعزل والازدراء يولّد لديه بغضًا شديدًا للبشر.

مع ذلك، هو يتميّز بموهبة نادرة: حاسة شم خارقة.. من خلال هذه الحاسة الحادة، بوسعه أن يشم الروائح من مسافات بعيدة، ويميّز بين مختلف الروائح.. رغم أنه شخصيًّا يفتقر إلى الأريج البشري، ولا تنبعث من جسمه أية رائحة خاصة بالبشر.. (ربما للدلالة على افتقاده الهوية الفردية).

في طفولته، يتعرض لشتى صنوف الإساءة والإذلال، على الصعيدين الجسماني والعاطفي.

وفي صباه، يكتشف قدرته على فك مغالق روائح باريس العطرة والمنفّرة. إنه يعمل متدرّبًا عند بالديني، وهو صانع عطور بارز، يعلّمه الفنون القديمة في مزج الزيوت النفيسة والأعشاب العطربة.

المفارقة هنا أن بالديني يصنع العطور، لكن ليس انطلاقاً من موهبة أو مهارة فطرية، بل لمعرفته التقنية في عملية تصنيع العطور، في حين أن جرينوي، الذي لا يفرز جسمه أية رائحة، لديه حاسة شم حادة، وقادر أن يبتكر عطورًا تسلب لبّ الـزبائن، وتجـذبهم إلى محل بالديني، فيزداد ثراءً.

إنه يتنقل عبر المناطق الباريسية، متحريًا ومستكشفاً الروائح البشرية المتاحة، راغبًا في الحصول على رائحة خاصة به، والتي سوف تهب جسمه الأريج الذي ينبعث من كل الأجسام، ماعدا جسمه. إنه يرغب في أن يكون واحدًا من الناس، وليس شاذاً عنهم. لذلك هو يمزج عطوراً متنوعة لكي يجد الرائحة التي سوف تفوح منه، كأى شخص آخر.

لكن النبوغ الفذ للشاب لا يتوقف عند هذا الحد، فطموحه يتخطى كل إنجازاته ونجاحاته في صناعة وابتكار أنواع فريدة وأخاذة من العطور،

ليصبح ممسوساً بأسر روائح الأشياء والكائنات، بصنع شذا جديد. والرواية تنسج ببراعة فائقة سرداً تفصيليًّا عن تقنيات صناعة العطور من الناحية التاريخية.

إن جرينوي لا يكتفي بخلق رائحته فحسب، بل يرغب في اختراع عطر زكي إلى حد أنه يمنح من يستخدمه القدرة على التحكم في مشاعر من يحيط به من الناس.

ذات يوم، أثناء قيامه بإحدى جولاته لخلق الرائحة الخاصة به، يلتقط ذرّة، أثرًا ضئيلاً، من أريج أو رائحة سوف تقوده في بحث شاق ورهيب، وأيضًا شاذ ومنحرف، إلى ابتكار العطر الأخير، المطلق: أريج عذراء شابة جميلة. وتكون الضحية الأولى في سلسلة من جرائم القتل الوحشية التي يرتكبها أثناء تجواله في أنحاء فرنسا، منتقيًا ضحاياه من العذارى الجميلات، فرنسا، منتقيًا ضحاياه من العذارى الجميلات، الغريب يريد أن يصنع عطرًا مثاليًّا، فذًّا، سوف الغريب يريد أن يصنع عطرًا مثاليًّا، فذًّا، سوف يهبه الجوهر السحري للهوية، ويجعل منه أقوى كائن بشريً على وجه الأرض، والأكثر جاذبية.

الضحايا، إزاء قدراته المغوية وتلاعباته المربكة، يكونون بلا حول، وعاجزين عن مقاومته.

عندما يُقبض عليه أخيرًا، ويُحكم عليه بالإعدام، يرشّ جسمه بالعطر الآسر، الخارق، جاعلاً القضاة والجلادين والناس الذين تحلقوا حوله لمشاهدة إعدامه، يخضعون لمشيئته في افتتان، مأخوذين برائحته، مسلوبي اللبّ والإرادة، فيشقّ طريقه بين الحشود؛ مثل ملك منتصر، مبتعدًا عن منصة الإعدام. لكن، بعد أن حقّق جرينوي هدفه من ابتكار العطر المثالي، وحاز على قبول الناس به، اكتشف أنه لا يشعر بالرضا والسعادة، ربما لأنهم لم يحبّوه لذاته، بل بسبب العطر الذي يفوح منه، حتى أنه لا يشعر بالزهو والانتشاء من هيام الآخرين به، ويرى أن كل ما فعله باطل، وعبثيّ، وغير مجد. لم يعد لإنجازه أي معنى.

على الرغم من بغضه الشديد للبشر، كان يرغب في إثارة اهتمام الآخرين، ونيل محبتهم. أراد أن يفرض عليهم بالقوة الوقوع تحت سحر ونفوذ عطره المثالي، ليغرموا به بلا تحفظ، بلا قيد أو شرط. لكن في لحظة إنجازه ما حلم به، أدرك أن كل ذلك مجرد وهم، وأن دافعه الحقيقي لنبوغه في صنع العطور ليس الحب، بل الكراهية.

لقد حقّق انتصاره على العالم. كانت غاية حياته الوحيدة أن يتوصّل إلى ابتكار العطر الخارق، وبعد أن نجح في ذلك، لم يعد لديه الآن ما

يفعله. لم يعد للوجود أي معنى. لا يشعر بمتعة أو بهجة. لذلك هو يعود إلى جذوره، إلى المكان الذي وُلد فيه، إلى الحي الباريسي الفقير، مفعمًا بالنفور والاشمئزاز، ويُنهى حياته برش نفسه بالعطر المطلق، العطر الفريد، الذي يجعل من جسده موضع رغبة واشتهاء. هكذا يبيح نفسه لحشود من القتلة واللصوص. وفيما هم في حالة هيجان وسعار وجنون بسبب عطره المغوى، يقومون بتمزيق أوصاله، والتهامه شيئًا فشيئًا. يقول جيفرى أدامز في مقالته النقدية المنشورة فى The Germanic Review، خريف 2000: "أيًّا كانت الآراء بشأن المقاصد المتعلقة بموضوع رواية العطر، فإن النقاد يتفقون على أن التناصُّ الثرى يستدعى البحث عن المصادر الأدبية للرواية. (..) في مقالته عن فقد الذاكرة الأدبية سخر زوسكيند من قضية الهوية الإبداعية. انطلاقًا من ذلك، انتقد البعض الرواية باعتبارها نتاجًا لطفيليّ أدبيّ يغزو النصوص السابقة، ويتغذى منها. هذه الملاحظة حضّت عدداً من النقاد والباحثين لتعقب المصادر الأدبية - التاريخية التي مارست تأثيرها على الروائي؛ منذ عصر التنوير، إلى وقتنا الحاضر. لقد أخفق البعض في إدراك التضمين التهكمي،

أنّ كل كتابة هي امتصاص لكتابة سابقة، تمامًا كما كل هوية هي امتصاص لنماذج سابقة من الذاتية. يعتبر زوسكيند الانتحال عنصرًا أساسيًّا في الإبداع، بالتالي فإن رواية العطر تقوّض الافتراض التقليدي بأن النص الأدبي هو ملكية شخصية مقصورة على المؤلف. بفعل ذلك، يوحي زوسكيند بأن المفهوم الإنساني للذات يوحي زوسكيند بأن المفهوم الإنساني للذات المستقلة، المنسوب إليها صفات مثالية منذ عصر التنوير، قد أحدث سوء فهم جوهري، إن لم يكن تحريفًا، للعملية الإبداعية".

من بين ما ترتكز عليه الرواية، يشير الناقد لي كوستوديو، في مقالة نشرها في التاسع والعشرين من يوليو 2018م، إلى التباينات المتنوعة، والثنائيات في المجتمع، مثل: أن يكون مقبولاً المرء موهوبًا، وأن يكون عاديًا، أن يكون مقبولاً ومعترفًا به، وأن يكون منبوذًا، الأشياء السطحية الظاهرة والموثوقية، الشغف والاعتدال، الواعي واللاواعي، الحب والكراهية.

#### الحمامة

في العام 1987م، أصدر زوسكيند روايته القصيرة "الحمامة"، التي استقبلها النقاد بشكل جيد، لكنها لم تلقَ إقبالاً من القراء.

الرواية تركّز بؤرتها على يوم واحد في حياة جوناثان نويل، الذي تجاوز الخمسين من عمره، والذي نجده سعيدًا وراضيًا عن عمله، حارسَ أمن في بنك باريسي، وعن عزلته التي يصونها ويحصّنها في غرفته الضيقة. غير أنه في هذا اليوم يجد ما يعكّر صفو وسكون عزلته، في صورة حمامة تحط أمام بابه صباحًا، أثناء محاولته الذهاب إلى الحمّام المشترك.

إن زوسكيند يرسم ببراعة هذا اليوم الخطير، غير العادي، في حياة جوناثان. الصفحات الأولى من الرواية تقدّم معلومات موجزة عن حياة جوناثان، منذ إرسال والديه إلى معسكر اعتقال نازي، انتقاله مع أخته إلى الريف، والعيش في منزل عمهما حتى نهاية الحرب، العمل في حقول الخضار، التطوع في الجيش بطلب من عمه، وإصابته برصاصتين في حرب الهند الصينية، وإصابته برهامن قبل، لعله يجد في الزواج ما تهفو لم يرها من قبل، لعله يجد في الزواج ما تهفو اليه ذاته: حياة رتيبة هادئة لا يعكر صفوها أي حدث. غير أنها بعد شهور قليلة تهرب مع بائع خضار تونسيّ. عندئذ يتوصل إلى حقيقة أنّ خضار تونسيّ. عندئذ يتوصل إلى حقيقة أنّ وأن المرء لن يجد الطمأنينة والسلام في حياته،



إلا إذا نجح في الابتعاد عنهم. لذا يرحل إلى باريس، ويجد عملاً وغرفةً عاش فيها ثلاثين سنة. يغادرها إلى البنك صباحًا، ثم يعود مساء، ولا يغادرها. يعتبرها جزيرته الآمنة في هذا العالم المضطرب، حصنه المنيع، وملجأه وعشيقته التي تدفئه، وتحميه، وتغذّي روحه وجسده، ولا تهجره أبدًا. لقد كانت الشيء الوحيد في حياته الذي أثبت أنه يمكن الوثوق به، بل إنه يشتريها لتصبح ملكه.

لقد عاش جوناثان طيلة هذه السنوات حياة ذات وتيرة هادئة، ساكنة، بسيطة، لا إثارة فيها ولا توترات، قانعًا بما لديه، مكتفيًا بذاته.. حتى جاء هذا اليوم بمفاجأته الرهيبة، غير المتوقعة، في



# حكاية السيد زومر

هذه الرواية القصيرة، الصادرة في 1991م، مروية من وجهة نظر طفل يعيش ويكبر في قرية صغيرة في جنوبي ألمانيا، وتتمحور حكايته حول مكسميليان زومّر، غريب الأطوار، الذي لا يكفّ عن المشى، كل يوم، وبلا انقطاع، منذ الفجر وحتى مغيب الشمس. إنه يمشى على نحو استحواذي، مهما كانت أحوال الطقس، متوكِّئًا عصا طويلة، يضرب بها الأرض في كل خطوة. إنه يمشى عبر الحقول والسهول، دونما تعب أو ضجر، في مسيرة طويلة لا أحد يعرف معناها، وغايتها، والدافع إليها. كما لا يعرف أحد ما يمتهنه، وما هي خلفيته، ومن أين جاء. إن زومر ومسيراته تبقى لغزًا مستعصيًا على الفهم. الغرابة والغموض تحيط بالرجل. الأشياء المعروفة عن زومر قليلة جدًّا: متزوج من امرأة تصنع الدمى، يذهب ويعود كل يوم في التوقيت نفسه، بدقة فائقة، لا يرغب في تبادل الحديث مع أحد.أهالي القرية يحللون هوس زومر بالمشى كنوع من الخوف المرَضى من الأماكن المغلقة، أو الضيقة، لذلك هو يلجأ إلى العراء، إلى المساحات الرحبة والمفتوحة، كأنه يهرب من الناس، ويتحاشى الالتقاء بهم، أو تبادل

صورة حمامة جاثمة عند بابه، تنظر إليه بعين ملأته رعباً. شعر بالذهول، ثم انتابه الذعر.

هذا الحضور الاستثنائي يفقده صوابه، ويزلزل حواسه، ويسبّب له انهيارًا عصبيًّا تامًّا، فيشعر أن عالمه كله يتداعى وينهار، مثل بناء ظن أنه صلب ومتماسك، ليكتشف مدى هشاشته.

في المرة الثانية، يفتح الباب ويهرب من المبنى. يجد نفسه غارقًا في خضم أزمة تعصف بكل مخطط حياته الذي جهد في وضعه، والعمل من أجله، لتجعل منه معتوهًا ضائعًا وخائفًا.

الحمامة هنا تجسيد للفوضى العارمة التي تقتحم وجوده المنظم الرتيب، وقد تكون أحدَ تجليات التطفّل الشيطاني الذي يأتي ليرج قوقعته، وينتهك عزلته، ويفقده حس التوازن.

الحديث معهم، أو إقامة أي علاقة معهم. أخيراً، يرصد الطفل الجالس على غصن شجرة، وهو يراقب زومر، نهاية الرجل الغامض، إذ يراه ماشياً نحو البحيرة، متقدّمًا مع عصاه الطويلة، حتى يختفي كلّيًا، ولا يبقى منه غير قبعة من القش، وفقاعات الماء التي سرعان ما تختفي.

# ثلاث حكايات وملاحظة تأملية

هذا الكتاب الصادر في 1996م يحتوي ثلاث قصص، ومقالة أدبية. القصة الأولى بعنوان "بحثًا عن العمق" عن فنانة تشكيلية شابة، يوجّه لها أحد النقاد، أثناء معرض لها، ملاحظة نقدية مفادها أن أعمالها سطحية وتفتقر إلى العمق. هي تصبح ممسوسة بهذه الملاحظة، وفي محاولتها لفهم هذه الملاحظة، وسرّ افتقارها إلى العمق، تعتزل الناس والعالم، وفي نهاية المطاف، تقتل نفسها بالصعود إلى مكان مرتفع، ورمي نفسها. القصة الثانية "الصراع" تشتمل على مباراة في الشطرنج، في حدائق لوكسمبرغ بباريس، بين شيخ هو بطل في اللعبة، وشاب غريب، مندفع وجريء. على نحو غير متوقع، مع تقدّم اللعبة، يتضح فوز الشاب المتهور، مع تقدّم اللعبة، يتضح فوز الشاب المتهور، الواثق من نفسه، على البطل الضليع في اللعبة،



أمام ذهول المتفرجين. وفي الأخير، يفرض على الشيخ أن يترك اللعبة نهائيًّا. القصة الثالثة، وهي الأطول من بين قصص المجموعة، بعنوان "وصية المعلّم موسارد". تتألف من كتابات موسارد، المكتوبة بصيغة المتكلم، في ساعات الاحتضار الأخيرة. وموسارد هذا شخصية تاريخية وردت في اعترافات جان جاك روسو في القرن الثامن في اعترافات جان واك روسو في القرن الثامن التحجّر. في ملحق إضافي، يخبرنا راو مجهول أن التحجّر. في ملحق إضافي، يخبرنا راو مجهول أن موسارد مات وهو في شكل غريب من الشلل، وبالتالي يتعيّن دفنه في حفرة ذات زاوية سليمة. المادة الرابعة التي يحتويها الكتاب عبارة عن تأمل في الكتب وفقدان الذاكرة، حيث يعلن أنه نسى كل كتاب قرأه، ومارس تأثيرًا عميقًا عليه.



# JOAQUIN PHOENIX

A TODD PHILLIPS FILM

OCTOBER 4







### الجوكر.. بين نيتشه وفليبس

#### د. هند السليمان 🗉

في القراءة التحليلية للأفلام، لا أُحمّل الأرقام - التي يختم بها النُّقاد حكمهم على الفيلم - أهمية كبرى، لقناعتي أنَّ تقييم الفيلم لا يجب أن ينحصر بالإشادة أو التقريع، بقدر ما هو تقديم تأويلات تمنح المشاهد زوايا جديدة للنظر إلى الفيلم. وكلّما تنوَّعت التأويلات أو تعمَّقتْ؛ دلّت على القيمة الفنية للفيلم.

من هنا، تعلو قيمة الفيلم حين يخرج المشاهد وهو محمَّلٌ به؛ عبر أسئلة ومشاعر متضاربة، خلقتها عملية المشاهدة. وبهذا يصبح الحكم على رداءة فيلم ما حين يخرج المشاهد دون أية أسئلة تثقل تفكيره، أو مشاعر تربك وجدانه. فحتى شعور الغضب، والنفور، أو "عدم الارتياح" بعد مشاهدة الفيلم، بحسب تعبير خواكين، يُعد دليلاً على وجود صنعة سينمائية تستحق التأمّل.

فيلم الجوكر، شاهدته بهاجس السؤال التالي: لماذا لم يصنع الفيلم جمهورًا محايدًا؛ فإمّا إعجابٌ وتبجيل لعظمة الفيلم، وإمّا نفورٌ وتسفيه له؟ هذا الانقسام الحاد على طرفي نقيض تجاه الفيلم، ما دلالته؟ كما أشرتُ، الأثر الحاد الذي يصنعه فيلم، أيُ فيلم، أجده علامة نجاح، فهو يشير إلى أنّ الفيلم لامس الناس بشكل حاد ودقيق، مما أسهم في خلق ردة الفعل القوية، حتى وإن كانت ردّة الفعل هي النفور. لهذا، أجد الفيلم يستحق التوقف والتحليل.

◘ كاتبة وأكاديمية من المملكة العربية السعودية



🛭 الممثل خواكين فينيكس في دور الجوكر

فيلم الجوكر يمكن قراءته بأبعادٍ متعدِّدة. فبقراءة سياسية، يتناول الفيلم صراع الطبقات داخل مدينة حديثة، وكيف أنَّ هذا الشكل من الصِّراع يسمح للنظام الاجتماعي والاقتصادي بقمع الفئات المهمَّشة في المجتمع. الفيلم قدَّم هذا عبر عرضه لمشاكل مدينة تتصدَّع، ومعاناة فقرائها، ولا مبالاة أغنيائها. وكخلفية للأحداث، يقدِّم الفيلم شخوصًا ينتمون لكلا الفئتين، لنلامس هذا الصِّراع على واقع أفراد المجتمع،

حيث يظهر الاختلاف الطبقي بين طبقة الأم وطبقة الأب، والتَّفاوت بين حظوظ كليهما وفقًا لطبقته. المفارقة أن الفيلم في مشاهد يُوهمك أن البطل (الجوكر) لا ينتسب إلى كلا الأبوين، فهو متبنَّى، وكأن الجوكر ليس مجهول الهوية وحسب، بل والطبقة الاجتماعية، أي هو خارج هذا الصِّراع الذي وجد نفسه ملتبسًا به.

أمّا لو تناولنا الفيلم بقراءة دينية، فلعلّ الفيلم يلامس رمزية المسيح؛ الجوكر وأمّه الوحيدة، بلا أب/زوج، الأم الوحيدة مع ابنها الغريب. الأب الذي تُرسل له النداءات/الرسائل ولا تصل، فهو لا يستجيب أبدًا. إضافة إلى هذا، ألا تمثل وضعية الجوكر لحظة إخراجه من سيارة الشرطة، ووضعه على السيارة، وضعية المسيح بعد صلبه في الفكر المسيحي؟! أتكون الثورة التي أطلقها الجوكر بعد قيامه من اصطدام السيارة، تمثيلا لقيامة المسيح؟!

على أي حال، لأن الحديث في السياسة، وكذلك في الدين، مخاطرة، فلنتحدث عن قراءة أخرى للفيلم؛ ولنقدِّم عنه قراءة نفسية.

بعيداً عن تاريخ الشخصية كما ظهرت في أفلام سابقة، أو كما وجدت في المجلات المصوَّرة (الكومكس)، يظهر البطل في هذا الفيلم كشخص "غريب الأطوار"، فهو يتصرَّف بطريقة لا تتماشى والسلوك المعتاد، مما يُسهل عملية تمييزه وتصنيفه كشخص مختلف، يجب إبعاده، أو السخرية منه. في المقابل، غرائبيته التي تسهّل من عملية إبعاده عن المجتمع، تُفقده فرصة الوجود في وسط اجتماعي يكتسب منه مهارات للتواصل الاجتماعي اليومي، مما يؤدِّي إلى غرق البطل في المزيد والمزيد من غرابة السلوك.

وما يضاعف الأمر سوءًا، مرضه العصبي الذي يجعل ضحكته حالة عصبية، لا تحمل معنى شعوريًّا أو اجتماعيًّا مباشرًا، بل خلجات عصبية يعجز عن التحكم فيها، حد الاقتراب من الشعور بالاختناق في كلِّ مرة، لتزيد من ارتباك تواصله الاجتماعي. يُعَدُّ الضحك ردِّ فعلٍ يُسهم في خلق حميمية ما، عبر فتح نوافذ للتواصل بين الأفراد خارج اللغة، هنا تصبح أداة تُكرِّس بها غرائبية خارج اللغة، هنا تصبح أداة تُكرِّس بها غرائبية والصِّفات الشَّكلية والسُّلوكية اجتمعت لدى والصِّفات الشَّكلية والسُّلوكية اجتمعت لدى البطل، لتجعل المهنة الوحيدة المتاحة له هي مهنة المهرِّج (الجوكر)، بما يتطلبه من غرابة وصخب في الحضور.

لنتوقف هنا عند ضحكة الجوكر، والتي تُعدّ أحد

أهم "المؤثّرات" التي أضيفت إلى العمل، لتخلق تواصلاً شعوريًّا عميقًا وذكيًّا بين المتفرِّج والحالة التي يصنعها البطل. ضحكة البطل - كما يتلقّاها المشاهد - مزعجة ومربكة، بل ومخيفة، تشعرك بقلق أنَّ الشخص الذي أمامك "مجنون"، لا يعي واقعه. فهو يضحك بلا سبب ظاهر، ليختنق بشكل مخيف، لا تعرف ماذا تفعل معه. كل هذا يصيبك – كمشاهد - بقلق مزعج، ولعل الفكرة من هذا أن تُعايش هذا الشعور، وتختبره، فهو الشعور ذاته الذي يعيشه المحيطون بالبطل. وكأن المخرج لا يريدك فقط كمشاهد للفيلم

ولبطله، بـل كأحــد جموع الأفراد المحيطين بالجوكر.

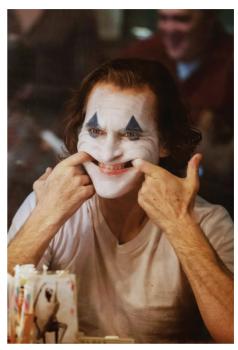
يريدك أن تتماهى

دون إرادتك.

مع الحـــالة.
فــان شــعُرت
بالضــيق، فهــذا هــو
الشعور الذي تشترك فيه مع
المحيطين بالجـوكر، مـمن
تنتهي بهم الحالة إلى تهميشه
والقسوة عليه. إنه درسٌ أخلاقي
قاس، يُشركك فيه مخرج الفيلم

## مراجعات REVIEWS

182



🖪 المرض العصبي الذي تعاني منه شخصية الجوكر



ألا تجتاحك الرغبة - وأنت تشاهد الفيلم - في إسكات هذه الضحكة المزعجة، كما حال المحيطين به؟! فأنت إذن تراه كشخص مزعج، أنت لا تختلف عن "المتنمِّرين"، حتى وإن أظهرت تعاطفك معه. فحقيقة انزعاجك من ضحكته يكشف أمرك. وكأنَّ عمق تعاطفنا الإنساني مع الآخرين لا يُختبر إلا بمدى قدرتنا على تقبُّل الآخرين، أيًّا كانت غرائبية سلوكهم، دون انزعاج واشمئزاز.

على صعيد آخر، ضحكة البطل ماهي إلا نتيجة فشله في التحكم في عضلات وجهه، وكأنها إشارة إلى عدم قدرته على التحكّم في ذاته/ في جسده. ومن المفارقة أن يختار العمل كمهرِّج، بما يتطلّبه ذلك من قدرة على التحكّم بالضحك والإضحاك! وكأن الفيلم يتلاعب بهذه المفارقة: ضحكة الجوكر هي مرضه، فيما حلمه أن يشتهر ككوميدي مُضحك! أن يكون حُلمنا هو مرضنا، هو عاهتنا. هذي المفارقة يختمها المخرج في نهايات الفيلم، حين يستطيع البطل أن يصنع ابتسامته، ابتسامته الشهيرة بنفسه، وذلك حين يرسمها بأطراف أصابعه، ولكنه يصنعها من الدم الخارج من جسده.

الشهرة هاجس البطل طوال الفيلم، المخرج

يصور هذا الهاجس عبر تقديمه لحياة البطل المملة والروتينية، فيما الشهرة عكس ذلك. الشهرة - بتعريف البطل - تمثل اعترافًا به، اعترافًا لم ينله يومًا. يريد البطل أن يكون مشهورًا، وأن تكون شهرته عبر إضحاك الناس، ولا نعلم سبب هذا الحلم تحديدًا؛ هل لأن أمّه تطلق عليه اسم "سعيد" (هابي)، أم بسبب ضحكته الصاخبة وكأنه يحاول إيجاد معنى لضحكته لمرضه العصبي؟ المفارقة أنّ أمّه تطلق عليه اسم هابى، وهي من تخبره بأنه غير مضحك.

البطل يحصر مجال الشهرة بالقدرة على إضحاك الناس، وكذلك يحدده بالظهور في برنامجه التلفزيوني المفضَّل. فحلم الاعتراف محدَّد وواضح في تفاصيله؛ حيث يتخيَّل رد الفعل الأول حين ظهوره في ذاك البرنامج، يتمثل بالاستنكار والسخرية، ثم الإعجاب والتقدير. هكذا يتخيل طريقه إلى الشهرة، فهو يعي أنه يتعرَّض للسخرية، ولا يرغب أو لا يهتم بمحو ذلك حتى من حلمه، ولكن ينتظر لحظة التقدير التي يستحقها، فهنا سيكون للاعتراف طعم انتصار أكبر.

على صعيد الشخصية، الجوكر في الفيلم يعيش علاقة فرويدية مع أمه، تتمثل بالالتحام التامّ

بالأم، مع غياب لوجود الأب. البطل، على الرغم من عنايته بأمه، يظهر معها كما لو أنه لا يزال طفلها الذي لم يكبر، فهو يشاركها السرير، ويشاهد معها البرنامج ذاته، وهي حين تخاطبه تفعل ذلك باسم تدليل طفولي، فيما الأب في حياة البطل غائب، ووجوده يظهر في حالتين: كأب حقيقي، وكأب متخيَّل. الأب الحقيقي يتمثل في الرجل الغني، الذي ترسل له الأم رسائل لا يستجيب لها. وحين يطلع الابن على إحدى تلك الرسائل، يكتشف حقيقة أصله، ومن هو أبوه. معرفة تفجِّر فيه كل الغضب تجاه الأم. المخرج هنا مارس حيلة شيطانية ضد المشاهد. في البداية، لم نعرف من هو الأب، ولم يصنع لدينا الفضول لمعرفة ذلك، ثم جعلنا نكتشف مع البطل من هو والده، لينتقل بعد ذلك إلى كشف آخر، يتمثل في كون ذاك الرجل هو أب في خيال الأم فقط. فالبطل ما هو إلا طفل متبنَّى. هذا الأمر يجعل البطل يُصاب بصدمة أخرى تدفعه إلى قتل الأم، وهنا يُلقى فرويد بظلاله على هذا المشهد. البطل، بعد قتل أمه، اكتشف كم هو وحيد. لذا، أراد العودة إلى المكان الأول، ومن هنا إفراغه للثلاجة ليمكث فيها، لتصبح الثلاجة



رحمًا يُعاد عيشه، ولكنه للأسف رحم بارد، لا يبعث الدفء، ولا يمنح حياة جديدة.

التلاعب الذي مارسه المخرج على المشاهد يتمثل في إقناعه بأن البطل متبنّى، وأنّ أمّه تعاني من اضطرابات نفسية تجعلها تخترع قصة الحب بينها، كخادمة، وبين السَّيد، والابن الذي يرمي المخرج، ببراعة، مشهدًا سريعًا للبطل وهو يتأمّل صورة فوتوغرافية للأم وهي شابّة، وعليها عبارات غزل موجّهة من السَّيد للخادمة. وبهذا يقول لنا المخرج إنّ الأمَّ، على الرغم من اضطرابها، لم تخترع قصة أبوّة أو أمومة للجوكر، بل هي أمّه وذاك والده.

على أية حال، لم تكن تلك الحيلة الوحيدة التي مارسها المخرج ضد المشاهد، فقد تلاعب المخرج بنا عبر مزجه خيال البطل مع واقعه، لدرجة جعلتنا نعيش خيال البطل كواقع له. فعل ذلك مرتين، مرة في تخيل البطل لظهوره في البرنامج التلفزيوني، ومرة في تطوّر العلاقة مع الجارة على نحو عاطفي. لعلَّ المخرج فعل ذلك، كما فعلها مع ضحكة المهرج، ليجعلنا لا "نتفرج" على البطل، بل نعايش واقعه، حتى وإن اختلط واقعه مع خياله.

بالعودة إلى الأب المتخيَّل، نجده يتمثل في

المذيع التلفزيوني الذي يحلم البطل بلقائه، لقاء يمنحه الاعتراف أولاً، ومن ثم الشهرة. فهو يتخيل المذيع وهو يقول له: "أستغني عن كل شيء مقابل أن تكون ولدًا لي". المفارقة استخدامه لمفردة "ولد" وليس "ابن"، وكأنّ البطل لا يعيش "التثبيت" كحيلة دفاعيه مع أمه، بل ومع العالم أجمع.

الواقع يمنح البطل فرصه للقاء والده المتخيّل، ولكنه لم يتم كما حلم وأراد. لذا، انتهى اللقاء بقتل الأب، لأن المذيع أثار خيبة البطل. فهو لم يحتضنه كابن، بل أحضره ليسخر منه، ليصبح المذيع الذي تصوّره البطل حلمًا كطريقة للحصول على الاعتراف والتقدير، بعد سنوات التهميش والسخرية، ما هو إلا إعادة تمثيل - وبشكل صاخب - لتكريس كل السخرية والاستهزاء التي يتعرّض لها البطل. فما كان من حل أمام البطل إلا قتل الأب، حتى لو كان أبًا متخيّلًا، ولكنه بالتأكيد قتلًا للأب على الطريقة الفرويدية.

ما سبق، قراءة نفسية مختصرة لملامح بطل الفيلم وإشكاليته. إلا أنه لا بد من التنويه أن الفيلم يلامس قضايا عدَّة من المهم التوقُف عندها، هذه القضايا يمكن طرحها من خلال النقاط التالية:



تشابه وضعية الجوكر لحظة إخراجه من سيارة الشرطة ووضعه على السيارة مع وضعية المسيح بعد صلبه في الفكر المسيحي

إن الفيلم أثار فيلم، حين يقدِّم بطلاً إحدى سماته الاضطراب مات النفسية، النفسي، ومن ثم يستعرض مآلات البطل، فلا يلم؛ لتكريسه يفترض بالضرورة أن الفيلم يُعمم هذه المآلات على جميع المرضى النفسيين. فمثلاً، حين يُقدم عن وبين من فيلم ما، مصير ابن قرية قادم إلى المدينة، وكيف أذ يستعرض تنتهي حياته إلى اقتراف جريمة، فهل هذا يعني نفسي، مع أن الفيلم يقترح أن جميع أبناء القرى مجرمون؟ وينية المؤثرة الأمر الآخر، الفيلم وبشكل واضح، ولعله مقصود، الفيلم، وأيّ لم يقدِّم أيّ تشخيص مباشر لطبيعة اضطراب

1. الصورة النمطية للمرض النفسي: الفيلم أثار جدلاً بين العاملين في مجال الخدمات النفسية، حيث انقسموا بين ساخط على الفيلم؛ لتكريسه الصورة النمطية التي ترى "المريض النفسي" كشخص عنيف وخطر على المجتمع، وبين من يرى أن الفيلم يقدم توعية نفسية، إذ يستعرض بروفايل شخص مصاب باضطراب نفسي، مع تقديم لبعض العوامل البيئية والجينية المؤثرة على تطور الاضطراب. في رأيي أنّ الفيلم، وأيّ على تطور الاضطراب. في رأيي أنّ الفيلم، وأيّ

البطل. نعرف أنه يعاني من اضطراب، وأنه يتناول أدوية، ولكن الفيلم لم يذكر أيًّا من أسماء أدويته، أو تصنيفًا مرضيًّا له، وكأن القضية في الفيلم ليس المرض ذاته، بل ما يمنحه المرض من سهوله للتميّز، هذا التميّز الذي رأينا آثاره على بؤس البطل.

بل إن الفيلم يستعرض قضية أساسية تهم العاملين في حقل الخدمات النفسية، وهي أن الصورة النمطية حول المرضى النفسيين قد تُسهم في ضياع حقوقهم، ضياعًا بشكل لا إنساني، وغير مقبول. هذا الأمر جسَّده المخرج عبر تقديمه لما تعرَّضت له أمّ البطل، أم آرثر. فكون أنَّ للأمّ ملفًا طبيًّا يُحدد طبيعة مرضها، ويؤكد حقيقة اضطرابها النفسي، جعل من السَّهل إنكار الأمومة عليها، واعتبار أمومتها تخيَّلات وهلاوس صنعها مرضها، وأنَّ الطفل الذي معها ما هو إلا طفلٌ متبنَّى. فأيٌ ظلم أشد من هذا؟ كل هذا حدث متنقد نفسية"، فيما الأم "مريضة نفسية"، مما يُسهل إنكار حقها، الأم "مريضة نفسية"، مما يُسهل إنكار حقها، حتى حقها بأمومة ابنها.

2. العلاقة بين الفرد والمجتمع: تتمثل هذه القضية عبر علاقة البطل بمجتمعه. الفيلم يشير إلى أن المجتمع يصنع الفرد، وذلك عبر

الطريقة التي يتعامل بها المجتمع مع هذا الفرد وبالمقابل، السيرورة التي يتشكل عليها الفرد تظهر انعكاساتها على المجتمع وخصائص أفراده. فالمجتمع ما هو إلا تمثيل واسع وأكبر للأفراد، وطبيعتهم، وخصائص علاقاتهم. من هنا فالبطل، الفرد، حين تعرض "للتنمُّر" من قبل المجتمع، بدأت سلوكيات العنف تظهر بعد ذلك لديه شيئًا فشيئًا. لم تكن سلوكيات العنف لدى البطل مفاجئة، بل تصاعدية، وكأن المجتمع هو من شكلته قسوة المجتمع ليكون عنيفًا، سيحوًل عنفه إلى المجتمع نفسه. البطل تعرَّض لخذلان من المحيطين؛ خذلان الأب، والأم، والمعالجة من المحيطين؛ خذلان الأب، والأم، والمعالجة يخذل هو المجتمع بتمرُّده العنيف عليه.

3. أمخيرٌ أم مسير: إحدى الإشكاليات التي يطرحها الفيلم تتمثل في تناول القضية الفلسفية المتمحورة حول سؤال: هل الإنسان مسير أم مخير؟ أحد الاعتراضات على الفيلم كانت اعتراضات أخلاقية، حيث ترى أن الفيلم يُبرر لفعل القتل، وكأنّ لا إرادة للفرد، وبالتالي لا مسؤولية على الفرد/القاتل. يصوّر الفيلم البطل وهو يقوم بفعل القتل خمس مرات، وفي السادسة لا

نشاهد عملية القتل، ولكنها متضمَّنة وفق سياق المشهد بشكل غير مباشر. إنْ تأملنا في تسلسل عمليات القتل نجد جريمة القتل الأولى والثانية عرَضيّتين، لم يخطط لهما البطل، ولم يقررهما، فيما عملية القتل الثالثة، والتي كانت على سلّم الدَّرج، وضحيتها الموظف المالي، لم يخطط لها البطل، ولكنه قرَّرها. هنا، تحوَّل الفعل من حادث عرضي، كردِّ فعل مباشر، إلى عملية اختيار وقرار، لينتقل بعد ذلك، في عملية القتل الرابعة، إلى عملية تخطيط وقرار، وذلك حين ذهب إلى المستشفى بنيّة مسبقة لقتل أمه. وكأن

الفيلم الفلسفي تتمثل في أن الفرد و الفلسفي تتمثل في أن الفرد و وإنْ كان مسيّرًا في مواقف خارج سيطرته و الدختيار في الكمال المسيرة أم لا.

الأخلاقي: الشخصية الأمريكية شخصية وعظية، لذا نجدها تحبّ الخطابة، ونجد أنّ لغالبية الأفلام الأمريكية - مهما صنّفت نفسها كأفلام ترفيهية - درسًا أخلاقيًا تقدّمه. الدرس الأخلاقي الذي يقدّمه فيلم الجوكر يتمثل في التشديد على حاجتنا جميعًا إلى الاستماع، أن نجد من ينصت لنا، من يعترف بوجودنا. هذه الحاجة، إنْ تحققت، قد تخلّصنا من عذابات كثيرة نعيشها، ومن هنا يصبح من واجبنا الأخلاقي، وفقًا للفيلم، أن نستمع إلى المحيطين من حولنا. البطل في الفيلم نجده يصرخ حانقًا على المعالجة، لأنها لا تستمع إليه.

وفي موقف آخر، نجده يصرخ بوجه المذيع (أبيه المتخيَّل)، بأنه لا يسمع. في كلتا الحالتين، يعبِّر عن ذلك بصوت ساخط لشخص يشعر بالخذلان. هذا الاستماع حاجة لا تخصّ البطل وحده، بل المدينة ذاتها التي تشكو من أن لا أحد يستمع إليها، كما يظهر في قوافل الجرذان التي تجتاح المدينة، لأن "النظام" لا يستمع للمدينة ولحاجتها، ولأن المسؤولين لا يستمعون إلى حاجات سكان المدينة. فقدان التواصل الإنساني حاجات سكان المدينة. فقدان التواصل الإنساني كل هذه الفوضي.

5. موت البطل: ذهابي إلى مشاهدة الفيلم كان بهدف التعرُّف على سبب الانقسام الحاد لدى الجمهور، بين محبً أو كاره له. وبعد مشاهدته، قررتُ الكتابة عنه للإجابة عن سؤال: لماذا كره البعض الفيلم بكل هذه الحدة؟ من الطبيعي أن فيلمًا ما لا يعجب البعض، ولكن مع فيلم الجوكر، وجدتُ جمهورًا شديد الكراهية له، فما سبب ذلك؟

برأيي، الأفلام التي تتناول مفهوم البطل على طريقة "السوبر هيرو" غالبًا ما تُقدّم القصة من منظار صراع الخير والشر، وهذا يجعل للقصة أخيارًا وأشرارًا واضحي الملامح. في فيلم الجوكر، لا نجد هذا الخط المريح، بل أغلبية الشخصيات المحيطة بالبطل رُسمت على نحو باهت، لا تستطيعُ معها تصنيفها إلى خانة الخير أو الشر، هذه الحيرة غير مريحه للبعض. يضاف إلى هذا، أن الفيلم يُلمّح إلى أن المدينة/الحياة بذاتها قاسية، فلا خانة ممكنة للاختيار.

الأمر الآخر، الجوكر، وهو البطل الأسطوري الذي يُقدَّم في أفلام وقصص "الكومكس"، ممثلاً للبطل الخارق المتمرِّد على المجتمع، ظهر في الفيلم كرجل عادي، له أمُّ وأبٌ، وبحياة يومية روتينيَّتها إلا فعل

الجريمة. ألا يكون الفيلم بهذا وكأنّه يعلن "موت البطل" بالمفهوم الأسطوري؟! فالبطل في الفيلم مجرَّد شخص "مريض نفسيّ"، بسلوكيات غريبة وساذجة. فالبطل/الجوكر فردٌ ضائعٌ، بلا هُوية، أو عزيمة مسبقة على فعل البطولة، بل هي ظروفٌ متداخلة وضعته في هذا الموضع. أليس هذا إعلانًا لهزيمة البطل، وبالتالي هزيمة لأبطالهم، أبطال المشاهدين؟ بهذا، وكما أعلن نيتشة "موت الإله"، فإن المخرج فيلبس، بهذا الفيلم، يعلن "موت البطل السوبر". ولعلّ هذا الإعلان الصَّادم هو أحد الأسباب لكراهية الفيلم بهذه الحدة.



BOOKS كتب

# أدب المدينة الفاسدة لإبراهيم نصر اللّه تأمّلات مخيفة في الحاضر والمستقبل

#### د. مها بنسعید 🗈

رواية "حرب الكلب الثانية"، للشاعر والروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله، وهي الرواية الفائزة بجائزة البوكر العربية 2018م، صدرت لأول مرة في سبتمبر من عام 2016م، وصدرت الطبعة الرابعة في ماي 2018م، عن الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت.

استهل الكاتب روايته بطرح تساؤل، وقولة لـ"إبراهيم نصر الله" من كتاب "أضلاع الحكمة الناقصة"، ليذيّلها بـ"مقدمة قد تحذف!"، أشار من خلالها الكاتب إلى النقط التالية:

انتشار الفوضى في المدن، اختلاط الفصول وتجمّعها في فصل واحد طويل، الغاء الماضي، علم الاستنساخ، عالمي الظلام والنور، السيطرة على سير الحياة في البلاد، تراجع دور الحكومات لصالح القلاع...

وقد قسّم الكاتب مراحل الحرب في روايته إلى تسع مراحل: 1 - مقدمات - وقد قسّم الكاتب مراحل الحرب، 2 - عن الطرفة والمأساة، 3 - الرحلة السرية، 4 - جائزة نوبل للآداب، 5 - موسم الفوضى، 6 - موسم الضياع، 7 - أولى شرارات الحرب، 8 - الجريمة الكاملة، 9 - حرب الكلب الثالثة!

🖪 باحثة من المغرب



🛭 الروائي إبراهيم نصر الله

انطلق الكاتب في رواية "حرب الكلب الثانية" من ثيمة توحش الإنسان والعالم، بتأمّله حال العالم العربي في زمن لم يعد الإنسان فيه قادرًا على التمييز بين الأصل والصورة.

تدور أحداث الرواية حول تحولات المجتمع، وواقعه، بأسلوب فانتازي، يفيد من الخيال العلمي، في الكشف عن خروقات المجتمع، بالتركيز على الشخصية الرئيسية، كأنموذج للصمود، بذكر تقلباتها، وانتقالها من معارض للسياسة إلى متطرف فاسد.

استهلّت الرواية بفك الشفرة الوراثية لعين طائر البوم، وتطوير قوة إبصار العناصر الأمنية،

وانضمام دول العالم إلى اتفاقية ترتكز على إلغاء الماضي، والقضاء على ذاكرة الشعوب، من أجل أن يتوقف التاريخ عن إعادة نفسه.

تقع أحداث الرواية في منطقة عربية غير محدّدة الاسم، تروى قصة معارض سياسي "راشد" مدير مستشفى الأمان، راعى وصاحب فكرة "مشروع أسرى الأمل 2"، بدأ حياته ملتزمًا بقضايا أمته، معارضًا للسلطة السياسية، مقيمًا في معتقلاتها بسبب آرائه. إلا أن التغييرات التي عصفت بالعالم، بإلغاء الماضى وذاكرته، جعلته يقتنع خلال وجوده في السجن، أن يجد لنفسه مكانًا في هذا العالم الجديد. فتحول "راشد" من سجين إلى مشارك في الاتجار بالبشر، مؤيد للنظام، وصانع أفكاره. ولكي يكون قريبًا من السلطة، طلب يد شقيقة الضابط، الذي كان يقوم بتعذيبه. يمتلك الضابط أجمل شقيقتين؟ "سلام" و"مرام". ترددت السلطة في البداية بإزاء طلبه، لكنها وافقت بعد أن أجرت تحقيقًا معه، ومسحًا لأفكاره، مع إبقائه تحت مراقبة الضابط، كأقوى سلطة موجودة في البلد، وباعتباره أيضًا الشخصية الأقرب إلى مدير القلعة.

اقترن راشد بــ "سلام"، التي أولعت به، وبماضيه السرّي، بينما تزوّجت أختها "مرام" من شاب

طموح، هاجر إلى أمريكا، وتوارت عن النصّ. وقد اعتبرهما "راشد" أعلى تجليات الجمال التي رآها. ولشدة إعجاب "راشد" بجمال زوجته الفاتنة، رغب في استنساخها.

تشكل عملية الاستنساخ حدثًا محورياً في الرواية؛ فكرة "الأصل والصورة"، رأى فيها "راشد" أعظم إنجاز طبّى. ومن خلال هذه

العملية، سعى "راشد" إلى تحويل السكرتيرة على صورة زوجته "سلام"، مع فروق ضئيلة في الصوت، وأشياء أخرى. أطلق عليها "راشد" اسم "مرام"، وهي أصغر من زوجته بخمس عشرة سنة، رأى فيها "راشد" المخزون الاستراتيجي الجمالي، الذي كان يبحث عنه، طلب منها أن تقيم بصفة نهائية بمكتبه، وألّا تغادره إلا معه. لكن مع توالي الأحداث، ظهرت آثار جانبية، تمثلت في أن الأشخاص الذين أجريت لهم عمليات التجميل، أصبحوا أكثر إثارة للجنس عمليات التجميل، أصبحوا أكثر إثارة للجنس الأخر، وذلك نتيجة إفرازات هرمونية غير متوقعة، الأمر الذي دفع القائمين على المستشفى إلى معالجة هذا الخلل مجانًا، وتحمل كل التكاليف



المترتبة عليه.

انتقلت عدوى الشبّه إلى شخصيات الرواية، إلى أن ظهر "الراصد الجوي"، شبيه "راشد" وجاره، لدرجة جعلت "سلام" لا تفرّق بينهما، حتى استسلمت لإغواء "الراصد الجوي" واستجابت لرغباته الجنسية، معتقدة أنه زوجها. وكذا أبناء "راشد"، "سلام الصغيرة"، التى أخطات في صورة

أبيها مع "الراصد الجوي"، وهو ما أصاب "راشد" وزوجته بالخوف، مما جعله يفكر في التخلص من أشباهه، خاصة عندما دخل معه في صراع، وتدخّل أهل الحيّ عدة مرات لفضّ الاشتباك. لم تقتصر حالات الاستنساخ على الشخصيات فقط؛ وإنما عملت على طمس الهوية الثقافية، مما زاد صعوبة التفرقة بين الأصل والصورة. فمثلما صارت السكرتيرة تشبه "سلام"، صار "الضابط"، و"المدير العام" (مدير القلعة)، وكذلك "السائق" يشبهون "راشد"، الأمر الذي تسبب في اندلاع "حرب الأشباه"، وهو ما جعل السلطات تفرض حظر التجول، وجعل الأشباه يبحثون عن أشباههم لقتلهم. ومن هنا اندلعت



◘ فازت الرواية بجائزة البوكر للرواية العربية

"حرب الكلب الثانية"، بين الأصول والنُسخ. ساعات التعذيب غيره. إلا أن الضابط استمتع أدت هذه الحرب إلى سجن "راشد"، وتعذيبه بتعذيبه، بسبب حقده عليه؛ لما حقَّقه من من طرف الضابط، ظنًا منه أنه شبيه راشد. لكن تحت وطأة التعذيب، تأكد الضابط من شخصيّته الحقيقية، بالرغم من اعتراف زوجة السائق بأنه زوجها، فما من أحد يستطيع الصمود أمام

نجاح، وإنجازات، وثروات ضخمة، وباعتباره أيضاً الشخص الوحيد الذي تمكن من خداعه، وخيانته لأخته، مع السكرتيرة، وزوجة السائق التي فتن بجمالها وجدّد حبّه معها، حتى سقط "راشد" من كثرة الضرب ميّتاً. ومن هنا وصل بنا الكاتب إلى المرحلة الأخيرة للحرب التي عنونها بــ"حرب الكلب الثالثة"، ليفاجئنا السارد بظهور "الراصد الجوي" على ظهر ناقة، يخرج له "راشد"، مرتديًا عمامة ضخمة، وثوبًا أسود، صائحاً بصوته: "ثكلتك أمك يا ابن الغبراء. ما الذي أعادك إلينا؟". وهي إشارة إلى أن الحروب لا تتغير نتائجها، وأنه بالرغم من محاولات محو الماضي وإلغائه، فإنّ التاريخ يعيد نفسه؛ أو يمكن القول إن الناس يكررون نفس الأخطاء، أو أن للكاتب نظرة شديدة السواد للمستقبل، والدليل على ذلك ختامه للرواية بكلمة "بدأت"، وخروقاتها، وفضحها للواقع الأليم، بكل تحولاته وتشوهاته.

تنبني الرواية على حربين، هما: "حرب الكلبه الأولى"، التي اندلعت بسبب بيع رجل لكلبه بثمن متفق عليه مع الشاري. لكن هذا الأخير خلف وعده، ولم يسدد بقية الثمن، فتطور الخلاف عن السداد إلى حرب كونية، بسبب مهاجمة الكلب للبائع والتهامه، مما جعل أهل القتيل يطلقون النار صوب المشتري، ويأخذون بثأرهم. وهنا اشتعلت المعركة، وامتدت نحو

المدن المجاورة والبعيدة، ولم ينجُ من هذه الحرب سوى الكلب. وقد أدرج الكاتب هذه القصة ليخبرنا باختفاء قيم الوفاء عند الكلاب، وظهور نزعة التوحش والطمع عند الإنسان. ليمر بنا الكاتب إلى "حرب الكلب الثانية"، القائمة بين الأشباه، ثم "حرب الكلب الثالثة"؛ العودة إلى الدانة...

يدور زمن الرواية في المستقبل. فالسيارات تقودها حواسيب مبرمجة، بالإضافة إلى الهواتف الذكية، وأجهزة الاستنساخ البشري، وتعديل الجينات، والذكاء الصناعي، والعولمة. لذلك يمكن اعتبارها رواية تكنولوجية، لوجود الكثير من التقنيات الحديثة، التي تأخذ القارئ إلى المستقبل. لكن مع ذلك، عمل الكاتب على تقنية الرجوع إلى الوراء، باستحضار الماضي البعيد، بذكره لحروب قديمة مثل: داحس والغبراء، والبسوس، وغيرهما.

تنتمي الرواية إلى "أدب ديستوبيا"، أو "أدب الخيال العلمي"، أو "أدب المدينة الفاسدة"، أو "عالم الواقع المرير"، وهو مجتمع خيالي فاسد. وتعني "الديستوبيا" المجتمع غير فاضل، الذي تسوده الفوضى، ويحكمه الشرّ، ومن أبرز ملامحه: الخراب، والقتل، والقمع، والفقر،

والمرض. وقد وظفها الكاتب لتسليط الضوء على القضايا الموجودة في العالم الواقعي، المتعلقة بالمجتمع، والبيئة، والسياسة، والتكنولوجيا. حققت رؤيا واضحة للمستقبل، لمناقشتها قضايا والمتاجرة بأرواح الناس.

شائكة في الوطن العربي، من خلال طرحها مجموعة من الإشكالات. وقد أبدع الكاتب في تصويرها باحترافية عالية، من خلال تسليط يمكن القول إن رواية حرب الكلب الثانية الضوء على نزعة التوحش، وغياب القيم، 197

# الجديد في سلسلة مشروع نقل المعارف

إشراف د. طاهر لبيب، الناشر: هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى 2020م



الكتاب: معنى الحياة، مقدّمة وجيزة تأليف تيرى إيغلتون، ترجمة: رندة بعث

> كثيرًا ما يتساءل البشر عن معنى الحياة وجدواها، وهل يحقّ لأيِّ إنسان أن يُعرِّفها كيفما شاء؟ أم أنّ الأمر مجرّد سؤال من الأسئلة الزائفة العديدة التي يمكن أن يطرحَها الإنسانُ في مغامرته الوجودية؟ يجد القارئ، في هذا الإصدار الثامن والثلاثين من سلسلة مشروع نقل المعارف، ملخَّصًا عن معنى الحياة، من خلال استعراض تيري إيغلتون (وهو أستاذ الإنكليزية بجامعة مانشستر، المملكة المتحدة) خلاصة هذا المعنى لدى نخبة من الفلاسفة والأدباء الغربيّين البارزين، مثل شوبنهاور، وماركس، وسارتر، وبيكيت وشكسبير،

وغيرهم، ممّن حاولوا الإجابة عن هذا السؤال الكبير. يقول الكاتب: «سوف يشكُّك العديد من القرّاء عند قراءة هذا الكتاب في عبارة معنى الحياة، قدرَ ما يشككون في حقيقة شخصيّة بابا نويل». ولكنّه يؤكّد أنّنا نحيا في عالم نحتاج فيه إلى معان مشتركة، ولذلك من الضروريّ أن نشرع في الإجابة عن أهمّ سؤال بين كلّ الأسئلة، هو ذلك المتعلَّق بمعنى الحياة.

هذا الكتاب (الذي ترجمَته رَندة بَعث إلى العربيّة) مُمتع، وقراءتُه تقود القارئَ في جولة سريعة بين المعالم الرئيسة في الفلسفة والأدب.



الكتاب: الأيقونولوجيا، الصورة والنصّ والأيديولوجيا تأليف و.ج.ت. ميتشل، ترجمة: عارف حديفة

هذا الكتاب، وهو التاسع والثلاثون في قائمة الكتب الصادرة ضمن مشروع نقل المعارف، من تأليف و. ج. ت. ميتشل؛ أستاذ اللغة والآداب الإنكليزية في جامعة شيكاغو، وقد نقله عارف حديفة إلى اللغة العربية، إنما يدور محوره على ما يقوله الناس عن الصور. لا يتعلق الأمر في المقام الأول بصور محددة، وبما يقوله الناس عن الطريقة التي نتحدث بها عنا فكرة" الصورة، وجميع المفاهيم المتعلقة بالتصوير، والتخيّل، والإدراك، والتشبيه، والمحاكاة. إنّه كتاب عن الصور، ولكنه لا يتضمّن رسومًا إيضاحيّة، باستثناء بعض الرسوم التخطيطيّة.

يشكّل ارتباطًا ثلاثيًّا بين التاريخ، والفنّ، وأوضاع المجتمع؛ فالتاريخُ يرصد الوقائع رصدًا زمنيًّا تسلسليًّا، في حين يسجّل الفنُّ لحظةً من التاريخ مقرونة بالمكان والحدث بشكل يجعل الفنَّ سجلًا للتاريخ، من خلال وصف الفنّ الثنائيّات المتعارضة. أمّا أوضاع المجتمع، فيتمّ تجسيدُها بشكل مكتوبٍ أو فنّي: مرسوم أو مصوّر، حيث يتسق الفنّ مع أوضاع المجتمع، أو التاريخ، أو يتنافر معهما، فهو يشكّل الجانب الآخر من التوثيق الخاصّ بالأحداث.

199



الكتاب: الحواس والمحسوس تأليف جون لانغشو أوستن، تحقيق وصياغة: جفرى جايمس ورنوك، ترجمة: د. طلال وهبة

أفعال القول، بعكس اهتمام اللغوبين من قبله، إذ يؤكد أوستن أننا نستخدم اللغة لفعل الأشياء، وكذلك لتأكيد الأشياء، ومن هنا جاء اسم أحد أفضل أعماله المعروفة: "الفعل بالكلمات" (وقد سبق تعربيه في نطاق مشروع نقل المعارف). أما كتابه هذا (الحواسّ والمحسوس) وهو الإصدار الأربعون في سلسلة مشروع نقل المعارف، وكان ج. ج. ورنوك قد حقّق فصوله وصاغها، ثم نقله إلى العربية د. طلال وهبة، فيتناول بشكل أساسيّ العلاقة بين الإدراك والواقع الحقيقيّ والحواسّ،

يُعرف جون لانغشو أوستن في الأساس، وهو وفيه يجيب الكاتب عن العديد من الأسئلة الفيلسوف البريطاني وأستاذ فلسفة الأخلاق المهمّة في عالم اللغة؛ كيف يكون الإدراك؟ سابقًا بجامعة أوكسفورد، بكونه واضع نظرية وهل يتمّ بالحواسّ وحدها؟ وإلى أيّ حدّ تخدعنا حواسّنا؟ وهل نحن ندرك أحيانًا ما لا بوجد؟ لا ريب أنّ إجابات الفيلسوف تُعَدّ ههُنا إسهامًا حاسمًا في تطوير نظريّة المعرفة. ثمّ إنّ في هذا الكتاب، وبعد كلّ اعتبار، ما "بُنصف أوستن، وبحترم فكره، ويُصرّ على توضيحه".

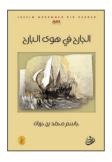
## إصدارات هيئة البحرين للثقافة والآثار بالتعاون مع المؤسسة العربية للدراسات والنشر































# AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA



