البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

104

أبريل

2021

مسار اللؤلؤ
Pearling Path

2021

البحرين الثقافية | 2021

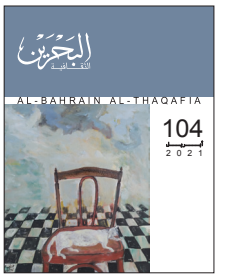
البحرين الثقافية

Al-Thaqafia

رئيس التحرير
كمال الذيب

مدير التحرير
د. محمد الخزاعي

هيئة التحرير
د. نبيلة زباري
غسان الشهابي



الغلاف الأمامي
لوحة الفنّان التشكيليّ عمر الفيّومي

سكرتير التحرير
أحلام عبدالغني

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
فائقة الكوهجي

عالم الفيّومي التشكيليّ

أربعون عامًا أمضاها الفنّان التشكيليّ المصريّ عمر الفيّومي في رصد الحياة اليوميّة المصريّة في أعماله التشكيليّة. وبالرغم من أنّه يُصنَّف رسّامًا للجداريات أو البورتريهات، فإنّ تجربته الفنيّة الممتدّة متنوّعة؛ شهدت العديد من التحوّلات: فهو فنّان تصوير زيتيّ قبل كلّ شيء، يستخدم الإرث الفنيّ المصريّ بوعيٍ. ففي العديد من لوحاته اهتمام بالطبيعة الصامتة، وتبدو فيها قدرة الفنّان على الاختزال، إذ يجمع بين صور الحياة اليوميّة المصريّة ومرجعيّة الأيقونات والجداريّات الكنسيّة في العديد من أعماله. وهذه اللوحةُ أنموذجٌ من هذه الرؤية التي تتجاوز مستوى رصد الصور اليوميّة البسيطة إلى مستوى التأويل: فجلوس هذه القطّة على الكرسيّ "الشعبيّ" يتحوّل من مشهد عاديّ متكرّر، إلى عالم متكامل من المشاعر والدلالات، يحاط بتأويلات الهدوء -الاسترخاء-والأمان والانسجام. فللقطّ هنا مكان بارز في هذه اللوحة، يحتلّ الكرسيّ، ليتَأَنْسَن، ويسترخي وينام في طمأنينة النفس الراضية، في شاعريّة طاغية تشعّ بها اللوحة. هذا نموذج من عالم الفيّومي ولوحاته التي أنتجها في السنوات الأخيرة، والتي يقدّم فيها تفاصيل دقيقة ما زالت قائمة بمناطق القاهرة القديمة وبيوتها ومقاهيها الشعبية.

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.

رابعاً - 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 ـ مملكة البحرين
هاتف: 97317298754+
فاكس: 97317910308+
الشؤون المالية والمكافآت: 97317298765+
للتواصل: althaqafia@culture.gov.bh

الاشتراكات
اشتراك سنوي (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 العربي
للأفراد: 12 ديناراً
للهيئات والمؤسسات: 30 ديناراً

جميع دول العالم
للأفراد: 15 ديناراً
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

Contents المحتويـــات

البحرين الثقافية - المجلد 28 - العدد 104 - أبريل 2021

الكلمة شراع

- شهوة العالميّة 4 إبراهيم نصر اللّه

حوار العدد

- "كأنّنا في القاهرة"، ورحلة في تجربة عمر الفيّومي التشكيليّة 7 سامح قاسم

دراسات

- الرياضيات تتصارع مع اللغة: أبعد من الأرقام والإلكترونيات 19 د. غسان مراد
- فوزي بوخريص: "تشبيب" الحوار الإبستيمولوجي 29 محمد الإدريسي
- جماليات النقص: دراسة في إشكالية النوع في القصّة القصيرة 47 محمد علّام

ملف العدد

- رحلة في "ذاكرة البحرين البصرية".. لغة الضوء تهزم الزمن الهارب 61 سيد أحمد رضا

فنون

- هوكني: أنا أعظم رسّام في إنكلترا؟! هذا لا يشغلني ولا يعنيني 95 رشا عدلي

العمارة لغة الحضارة

- رحلة "المحروسة" من عصر الولاية إلى عصر الاستقلال الوطنيّ 103 د. طارق والي

تاريخ وسير

- العلاقات البحرينيّة الهنديّة وقصّة إنشاء مبنيَي المحاكم والبلديّات 119 عبد الرحمن سعود مسامح

نصوص

- حبالُ الشتاتْ 136 زين العابدين الضبيبي
- طِينُ القُرَى 140 السيد الجزايرلي
- البنّـــــــاء 144 محمد فطومي
- موت الحقيقة 149 ضو سليم

ترجمات

- دعونا نسترجع لُغتنا! 153 غريب عوض

مراجعات

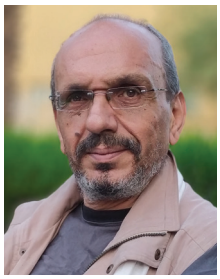
- قراءة في رواية "حابي" للكاتب الكويتي طالب الرفاعي 161 إدريس الخضراوي
- البُعد الإنسانيُّ والتّأزُّم النّفسيُّ 169 د. أحمد تمّام سليمان

كتب

- الجمال المؤلم في (زهرة الغسق) للشاعر يوسف حسن 183 كريم رضيّ

إصدارات

- مشروع نقل المعارف على أبواب عامه السابع 193 هيئة التحرير

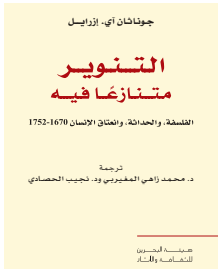


< 9

< 61

< 144

< 161



< 193

شهوة العالميّة

إبراهيم نصر اللّه ▫

خلال أسفار تجاوز عمرها أربعين عامًا، لم ألتقِ بكاتب أجنبيّ تحوّلت الترجمة إلى العربية هاجسًا مُلحّاً لديه. قابلتُ كتّابًا يحبّون زيارة العالم العربيّ، وليس العالم العربيّ كله، بل مواقع محدّدة فيه.

ذات سفر طويل إلى كولومبيا للمشاركة في مهرجان ماديين الشعريّ، جمعني في الطائرة حديث طويل مع الكاتب النيجيري وول سوينكا، الحاصل على جائزة نوبل، كان لديه حلم أن يزور مدينة البتراء، وربما سنجد آخرين يحبّون زيارة الأهرام، أو زيارة واحد من الصروح الكبرى غيرها. وإذا كان سوينكا قد حقّق عالميّته بنوبل، فإن الذين لم يتذوّقوا طعمها من الكتّاب لا يحسّون بنقص إن لم يُترجَموا إلى لغة الضاد.

▫ شاعر وروائيّ من فلسطين

عكس هذا في عالمنا العربيّ؛ فشهوة الترجمة إلى اللغات الأخرى تكاد تتحوّل إلى هوسٍ لدى البعض، لكي يكونوا عالميّين! ولم تنجُ مؤسّسات ثقافية محترمة من فكرة البحث للكتّاب العرب عن فرصة لنقل الكتابة العربية إلى العالمية، وهكذا دفعت الكثير من الأموال لهذا الغرض، دون تحقيق أية إنجازات تُذكر؛ خمسة من الأصدقاء الكتّاب الذين التقيتهم ذات مهرجان عربيّ، أكدوا لي أنه بعد الحفل الباذخ الذي أقيم لإطلاق رواياتهم في لندن بالإنكليزية، اكتشفوا فيما بعد أنّ هذه الكتب، التي بحثوا عنها في المكتبات، لم تكن هناك نسخة واحدة منها!

في شهوة البحث عن الترجمة إلى لغات أخرى، في عالمنا العربيّ، ثمّة أمور كثيرة قابلة للتأمّل، وأوّلها أمر مُضمَر، وهو أنّ الكاتب العربيّ لا يرى في لغته جزءًا من لغات العالم. فمهما نشَر، ومهما انتشَر وحقّق نجاحًا، ربما يكون كاسحًا، يبقى مفتونًا بألف نسخة، أقلّ، أو أكثر بقليل، يمكن أن تُوزَّع في المكتبات الغربية. فكل الترجمات إلى اللغات الأخرى، غالبًا، ظلت في حدود ضيّقة، أو تجاوزَتها إلى حدود محترمة، لكنها لم تصل إلى مستوى الانتشار الذي يمكن أن تحظى به روايات قادمة من غير العربية إلى تلك الساحات، في الوقت الذي حقق فيه كتّابٌ من مختلف دول العالم نجاحًا، وحضورًا استثنائيًا في اللغة العربية. وهي في ظنّي لغة سَمحة غير متعصّبة، ومتلهّفة لكتب الآخرين وجمالهم، بعيدًا عن أيّ عُقد مسبقة.

وثاني هذه الأمور، قائم في النظرة العربية الدونية إلى القارئ العربيّ، كقارئ لا ينتمي إلى أفق فكرة العالمية، وليس جزءًا منها، مهما كان عدد طبعات الكتب وعدد قرّائها، في عالم عربيّ أوسع جغرافيًا، وأكثر سكانًا من دول كثيرة، في العالم الأوّل.

وثالث هذه الأمور، هو النظر إلى اللغة العربية كلغة هامشية، وهي ليست كذلك، على مستوى الناطقين بها، وعلى مستوى حضورها التاريخيّ. وليس ثمة ضرورة الآن لسماع تلك الأسطوانة المشروخة عن عالم عربيّ لا يقرأ، فقد شهد العقد الأخير تحوّلًا كبيرًا لا يجوز إنكاره، ويمكن

القول: لقد باتت لدينا قوّة قرائيّة كبيرة، وبشكل خاص في أوساط الشباب، ويكفي أن نلحظ تزايد أعداد دور النشر الجديدة سنويًا.

كل لغة في هذا العالم لغة تستحق الاحترام والتقدير، فاللغات طيّبة في جوهرها، وإن استُخدِمتْ في الكذب، أو فتْح الطرق للسيطرة، أو الإبادة، أو العنصرية، أو التزييف.

لكن ما يحزن أننا في تلهّفنا للترجمة، نبدو كأننا لا نعترف باللغة التي نكتب بها، فهناك "لغات سيّدة" وهناك لغات تابعة، وهذا كلمة مخفّفة، وإن لم تصدر كتاباتنا بلغة سيّدة من تلك اللغات، ستبقى خارج حضن العالمية.

ليس ما سبق ضدّ فكرة الترجمة التي تعاملت معها البشرية كجسر بين الحضارات، لكنّنا نتحدّث عن جسر تفتحُه العربيّة لكلّ اللغات، ومضيقٍ تُجاهد العربية لدخوله كي تصل إلى هناك.

وجوه الفيّوم هي البداية الحقيقية لعصر النهضة في مصر:
"كأنّنا في القاهرة"، ورحلة في تجربة عمر الفيّومي التشكيليّة

حاوره: سامح قاسم ▫

للمكان سطوة كبيرة ليس بوسع الإنسان الفكاك منها. وإذا كان ذلك ليس كذلك، فما الذي دفع أهل اليونان إلى أن يطلقوا على آلهتهم الأثيرة اسم أشهر مدنهم: أثينا؟ وما الذي كان وراء إطلاق الرومان اسم نبتون على إله البحار والأنهار والينابيع؟ ولماذا اعتقد الفراعنة أنّ الخلود يكمن في معابدهم وأهراماتهم؟ وبما أن المكان يشغل حيّزًا كبيرًا في حياة الناس بشكل عام؛ فإنه يمثل للفنّانين على نحو خاص شغفًا وولعًا لا يحتاجان إلى دقة في الملاحظة عند النظر إلى أعمالهم. وقد جاء المكان ثيمة أساسية في أعمال العديد من الكتاب والشعراء عبر العصور. وإذا نظرنا إلى عصرنا الحديث -وفي مصر على سبيل المثال- نجد نجيب محفوظ الذي كتب عمرًا أطول من المقدَّر لأماكنه الأثيرة على أرض الواقع مثل: زقاق المدقّ، وقصر الشوق، والسكّرية، وغيرها. لم يكن المكان محور اهتمام الكتاب والشعراء فحسب، فقد كان للفنانين التشكيليّين ولع خاص به، وشغَل حيزًا كبيرًا من أعمالهم الفنية منذ العصور الحجريّة الأولى، وحتى سيف وانلي الذي برزت الإسكندرية في غالبيّة أعماله، وأخيرًا -وليس آخرًا- الفنان التشكيلي المصريّ عمر الفيّومي وقد احتضنت قاعة النيل بالزمالك معرضه الذي جاء تحت عنوان "كأننا في القاهرة"، وضمّ تسعين لوحة مختلفة الأحجام، شكّل المكان فضاء أغلبها.

▫ تشكيليّ وإعلاميّ من مصر

الفنّان عُمر الفيّومي

عمر الفيّومي، المعروف برسّام الأيقونات، تخرَّج في كلية الفنون الجميلة في عام 1981م. أقام عقب تخرّجه وحتى عام 1986م ثلاثة معارض، ثم سافر إلى روسيا ليلتحق بأكاديمية "ريبين" أو أكاديمية الفنون الجميلة بمدينة بطرسبورغ، وكانت تعرف في السابق بالأكاديمية الإمبراطورية للفنون، وقد تأسست في العام 1757م. أمضى سبع سنوات من حياته في روسيا لدراسة التصوير الجداريّ على يد الفنّان التشكيليّ وأستاذ التصوير الروسيّ الشهير أندريه ميلينيكوف، وكان الفيّومي هو الطالب الوحيد الذي أتى من العالم الثالث في صفوف ميلينكوف، لأنه -وكما يقول- وجد فيه حبًا شديدًا للفنّ، وموهبة كبيرة، لذلك وافق على انضمامه إلى صفّ طلّابه ليحصل فيما بعد على درجة الأستاذية في الفنّ.

الامتزاج بألوان الناس

خلال وجوده في روسيا، زار الفيّومي أغلبيّة المتاحف، ورسَم مجموعة من البورتريهات الشخصية، كما رسم بورتريهات لزملاء الدراسة، وشارك في عدد من المعارض. وعلى الرغم من حصول الفيّومي على درجة الأستاذية، فقد رفض -عقب عودته إلى القاهرة- عروضًا للعمل في التدريس بكلية الفنون الجميلة في جامعة المنيا. وعن سبب رفضه يقول الفيّومي: "أنا فنّان يقدّس الحرية، ولا يناسب طبيعتي الالتزامُ بالمواعيد والعمل المنظّم داخل أيّ هيئة أو مؤسّسة، سواء كانت حكومية أو خاصة. فأنا أحبّ أن أكون بين الناس، والتجوّل في شوارع الأحياء التي أحبّها وأحب أهلها، فمن ملامحهم وطقوسهم ومفردات حياتهم اليومية وطريقتهم في العيش أستقي الأفكار التي أقوم بتحويلها إلى خطوط وألوان. وهنا أستطيع أن أقول إنّني أمزج في

لوحاتي بين المصرية القديمة، أو روح الأحياء الشعبية العتيقة، من خلال ما تمنحني من أفكار، والحداثة من خلال الخطوط والألوان".

توصية تفتح للآمال أبوابًا

يقول عمر الفيّومي عن بداية ولعه بالفنّ: "بدأ اهتمامي بالفنون منذ أن كنت طفلًا صغيرًا، واستمرّ هذا الولع معي حتى المرحلة الثانوية، وحينها تفجّرت بداخلي رغبة كبيرة وملحّة في الالتحاق بكلية الفنون الجميلة، رغم معارضة والدي ورفضه في البداية، فقد كان يرغب في التحاقي بكلية الهندسة، لأن مستقبل خرّيجيها مضمون أكثر من خرّيجي الفنون الجميلة، هكذا كان يعتقد الناس وقتها. ولا أخفي عنك سرًا،

مازالت تلك النظرة مستمرة لدى قطاع كبير من الناس في مجتمعنا. سبب آخر دفع والدي إلى إقناعي بالالتحاق بكلية الهندسة هو أنه كان أستاذًا بنفس الكلية، فلماذا لا يكون ابنه مثل أبناء الآخرين الذين يدرِّس لهم؟!

يتابع الفيّومي: "كنت محبًا للرسم وأمارسه منذ أن كنت طفلًا صغيرًا، نظرًا إلى نشأتي وسط عائلة محبة للرسم، بل وتمارسه، فوالدي كان رسّامًا ولديه أعمال من النحاس المطروق، وكذلك ابن عمّتي الفنّان التشكيليّ عمر البكري، الذي استشهد في حرب الاستنزاف عام 1969م. وأستطيع أن أقول إنه بسبب نشأتي في تلك البيئة تعلمتُ الرسم قبل القراءة والكتابة.

وعندما التحقت بكلية الفنون الجميلة، كنت شغوفًا بالفن الحداثيّ، وقادني البحث إلى التعرّف أكثر على أعمال سلفادور دالي، وإل غريكو وغيرهما".

وعن ظروف سفره إلى روسيا يقول الفيّومي: "قادتني الصدفة إلى لينين غراد، أو ما يُعرف اليوم بسان بطرسبرج، حيث التقيت بصديق ما، وأخبرني أنّ هناك منحًا تقدّم إلى الفنانين لدراسة

الفنّ في أكاديمية الفنون بروسيا، وسألني: لماذا لا تسافر وتتابع الدراسة هناك؟ أبديت له رغبتي في السفر، ونصحني بالتوجّه إلى منظمة الأفروآسيوي، وهناك طُلب منّي خطابُ توصية من أحد أعضاء اللجنة العليا للمنظّمة، وحينها سألت نفسي: من الذي بوسعه أن يمنحني هذا الخطاب لأتمكن من الحصول على المنحة ومن ثمّ السفر؟ فتذكرت حينها الكاتب والمفكر السياسي الراحل السيّد ياسين، الذي كان أحد أعضاء اللجنة، ومن المصادفة أنه حضر معرضي الذي أقمته بأتيليه القاهرة قبل ذلك التاريخ بشهرين، وأبدى إعجابه بأعمالي، فتوجّهت على الفور إلى مكتبه بمؤسسة الأهرام، فرحّب بي ووافق على إعطائي خطاب التوصية، وسلمته للمنظمة وسافرت إلى روسيا لدراسة التصوير الجداريّ".

المشّاؤون في الأرض

المتأمّل في أعمال عمر الفيّومي يكتشف جنوحه عن الأسلوب الأكاديميّ في الرسم، فلا مكان تقريبًا للظلّ والنور أو البعد الثالث وغيرهما في غالبية أعماله التي تعتمد على شيء من التسطيح. ما السبب؟ هل يعود ذلك إلى التأثّر بفنانين آخرين ينتمون إلى ثقافات وبلاد أخرى؟ أم أن هذا الأسلوب هو ما اخترته لنفسك منذ البداية؟

2020

2020

"لا أميل إلى رسم التفاصيل خاصّة في البورتريه، فعادة أحتفظ بالخطوط العريضة للملامح، ثم أعيد رسم روح الشخصية أو صاحب البورتريه".

ارتبط عُمر الفيّومي منذ صباه الباكر بالشارع، إذ يعرف بين أقرانه بالمشَّاء، وعن حالة المشي هذه يقول الفيّومي: "أحب المشي كثيرًا بين الناس لتأمل تفاصيل ملامحهم وحركاتهم أثناء سيرهم ووقوفهم وتحدثهم بعضهم مع البعض. وعندما يستبد بي التعب، أبحث عن أقرب مقهى لأستريح قليلًا، وفي هذه الاستراحة لا أتوانى عن متابعة رواد المقهى، فضلًا عن عمّاله".

المقهى كما أراه

يعتبر المقهى أيقونة اشتهر بها عمر الفيّومي، إذ يحتل المقهى حيزًا كبيرًا من أعماله التي قدّمها منذ الثمانينيّات وحتى الآن، إذ يقدّم الفيومي المقهى بمعناه الشعبي وليس بمعناه الثقافيّ، فقط مثلما فعل الفنانون التأثريّون في فرنسا.

يقول الفيّومي: "يمثّل المقهى -بالنسبة إليّ- حالة اجتماعية، وغالبية المصريّين يتعاملون مع المقهى باعتباره جزءًا من البيت، ففيه يلتقون أصدقاءهم، وأحيانًا ضيوفهم عوضًا عن البيت الذي قد يكون غير مناسب لاستقبال الضيوف، خاصة إذا كانوا أغرابًا أو من خارج العائلة. وأذكر أنني ارتبطت بالمقهى منذ أن كنت يافعًا، وارتباطي به جاء لحبّي الوجود بين الناس، وتأملهم، خاصة في الأحياء الشعبية التي أكنُّ لها حبًا عميقًا، لذا اخترت أن أقضي حياتي بينهم، وقمت باستئجار بيت بأحد هذه الأحياء القديمة، وهو شارع محمد علي، وهو شارع شهير جدًا بوسط القاهرة، كان بمثابة قِبلة للفرق الموسيقية والمطربين، أشهرهم فرقة حسب اللّه. ولّى ذاك الزمن، رغم احتفاظ الشارع ببعض المحال التي تبيع الآلات الموسيقية، لكنها تتوارى أمام بضائع وسلع استهلاكية أخرى، فضلًا عن الورش التي لا ينقطع ضجيج الشارع بسببها. لكن -على كل حال- مازال سكانه يحتفظون بعاداتهم وأخلاقيّاتهم المصرية الأصيلة، كما أن في قلوبهم قدرًا كبيرًا من الطيبة والمودَّة، وهي أشياء قلّما تجدها في الأحياء الحديثة".

يتابع الفيّومي عن عالم المقهى الذي يسيطر على وجدانه، ومن ثم على الكثير من أعماله، إذ لا يخلو معرض من معارضه من لوحات تصوّر المقهى ومكوّناته. "ليست الملامح وحركات روّاد المقاهي فقط هي ما يفتح لي أبواب الإلهام أو الأفكار التي أسجلها في أعمالي، فهناك أيضًا

الحوارات التي يُجريها رواد المقهى فيما بينهم، ومنها قد تأتي فكرة لخلق عمل فنّي".

وهنا يتذكر الفيّومي أنه كان ذات يوم جالسًا بين صديقه الفنان التشكيليّ وليم إسحق، وصديقة أخرى، ولاحظ أنها تتحدّث وتثرثر بلا توقف، وأن كلامها بلا معنى أو فائدة، فأراد الفنان وليم إسحق أن يوقفها عن الكلام، فلوَّح بيده في الهواء قائلًا: "وعليكم السلام"، وكأنه يحيّي شخصًا ما، فنظرنا حولنا فلم نجد أيّ أحد ليلوّح له، فغضبت تلك الصديقة وقالت له بحدّة: مع من تتحدّث؟ أتسخر منّي؟ فقال لها وليم إسحق: أبدًا.. لكن القدّيس مار جرجس مرَّ من هنا أثناء حديثك، فألقيتُ عليه السلام!".

"وعلى الرغم من أنّ صديقي كان يمزح"، والكلام ما يزال للفيّومي، "حين حاول إيقافها عن حديثها الطويل على طريقته، فقد شُغلت بفكرة ذلك القدّيس الذي يمر على مقهى محيّيًا روّاده، وأردت أن أعبِّر عنها في عمل ما، لكنّي لم أكن أعرف كيف أو من أين أبدأ. ظللت أيامًا على هذه الحالة، وفي إحدى المرَّات جلست مع أحد الأصدقاء على مقهى "زهرة البستان" بوسط القاهرة، وأطلعته على الأمر، وأثناء حديثنا سألته: كيف لقدّيس أن يحمل سلاحًا ويقوم بفعل القتل، حتى لو كان القتيل تنّينًا؟ فأخبرني بأنّ لبريخت مقولة عظيمة قد تفسِّر الأمر، وهي أنَّ الشر قد يغيّر بعض الشيء في أنفسنا. وهنا أينعت الفكرة في رأسي، وأثمرت تسعَ لوحات للقدّيس مار جرجس، ممتطيًا صهوة حصانه وبيده رمحه، لكن لا وجود للتنّين، وقسَّمت اللوحات التسع إلى ثلاثة أجزاء: الجزء الأول يظهر فيه القدّيس مار جرجس في حالة من الهدوء والوداعة والسكينة. والجزء الثاني يمتزج اللون الأحمر مع الأسود ليبدو في حالة صراع أو قتال. أما في الجزء الثالث، فيعود مار جرجس لحالة الهدوء، ولكن ليس بالقدر الذي كان عليه في الجزء الأول من العمل، وكأنّ الشر الذي واجهه برمحه غيَّر من طبيعته الخيِّرة والطاهرة، حتى وإنْ انتصر عليه".

ظلّت تيمة الشرّ -المجبول عليه الإنسان- تراود عُمر الفيّومي من حين إلى آخر، حتى جاءت أحداث ثورة يناير التي اندلعت العام 2011م، وأصبحت المقاهي مكانًا جامعًا لكافة الأطياف السياسية، وشهدت مخلصين ومنتفعين، بالإضافة إلى أولئك الذين كانوا يتحدثون عن الوطن بنبل شديد، واتضح فيما بعد زيف كلامهم وشعاراتهم، وتبيَّن أنهم كانوا يظهرون عكس ما يبطنون،

وهؤلاء بالتحديد صوَّرهم الفيّومي في لوحات عديدة برؤوس كبيرة وملامح منبعجة وتتدلّى من آذانهم أقراط، وتبرز من رؤوسهم قرون تشبه قرون الشيطان، كما جاءت المعالجات اللونية في هذه الأعمال مختلفة كلية عن أعماله السابقة واللاحقة، حيث تسود هذه اللوحات اللون الأحمر ومجموعة من الألوان الساخنة، ليصوِّر هؤلاء الأشخاص كأنهم قادمون من الجحيم، أو أنهم رُسُل جهنم.

المرأة واليوم والفيّوم

إلى جانب المقاهي، تحتلّ المرأة مساحة أخرى لا بأس بها في أعمال الفنّان عُمر الفيومي. فهو مولع بتصوير النساء، ونساء الأحياء الشعبية على نحو خاص. من أين أتى هذا الاهتمام بتصوير النساء الشعبيات في أعمالك؟

"كان من عادات الرجال في المناطق الشعبية -بعد عودتهم من العمل وتناول الغذاء- التوجه إلى المقاهي، وتتجمع النساء فوق أسطح المنازل. وأنا بحكم سنّي الصغيرة حينها، كنت أصعد إلى سطح منزلنا وأشاهد النساء وهن يثرثرن ويحكين عن حياتهن اليومية، بما فيها من مشكلات وأفراح وأتراح. كانت هذه المرحلة من عمري على درجة كبيرة من الأهمية، إذ أراها المَعين الذي لا ينضب أبدًا في ذاكرتي، كما أنها شكلت جزءًا كبيرًا من ذائقتي وملامح مشروعي الفني". إلى جانب المكان الذي أولاه عُمر الفيّومي اهتمامًا خاصًا في أعماله، فإنّه رصد من جانب آخر التحوّلات التي طرأت على الإنسان بعد ثورة التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة،

وتجلّى هذا الرصد في العديد من لوحاته.

يقول عُمر الفيّومي: "على الرغم من أهمية وسائل الاتصال الحديثة في حياة الناس، ولا ينكر أحد أنها بدّدت المسافات الشاسعة فيما بينهم، فإنها ساهمت في تأجيج أحاسيسهم بالعزلة، إذ من السهولة بمكان أن ترى تجمّعًا من الأصدقاء في المقهى أو تجمّعًا عائليًا في المنزل، لكن كلّ فرد من أفراد المجموعة مشغول بهاتفه المحمول، يتابع ما يحدث حوله دون أن يشارك من يجالسونه كلمة واحدة، والنتيجة أنّ كل واحد منهم يعيش في عزلة، حتى وإن كان موجودًا بين أقرانه. وأعتقد أن شعورك بالعزلة يمكن أن يحدث حتى وأنت موجود بين عدد كبير من الأهل أو الأصدقاء، هذا الشعور دفعني لتصوير شخص يجلس بالمقهى، وأمامه رقعة شطرنج، لكنه وحيدٌ، ولا أحد يجلس قبالته ليلعب معه، وكأنه ينتظر من يأتي ليقطع هذه العزلة ويبدد الوحدة".

في لوحة أخرى، صوّر الفيّومي المقهى خاليًا تمامًا من الزبائن، وصوّر المقاعد والطاولات فقط وكأنه يقول إنه برغم الزحام، لا أحد فيه.

عمر الفيّومي، المشّاء الذي لا يتوقّف عن سعيه إلى تسجيل واقعه ومجتمعه، بظروفه ومتغيراته

وتحولات أبنائه، آثر أن يقدّم في معرضه "كأننا في القاهرة"، المدينةَ التي عشقها وتفتّح وعيه على نظافة شوارعها، وفخامة أهلها وأناقتهم، وبساطتهم وأخلاقهم. تلك المدينة التي يهدّدها -من آن لآخر- شبح الهدم تارة، وتارة أخرى انتشار العشوائيات والمحال الاستهلاكية وورش تصنيع الأثاث الشعبيّ أو الرخيص، الخالي من أي ملمح من ملامح الذوق والجمال، لتحلّ محل المباني والعمارات التاريخية بتصميماتها الفريدة وجمالها الذي يشي بعظمة العصور التي شيدت خلالها.

كما قدّم في هذا المعرض مجموعة كبيرة ومختلفة الأحجام من البورتريهات التي تشبه إلى حدّ كبير أيقونات الفيّوم، أو ما يُعرف بوجوه الفيوم، وقد ميّزت هذه اللوحات مشروع عمر الفيّومي للدرجة التي تجعل من يشاهدها يعرف من هو الفنّان الذي أبدع هذه الأعمال، من دون أن ينظر إلى التوقيع أسفل اللوحة.

وعن تأثّره ببورتريهات وجوه الفيّوم، وهي لوحات أثرية تنتمي إلى العصر الرومانيّ، وتم اكتشافها في قرى بصعيد مصر، يقول عمر الفيّومي: "من وجهة نظري -وليتفق معي من شاء ويختلف من شاء- أنّ عصر النهضة الحقيقيّ هو ذلك العصر الذي ظهرت فيه وجوه الفيّوم. أي أن عصر النهضة بدأ هنا في قرى صعيد مصر، قبل أن يبدأ في أوروبا بقرون طويلة. وعلى الرغم من أنّ الفنّان الذي أبدع هذه اللوحات كان يرسمها لغرض جنائزيّ، إذ من المعروف ومع كلّ شخص في ذلك العصر كان يذهب إلى فنّان ما طالبًا منه أن يرسم له لوحة لكي يعلقها على حائط بمنزله، وعند موته توضع هذه اللوحة فوق تابوته، لاعتقادهم أن الروح عندما تعود ستتعرّف على الجسد الخاص بها من خلال هذا البورتريه الشخصيّ، على الرغم من ذلك أبدع الفنّان القديم في تصوير هذه الوجوه، بأعينها التي تشي بالقوة والثبات؛ قوة الاستسلام للمصير، والرضا به، والثقة فيه".

الرياضيات تتصارع مع اللغة: أبعد من الأرقام والإلكترونيات

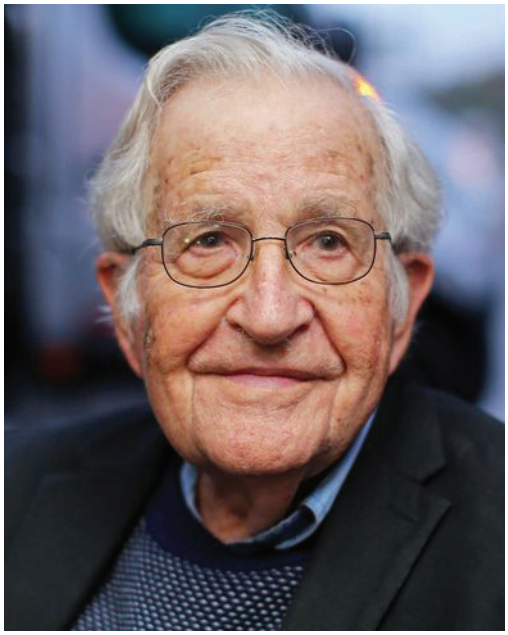
د. غسان مراد ▫

الموضوع ليس عن علاقة الرياضيات باللغة كلغة، واستخدام المفردات في الحساب وفي اللغة في آن معًا، ككلمة إضافة، زائد، طرح، جمع، قسمة، أو كالمثنى والمفرد والمضاعف، بل يقتصر على دور الرياضيات في حساب اللغة، صرفًا، نحوًا، ودلالةً، وكيفية ربط الظواهر اللغوية بالظواهر الرياضية وفهمها، أي كتابتها الشكلانية في معادلات رياضية، وقدرة هذه المعادلات على توصيف الظواهر اللغوية، ودراسة تأثيراتها المتبادلة بين اللغة والرياضيات.

ما هو، إذن، النموذج الحسابي المستخدم لحساب التركيب في اللغة العربية، والذي من المفترض به أن يؤدي إلى حساب المعنى بناءً على المنطق الرياضي المعتبر، المرتبط بالرياضيات حسابيًا، وبالفلسفة فكريًا؟

منذ العصور القديمة - اليونانية - الرومانية (أرسطو ودينيس ودوتراسي)، كان لقواعد التركيب والمنطق مسار متوازٍ، استُكمل في القرون الوسطى مع المتمسكين بالتعاليم التقليدية "السكولاستيكيّين" (Scolastiques)، وتجذَّر أخيرًا في القرن الثامن عشر مع ما يسمّى القواعد العامة والمنطقية التي تحتوي أسس فن الكلام، أو قواعد بورت رويال (Port Royal).

▫ باحث وأكاديميّ من لبنان



▣ المفكّر نعوم تشومسكي، هيولر أندريه،

عمليًا، لكلّ جملة تركيبٌ منطقيٌ بحسب النموذج العام للعبارة المنطقية التي تعتبر علاقة ترابطية بين المنطق الرياضيّ واللغة. والموازاة بين الجملة والعبارة تساهم -بشكل توافقي- في الدور الذي يؤدّيه المنطق والتصنيفات اللغوية، كما أنّ الأنماط المنطقيّة والتركيبيّة تطوّرت معًا بشكل تشاركيّ. وتساهم الكتابة المنطقية في تحديد الدلالة بحسب منطق القضايا الرياضي، وتُستخدم لذلك مجموعة من الرموز كالآتي:

∀ محددٌ الكمية العام

∃ محدد الكمية الوجودي

على سبيل المثال، إذا أردنا أن نكتب جملة: "بعض الكتّاب يتحدث عن ذاته" على شكل معادلات رياضية بحسب المنطق الرياضي، فستكون على النحو الآتي:

يوجد س (كاتب (س) ∩ يتحدّث_عن (س ، س))

التي تقرأ: يوجد على الأقل كاتب، وهذا الكاتب يتحدّث عن ذاته. أو∀س ((كاتب (س) ∩ س ويتحدّث_عن (س،س)).

هذه الكتابة مكَّنت من وضع خوارزميات الحساب. واستطرادًا، في منتصف القرن العشرين، اقترح اللغويّ نعوم تشومسكي (Noam Chomsky) صياغة حسابيّة واضحة للتعرّف إلى البنية الداخلية للغة. وقد أخذ العديد من علماء اللغة بهذه الطروحات في تحليل الدلالة اللغوية، من بينهم على سبيل المثال ريتشارد مونتيغو (Richard Montague) .

في مقالته الشهيرة "English as a formal language"، يقول تشومسكي: "أنا أرفض الادّعاء بوجود فروقات نظرية مهمة موجودة بين اللغات الشكلية واللغات الطبيعية".

(I reject the contention that an important

Theoretical difference exists between formal and natural languages).

من الناحية العملية، بدءًا من هذه الحقبة الزمنية، من الممكن اعتبار أن اللغة باتت تحتاج إلى تفسير من خلال النمذجة الرياضية، كما تحتاج إلى بناء نماذج محتملة لوصف الخصائص البنيوية للغات الطبيعية. من ناحية ثانية، فإن العلاقة بين اللسانيات والنَمذَجة الشكلية قديمة جدًا، ولكنها اكتسبت أهمية أكبر عندما أتاحت المعلوماتية لنا ذلك؛ من خلال تنفيذ هذه النماذج وبرمجتها بشكل لا لبس فيه، وهذا يعني إمكانية تحويل الخطاب -مهما كان شكله، منطوقًا أو مكتوبًا- إلى مجموعة من المعادلات الرياضية. أما الرغبة في دراسة اللغات بشكل منهجيّ مقياسيّ، فهي حافز قديم يعادل بروز اللغة بحدّ ذاتها، كما أنها من أصل العمل في علم اللغة. ففكرة العلاقة بين الرياضيات واللغات تقودنا إلى إمكانية التواصل بينهما بلغة وسيطة. لغة شكلانية تتمثل بمجموعة من المعادلات التي من الممكن وضعها على صورة خوارزميّات، يمكن برمجتها معلوماتيًا.

علاوةً على ذلك، فقد أثرت المناهج الرياضية أيضًا في الطريقة المتَّبعة التي نفهم بها اللغة، وأدَّت إلى التعرف إلى ظواهر جديدة لم تكن النظريات اللغوية تعطيها أيّ أهمية؛ كتجزئة النصوص، وعلاقة علامات الترقيم والتنقيط بالفهم والتفسير، والاهتمام بتواتر الكلمات، والاهتمام بمكان المفردات في الجملة وفي الفقرات. وعلى الرغم من وجودها، فإنها لم تكن تؤخذ بالاعتبار. فبعد الحرب العالمية الثانية، وخصوصًا خلال الحرب الباردة، تأثرت كتابة النصوص شكلانيًا كثيرًا بالترجمة الآلية التي هدفت إلى ترجمة الرسائل المرسَلة من دون تدخل الإنسان، وخوفًا من تدخل المخابرات في الموضوع. في هذه الحالة، كانت الرسالة التي يتم التعبير عنها بلغةٍ ما، تُحوّل إلى لغة وسيطة رياضية تعتمد على عملياتٍ حسابية للتشفير ولإعادة التشفير، فالترجمة الآلية هي نتيجة تحويل من نص مصدر إلى نص هدف، من خلال الوظائف الرياضية.

العلاقة بين علم اللغة والإحصاء

ولا ننسى أن الترابط بين علم اللغة والإحصاء يأخذ منحًى متصاعدًا حاليًا، وخصوصًا بعد ظهور ما يسمّى "البيانات الضخمة"، لأنّ من الصعب معالجة هذه البيانات إلا بالاعتماد على أدوات إحصائية تساعد في التنقيب عن المعلومات

وتعمل في كثير من الأحيان على حساب تواتر المفردات (concordance) والجمل والقيام بالعمليات الحسابية. ولكن للإشارة، فإن اختصاصيّي المعلوماتية يعتمدون أكثر على علم الإحصاء في المعالجة الآلية للغة، وفي حوسبتها، بخلاف الألسنيّين الذين يعتمدون أكثر على التحليل اللغويّ وعلم اللسانيات.

حاليًا، يجري العمل في كثير من الأحيان على هذا النموذج في البرمجيات التي تعالج البيانات الإحصائية والتحليل الكميّ للمضمون، من مثل برنامج SPSS، المعتمد كثيرًا في تحليل استبيانات في العلوم الاجتماعية، وفي علوم اللغة والإعلام. ولقياس نسبة نجاح برنامج معيّن في حوسبة اللغة؛ فإننا نعتمد أيضًا على المعادلات الرياضية. على سبيل المثال، لتقييم النتائج، يجري الارتكاز على استخدام الطريقة الإحصائيّة f-mesure لدراسة نسبة الصمت (silence) ونسبة الضجيج (bruit)، وهي عادة ما تطبّق على المدوّنة التي بُنيت عليها القواعد الاستكشافية (heuristic)، ومن ثم يحصل التنفيذ على مدوّنة تختلف بنسبة 50 % عن حجم المدوّنة الأساسية، وتكون على هذا الشكل الآتي:

الصمت = 1 - التنبيه

الضجيج = 1 - الدقة

$$\text{الدقة} = \frac{|\text{النتيجةالآلية} \cap \text{النتيجة الفعلية}|}{|\text{النتيجةالآلية}|}$$

$$\text{التنبيه} = \frac{|\text{النتيجةالآلية} \cap \text{النتيجة الفعلية}|}{|\text{النتيجةالفعلية}|}$$

انطلاقًا من ذلك، هل تصبح لغة الرياضيات في نهاية المطاف هي لغة علوم اللغة واللسانيات، كما كانت الرياضيات لغة الفيزياء في بداية القرن الثامن عشر؟

طبعًا، في هذه الحالة نتحدّث عن رياضيات خاصة، فالجبر بات علم معالجة الرموز المنظمة في نماذج تحدد من خلالها العلاقات التحويلية. هذه التحولات من الممكن أن تكون علاقات ثنائية أو علاقات أحادية، فالخيار منهجيًا غير محايد، فبين الجبر واللسانيات البنيوية توجد علاقة عميقة، بدأت مع زيليغ هاريس (Zellig Harris) الذي أنشأ نظريته بناء على "العامل" (opérateur) والوسيط (argument)، من خلال التحوّل الوحيد الذي هو الاختزال. فماذا يعني العامل بالنسبة إلى الرياضيات وبالنسبة إلى اللغويين؟

هذا الأمر قد تَحدَّد في نظرية النموذج عند

برتراند راسل (Bertrand Russell) في العام 1908م؛ النظرية التي تدخل ضمن ما يسمّى "نظرية المجموعات"، وهي معتمدة كثيرًا -بشكل رمزي- في التنقيب عن المعلومات بحسب عوامل وروابط محدّدة، كما هو الحال في كتابة الروابط والعلاقات حاليًا في ما يسمى "الترابط الأنطولوجي للمصطلحات".

إن نظرية المجموعات هي جمع لكائنات رياضية مجرّدة وللعمليات المطبَّقة عليها، وتشكّل حاليًا أحد أسس الرياضيات الحديثة. أما الروابط أو العلاقات، فهي مجموعة رموز تعبّر عن الانتماء أو التابعيّة، وعلاقة الاتحاد أو علاقة التقاطع وغيرها.. وهي كرموز رياضية معتمدة على هذه الإشارات ($\in$) ($\cap$) ($\cup$).

بالنسبة إلى الرياضيات المتقطعة Discrete mathematics، فهي تُستخدم كثيرًا في كتابة البرمجيات التي تعالج اللغة، وهي أيضًا عبارة عن معادلات تعتمد على البنية المحدّدة لمجموعات منتهية، كما أنها -حاليًا- واسعة الاستخدام في بناء الخوارزميّات التي تعالج ما يسمّى "سلسلة الأحرف". فمصطلحات الرياضيات المتقطعة وترميزاتها مفيدة لدراسة مسائل الكتل objects في البرمجة الحاسوبية والخوارزميات والتعبير عنها، وبعض فروع الرياضيات المتقطعة تفيد أيضًا في دراسة النصوص وترابطها.

في نهاية المطاف، فإن التعرُّف إلى الأحرف والكلمات والجمل في مجمل البرامج المعلوماتية؛ هو عبارة عمّا **يسمّى آلة الحالات المنتهية** (Finite-State Machine)، التي تعدّ نموذجًا لبناء البرامج الحاسوبية بحسب المنطق المتتابع، وهي آلة مجرّدة تساعد المبرمج على التأكد من صحة عمله، وتأخذ في كل مسار لها حالة واحدة، من خلال الانتقال في وقت واحد، وتسمّى الحالة الآنية في الوقت المحدّد، ثم ننتقل في وقت آخر إلى حالة أخرى، وهكذا حتى نصل إلى الحالة النهائية التي نعتبر فيها أنّ الآلة نجحت عند الوصول إلى الحالة النهائية، أو فشلت في الوصول إلى الهدف.

مثلًا، للتعرف إلى كلمة "ذهب"، وهي كلمة بين فراغين، ستنتقل الآلة من الحالة "فراغ"، إلى الحالة "ذ"، ثم إلى الحالة "ه"، ثم إلى الحالة "ب"، ثم "فراغ"، وبذلك تكون قد نجحت في التعرف إلى كلمة "ذهب".

هذه الآلة مستخدمة في الكثير من البرمجيات على أنواعها، وفي كل المجالات، وهي تعتبر من النماذج الرياضية التي تساعد في حلِّ بعض

المسائل اللغوية، لكونها سهلة الاستخدام حاليًا، ذلك أنها مهيَّأة بقواعد مبرمجة مسبقًا على شكل رموز رياضية تسمّى "العبارات النمطية" (regulars expressions).

كما أنّ آلة الحالات المنتهية يمكن أن تعالج عددًا كبيرًا من المشاكل، من بينها ما هو متمّم للتصميم الإلكترونيّ، ولتصميم بروتوكول الاتصال والتحليل والتطبيقات الهندسية الأخرى، وبحوث البيولوجيا، وبحوث الذكاء الاصطناعي، وتستخدم أحيانًا لوصف النظم العصبية واللغويات.

وإضافةً إلى التصاميم الرياضية المحدّدة بمعادلات ثابتة؛ تستخدم الرياضيات الوظيفيّة من خلال الدالة المستمرة Continue Function، عندما تكون العلاقة مستمرة في تغيير قيمها بحسب التغيّر في أيّ من قيم الوسيط المتغيّر (argument). مثلًا، لحساب القيمة الدلالية "للعنوان" (عنوان النصّ الأساسيّ) وأثره الدِّلالي في باقي العناوين، من الممكن الاعتماد على الكتابة الشكلانية بحسب الترميز الدالّي الاستنباطي، أي ابتداع معادلات وعوامل، من مثل النقطة كعامل تشغيل نطاق، والتيلدا (~) كعامل "متسلسل" كي نبني معادلة تحدد البعد الدِّلالي للعناوين.

عنوان أساسي. (ع ف 1. (ع ف 1 1 . (ع ف ن ~..... ~ع ف ن) ~...~ ع ف 1 م. (ع ف 1 1 م. (ع ف 1 ن م .....ع ف م ن)))).

هذا يعني أن العنوان الأساسي يغطي دلاليًا كل أقسام النص، ويتضمن باقي العناوين الفرعية، كما يتضمن العناوين الفرعية لكل قسم، حتى عنوان الفقرة الأخيرة.

نظرية المخططات

وبما أن كل البرمجيّات ثنائية الترميز Binary Code؛ تلاقي نظرية المخططات رواجًا في معالجة الظواهر اللسانية، فهي تمثيل لمجموعة كائنات تسمّى "رؤوسًا"، ترتبط بأعضاء من خلال أسهم أحادية الاتجاه أو ثنائية الاتجاه. مثلًا، لتمثيل البنية الشجرية للتركيب النحويّ، نعتمد على هذا النوع من التمثيل بالمخططات، إذ يحمل كل رأس اسمًا تتفرّع منه أسماء أخرى من الممكن أن تصبح بدورها رؤوسًا إلى أن نصل في الختام إلى نهاية البنية الشجرية. هذه البنية الشجرية الثنائية من الممكن أيضًا أنّ تمثّل على شكل أهاليل.

تُعتمد هذه النظرية حاليًا في دراسة الأنطولوجيّات، وخصوصًا في تمثيل علم التراكيب بحسب البنية التشومسكية لبناء الجمل، ولكن عندما تصبح الجُمل طويلة، يصبح من الصعب

حصر هذه الشُعب. أما العلاقات بين الرؤوس والمتفرّعات (الأولاد)، فتسمّى أضلاعًا أو أقواسًا. وقد اعتمدت هذه الكتابة في وصف البيانات المفاهيميّة (graph conceptual) التي تستخدم في الرياضيات وفي تمثيل العلاقات الدلالية للمصطلحات.

وبالنسبة إلى تأثر الرياضيات بعلوم اللغة، فقد أتى جرّاء نظرية الاحتمالات البدائية (probability theory) وسلاسل ماركوف (chaine de markov). ومن خلال العمل على اللغة في كثير من الأحيان، فإن أخذ القرار باعتماد حلّ معيّن يكون صعبًا، لذلك جرى استنباط نظرية الاحتمالات التي تتعلق بكيفية أخذ القرار عندما تكون الحوادث عشوائية. هذه الاحتمالات في عالم الرياضيات، إما حاصلة وإما غير حاصلة، وتأتي بين الرقمين: إما 1 وإما 0.

أما سلسلة ماركوف، فهي من العبارات الرياضية التي تتحدّد بأنّ معرفة المستقبل لا تحتاج إلى معرفة الماضي، وهي تمثيل رياضيّ لسلسلة مؤلفة من متغيّرات عشوائية تتحدّد من خلالها مجموعة القيم المحتملة الحدوث.

وأخيرًا، فإن منطق القضايا من المرتبة الأولى، أو ما يسمّى المنطقي الإسنادي، هو أكثر الأنظمة في المنطق الرياضي المستخدم؛ أولًا كمنطق رياضيّ فلسفيّ، ثم كمنطق تحليليّ في العلوم اللغوية والمعالجة الآلية للغات الطبيعية. يعتمد هذا التمثيل المنطقي الذي يعتبر تكملة لمنطق القضايا (logique de Proposition) على الاستنتاج، من خلال معادلات رياضية تساعدنا على أن نستنتج من جملة معيّنة جملة أخرى، وهو يستخدم في التعبير عن الجمل المنطقية بشكل غير مبهم، بخلاف اللغات الطبيعية التي قد تحتوي جملًا مبهمة، وهذا يسهل الاستنتاج وإجراء العمليات المنطقية على الجمل أو المعادلات التي تنشأ باستخدامه.

ويعتبر منطق المرتبة الأولى امتدادًا لمنطق القضايا، وذلك بإضافة القياس، سواء كان عالميًا (مهما كان) أو وجوديًا (يوجد). ويمكن اعتبار منطق الرتبة الثانية مكمّلا لمنطق الرتبة الأولى من خلال إضافة القياس على المجموعات، ويُدعى منطق الرتبة الأولى الإسنادي، أي حساب الخبر أو المسند والمسند إليه.

ختامًا، ومهما أتينا بنظريات في الرياضيات، تبقى اللغة أساس كلّ العلوم، إذ إنها تأخذ النصّ اللغويّ في مقارباتها العلمية. فالرياضيات تسمّى لغة، والبرامج الحاسوبية تسمّى لغة، كلغة "جافا" ولغة "سي" وغيرهما، ولكن آليات الفهم مختلفة، كما أن هذه اللغات الاصطناعية أخذت من اللغة

بعض الظواهر القواعدية، وهي قواعد ثابتة تُنفّذ بشكل لا لبس فيه.

إنّ الفهم هو عملية ربط للعلاقات، فمن الضروري ربط الأسئلة المعقدة بحقائق بسيطة مكتسبة، وهذا ما يُسمّى البرهنة. فالبرهنة ليست سوى الخطوة الأولى في الفهم، مؤلفة وملحقة بمجموعة من الخطوات اللانهائية. ولكن من دون برهنة، لا يوجد أيّ أمل في بداية الفهم، والفهم هو عملية التعرف إلى بنية وإلى خصائص معيّنة لرفع الالتباس وتحديد ما هو مخفيّ.

كما يجب التنبيه أيضًا إلى أن الرياضيات هي لغة مكتوبة أولًا، ويتم تعريفها في المقام الأول من خلال الكتل والرموز الخاصة بها. لهذا، من المفترض أنها تحدّد المعنى، وهي لذلك تحتاج إلى الدقة في التجريد لتوصيف الكتل التي تعمل عليها، وهذا لا يتحقق إلا بالكتابة. وفي الرياضيات، الكتابة هي أكثر بكثير من مجرد وسيلة ملائمة، وهي الشرط الأول للتفكير والاستكشاف الذي لا غنى عنه لكل الأبحاث.

وأخيرًا، الرياضيات ليست سوى لغة "ضعيفة" للتواصل، بالرغم من أنَّ أيَّ نصّ رياضيّ من الممكن قراءته، وهذه هي وجهته النهائية، إن كان سيُقرأ من إنسان أو من آلة، بالرغم من مشقّة هذه العملية. إنّ التواصل الرياضي حقيقيّ، ولكنه بطيء وصعب، وخصوصًا أن الكتابة الرياضية وُلدت للاستكشاف. ولن ننسى أن عالِم الرياضيات يكتب أولًا لنفسه وللحقيقة. ويبقى السؤال: هل سنصل إلى تمثيل اللغة رياضيًا؟ الطرح ما زال مفتوحًا على مصراعيه، فلننتظرْ لنرى.

المصادر والمراجع

1 -Catherine Goldstein, LES MATHÉMATIQUES CONTRE LE LANGAGE (TOUT CONTRE), Le 15 septembre 2017.

http://images.math.cnrs.fr/Les-mathematiques-contre-le-langage-tout-contre.html?lang=fr

2 - Christian Retore, Les mathématiques de la linguistique computationnelle. Mathématiques et informatique. Gazette, 116, avril 2008.

3 - Jean-Pierre Descles & Catherine Fuchs, Linguistique et mathématiques, 1969. P. 93-99

4 - KAHANE Sylvain, LA MODÉLISATION MATHÉMATIQUE DES LANGUES NATURELLES, https://www.canal-u.tv/vidéo/université_de_tous_les_savoirs/

5 - Laurent Lafforgue, Les mathématiques sont-elles une langue ? https://www.laurentlafforgue.org/textes/LangueMathematique.pdf

6 - عادل فاخوري، المنطق الرياضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1991م، بيروت.

7 - غسّان مراد، دهاء شبكات التواصل الاجتماعي وخبايا الذكاء الاصطناعي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 2019م، بيروت.

عمل الفنّانة فائقة الحسن/ مملكة البحرين

فوزي بوخريص:
"تشبيب" الحوار الإبستيمولوجي بين الأدب والسوسيولوجيا والفلسفة

محمد الإدريسي ▫

ينتمي فوزي بوخريص 1 إلى الجيل الرابع من علماء الاجتماع المغاربة الشباب 2 الذين حملوا مشعل التدريس والتكوين السوسيولوجي عن جيل الرواد، وبحثوا عن السبل الإبستيمولوجية الكفيلة بإحياء "النزعة النقدية والمزعجة والمشاغبة" التي ميزت ميلاد السوسيولوجيا بمغرب ما بعد الاستقلال (بخاصة أعمال جيل المؤسّسين 3 : بول باسكون، عبدالكبير الخطيبي...)، وتندرج أعماله في إطار "النهج المتداخل والعابر للتخصّصات"، والذي ينظر إلى كون ممارسة "السوسيولوجيّات الجديدة" لا تنفصل عن تجديد الحوار مع العلوم والتخصّصات المجاورة (الأنثروبولوجيا، الفلسفة، الأدب، اللسانيّات...)، ليجمع في اهتماماته البحثية بين "سوسيولوجيا المرأة والنوع"، وفلسفة الاختلاف، و"سوسيولوجيا التنظيمات والجمعيات"، فضلًا عن انشغالات أدبية بالقصة القصيرة.

تبعًا لهذه المتغيّرات، نرنو من وراء هذه الورقة إلى التعريف بالمنجز السوسيولوجيّ لفوزي بوخريص، وموقعته ضمن منطق القضايا والموضوعات التي تشغل بال الجيل الرابع من علماء الاجتماع المغاربة، ونسائل منحى تجديد الحوار بين الفلسفة والسوسيولوجيا والأدب الذي سلكه الباحث في أعماله، في إطار نسق إبستيمولوجي "مركّب" لإنتاج المعرفة في حقل العلوم الاجتماعية، كردٍّ فعل ضد تزايد حدَّة اللامساواة واللاتكافؤ في إنتاج المعرفة العالمية، وكدعوة صريحة للجماعات العلمية المغربية والعربية [بدول الجنوب عامة] إلى تجاوز الانغلاقية التخصّصية وتشجيع "نهج الفكر المركّب" من أجل تحقيق تنافسيّة أوَّلية في "سوق إنتاج المعرفة" وضمان المستقبلات التي نريد للعلوم الاجتماعية في أوطاننا 4.

▫ باحث من المغرب

فوزي بوخريص

لابدَّ من الإشارة إلى أن النهج المتعدّد والعابر للتخصّصات التي يتبنّاه الباحث لم يأتِ كشرط موضوعيّ طابع لنسق تكوين الباحث الاجتماعيّ في السياق المغربيّ، بقدر ما اقترن بوعي ذاتيّ بأهمية التكوين الشخصي المتعدّد الاهتمامات والمجالات المعرفية لعالم الاجتماع في القرن الحادي والعشرين، وبرغبة ملحّة في المصالحة الإبستيمولوجية بين مكوّنات "الجسد الإنساني والاجتماعي"5 ، في سياق متأزّم –منهجيًا ونظريًا وسياسيًا- على نحو مستمر، من أجل إنتاج باحثين (في مختلف المجالات المعرفية) قادرين على استيعاب الشرط التاريخيّ والإبستيمولوجيّ لتطوّر العلم ومِراسه، والدفع به نحو تغيير شروط إنتاج العالم الاقتصادي والسياسي بشكل أفضل.

وتبعًا لذلك، استفاد بوخريص من تكوينه الأساس في العلوم الرياضية (باكالوريا علوم رياضية)، وحصوله على الإجازة في السوسيولوجيا، وشهادة التبريز في الفلسفة – مع تكوين أدبيّ ذاتيّ- وتجربة التدريس بالثانوي، فضلًا عن دبلوم الدراسات العليا المعمّقة في "دراسات المرأة والنوع" ودكتوراه في سوسيولوجيا التنظيمات والجمعيات، لكي يبصم على مسار علميّ وأكاديميّ وازن في الساحة المغربية والعربية، ترجم إلى عشرات المقالات والدراسات المنشورة في دوريات علميّة ومحكّمة دولية، وثلاث كتب مرجعيّة6 تؤسّس لنقاش إبستيمولوجيّ متداخل وعابر للتخصّصات في قضايا ومواضيع لها راهنيّتها السوسيولوجية كما السياسية والاجتماعية (سوسيولوجيا التنظيمات والجمعيات، وسوسيولوجيا المرأة والنوع والاختلاف الجنسي).

شكلت حقبة سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين لحظة فارقة في تاريخ تطوُّر العلوم الاجتماعية في المغرب المعاصر؛ من منطلق طبيعة القضايا الإبستيمولوجية والسياسية والأدبية التي طُرحت للنقاش العلمي، في إطار البحث عن الشروط الموضوعية الكفيلة بنزع الطابع الاستعماري عن المعرفة الإنسانية والتأسيس لمجال تداوليّ منفتح على الخصوصيات المحلية للمجتمع المغربيّ. وتبعًا لذلك، طرح نقاش إبستيمولوجيّ عميق حول الكيفية التي يمكن بموجبها إنتاج كتابة علمية في مجال العلوم الاجتماعية في السياق المغربيّ والعربيّ: هل يجب النظر إلى العلوم الاجتماعية، ومنها السوسيولوجيا، بوصفها علم تحويل مشكلات ميتافيزيقية إلى مشكلات قابلة لأن تعالج معالجة علمية، بمعنى سياسية 7 ؛ وبالتالي تضحي الكتابة فعلًا إبستيمولوجيًا مقترنًا بشروط إنتاج المعنى السوسيولوجيّ للعالم نفسه، بعيدًا عن الذاتيّ أو الأدبيّ؟ أم أنّ الكتابة تظلّ ممارسة عنيفة تأخذ على عاتقها التاريخ والآيديولوجيا والعلم8، وتربط الأدبيّ بالعلمي والاجتماعي بالسياسي على نحو منفتح على الحاضر والمستقبل؟

أمام هذا الوضع، وفي سياق مكاشفته لواقع الجامعة المغربية خلال تسعينيات القرن الماضي، وفي بحثه عن شروط إرساء معالم إنسانيّات واجتماعيّات منفتحة أكثر على الخصوصيات المغربية والعربية؛ انخرط بوخريص في مسار البحث الاجتماعي، قادمًا من مجال العلوم الصورية، وعيًا بأهمية المرحلة، ورغبة منه في اقتحام عالم الأدب والفلسفة والسوسيولوجيا من خلفية علمية تصالح بين هذه المعارف قبل أن تبحث عن شروط تجديد الحوار بين الثقافتين (العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية)، ليجد نفسه منجذبًا نحو جنس "القصة القصيرة".

مع توالي السنوات، وتعدّد التجارب المعرفية والإنسانية والأدبية، سيصدر الباحث مجموعة قصصية تحت عنوان "حمار الليل"9 تندرج في إطار أنطولوجيا الحلم والكوابيس وتفاهة العالم، وسيتم الاحتفاء بها مغربيًا وعربيًا من قبل "المدرسة الحائيّة" في إطار مشروع "الحاءات الثلاث: أنطولوجيا القصة العربية الجديدة" (صنف أنطولوجيا الحلم المغربيّ)، والذي تبناه محمد سعيد الريحاني، الهادف إلى تجميع وترجمة إبداعات القصّاصين المغاربة والعرب إلى اللغة الإنكليزية10. وقد جاء إدراج فوزي بوخريص، ضمن هذا العمل الموسوعي، نتيجة

الاختيارات السَّردية الفريدة للقاصّ، والتي عمل من خلالها على وصف المشاعر والأحاسيس الإنسانية بضمير المخاطب عبر اختيار سارد منفصل عن الحبكة. يعمل السارد على مخاطبة شخوص تبلدت حواسّهم بفعل التفاهات المكرورة في حياتهم اليومية حتى استحال عليهم الحلم. فحتى في أحلامهم اليومية، يقف السارد ليصف شكلًا لكابوس عوض سرد أحداثه وتطوّراته 11.

"الحلم طريق سالكة نحو أعماق ذواتنا، هناك حيث تلوح مملكة الحرية، وحيث تختلّ علاقات الكلمات والرموز بالأشياء... الحلم عالمنا السُّفلي، الذي نحتاج دائمًا إلى من يدلنا على معالمه" 12.

يبدو أن البحث عن ملامسة مكنونات الذات البشرية المنشطرة ضمن عالم من التفاهة وانعدام المعنى، في إطار سرد قصصيّ، هو في جوهره بحث فلسفيّ في الشرط الإنسانيّ للوجود المعاصر. ففي سياق الثورات الصناعية، وسيطرة الحضريّة 13 كنمط حياة حضرية ، فقد الإنسان قدرته على الحياة (في ترسيماتها الأنطولوجية)؛ بل حتى على الحلم كذلك، ليتحول اليوميّ والمعيش من شرط اجتماعيّ للوجود، إلى شرط سيكولوجيّ للكوابيس والألم والمعاناة. إضافة إلى ذلك، نجد أن ما يميز هذه المعاناة هي كونها "مشتركة" و"ظاهرة" و'قابلة للكشف والاستنطاق"، والدفع بها نحو إعادة رسم الحدود

الفاصلة بين "الأنا" و"الآخر" في سياق الواقع المعاصر.

في الواقع، لا يمكن -بأي حال من الأحوال- أن نتحدث عن انفصال شخصية السارد عن شخصية الفيلسوف والباحث؛ بل إن التكامل والتعاون بينهما في إنتاج النُّصوص السردية هو ما يجعل القاص قادرًا على الغوص في مكنونات الذات الإنسانية، والتعبير عنها بأسلوب سلس لا يتسم بالذاتية أو الموضوعية، وإنما بحوار بين شرط الإنسان وشرط الوجود. لذلك، فإنّ تجديد الحوار بين شخص العالم والفيلسوف وشخص الأديب هو دعوة إلى بناء علاقة تفاعلية بين الذات ومحيطها من جهة، وبين "الأدب" و"العلوم الاجتماعية" من جهة أخرى؛ بخاصة ونحن نلمس انفتاح الأنثربولوجيّات والإثنولوجيّات الجديدة على السَّرد والوصف، وعلى شروط عمل الأديب من أجل بناء معرفة علمية نابعة من "الذات" الإنسانية ونحوها.

يمكن النظر إلى كتاب "مدخل إلى سوسيولوجيا الجمعيات" كواحد من أهم المؤلفات النظرية والمرجعية المقاربة لتيمة "العمل الجمعويّ" في المغرب والعالم العربي، نظرًا للأهمية الإبستيمولوجية التي يوليها بوخريص للمقاربة المفهومية والتأريخية لأحد أهم الفروع الجديدة لسوسيولوجيا التنظيمات: سوسيولوجيا الجمعيات، أو سوسيولوجيا التنظيمات الجمعويّة. والكاتب في مسعاه نحو ربط المجال التداوليّ المغربي والعربي بجديد النقاشات العلمية التي تدور في أورقة الجماعات العلمية الغربية، نجده حريصًا على ربط المغرب (ومختلف الدول الثالثية) بالتحولات الكونية لمسلسل إنتاج الفعل الاجتماعي والسياسي، من خلال نظره إلى "العمل الجمعويّ" ليس كفعل اجتماعيّ مناهض أو موازٍ للفعل السياسي والاقتصادي، وإنما كفعل جمعيّ منظّم يهدف إلى نشر ثقافة المواطنة، والدفع بالنسق الاجتماعي نحو المشاركة والمساهمة في إنتاج الفعل السياسي، بما يتماشى مع رهان جعل المجتمع المدني مدخلًا لتشكيل المجتمع الديمقراطي أو مجتمع المواطنين.

في سياق كونية المعرفة، وتنامي الدعوات الإبستيمولوجية للجماعات العلمية العالمية من أجل العودة إلى الأصول النظرية والمعرفية لمواجهة التحولات المنشبكة للعوالم المعاصرة، أضحى التأصيل النظريّ والمواكبة الإبستيمولوجية لتحولات السوسيولوجيات الفرعية رهانًا اجتماعيًا وسياسيًا قبل أن يكون مطلبًا علميًا وسوسيولوجيًا؛

من منطلق كون الممارسة الديمقراطية المعاصرة غير مفصولة عن إنتاج معرفة علمية حول العالم الاجتماعيّ كفيلة بحثِّ الفاعل الاجتماعيّ على المشاركة في مسلسل إنتاج الفعل السياسي، أو على الأقل، الوعي بدوره في بناء المجتمع الجديد.

وتبعًا لذلك، يعكس تتبع بوخريص لانتقال المقاربة السوسيولوجية للبنيات الاجتماعية من "سوسيولوجيا المؤسّسة" و"سوسيولوجيا التنظيمات"، نحو "سوسيولوجيا الفعل الجماعيّ المنظّم" و"سوسيولوجيا الجمعيات" 14 مساهمة علمية في فتح نقاش إبستيمولوجيّ حول راهن الحوار بين "الشرق/الغرب؛ الشمال/الجنوب" على المستوى المفهوميّ والإشكاليّ (ضمن نسق العلوم الاجتماعية الراهنة)، وتجاوزًا لمختلف التوصيفات القبْلية والتحليلات السطحية القائمة على منطق القطيعة أو الخصوصيّة الانغلاقية، في أفق التفكير الجاد في بناء جماعات علمية مغربية وعربية ملتزمة تأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات المحلية وتنفتح على منطق الكونية والعالمية.

لم تعد المقولة الكلاسيكية لكون "المعرفة جُعلت من أجل تغيير العالم" 15 ذات جدوى إبستيمولوجية، أو حتى واقعية ضمن نسق "سَوْقنة" و"سَلْعنة" العالم كما إنتاج المعرفة في حقل الإنسانيات والعلوم الاجتماعية 16، وأضحى لمنطق التوافق والتصالح بين الشروط الإبستيمولوجية لإنتاج المعرفة (جدلية الكم/الكيف؛ التنظير/الميدان...) والشروط الموضوعية لسير عمل الجماعات العلمية وتبادل الخبرات والتجارب العلمية (بين الشمال والجنوب على وجه الدقة) أهمية بالغة في صوغ المستقبلات التي نريد لعلومنا الاجتماعية ومعارفنا الإنسانية. لذلك، يظل الانطلاق من تأصيل شروط وآليات العمل والممارسة (على نهج كبار المفكرين العرب والعالميين) ومراكمة رصيد معرفيّ منفتح على تخصّصات مختلفة ومتنوعة، فضلًا عن الانفتاح المستعرِض والمتمفصِل على الإنتاجات الكونية كما المحلية، هو "التعريف" الجديد الذي يقدّمه فوزي بوخريص للعلم في صورته الراهنة والمتصالحة مع تاريخ الأدب والفلسفة، وجغرافيا الانتماءات الاجتماعية والسياسية.

إذا كان العلم يُتأوَّل (بخاصّة في إطار الصورة المعاصرة للثقافات الثلاث في المجتمعات الثالثية) إما كـ"معرفة نظرية" [خالصة] أو "معرفة تطبيقية" [خالصة] –لدى العديد من

السوسيولوجاويين 17 - الأمر الذي يسهم في عرقلة بناء جماعات علمية مؤسِّسة لمجتمع معرفة منفتح على الكونية والبُعد الاجتماعيّ قبل السياسيّ والمحلّيانيّ، فإن شرط التوافق (كما أشرنا إلى ذلك) والحوار المستعرِض طبَع تمثّل بوخريص للسوسيولوجيا ومِراسَه لها؛ إذ نجده سيصدر كتابًا آخر ضمن ثيمة العمل الجمعويّ يأخذ صبغة تطبيقية وميدانية مكمّلة للأطر النظرية لسيوسيولوجيا الجمعيّات التي حدّدها في الكتاب الأوّل: يتعلق الأمر بكتاب "في سوسيولوجيا العمل الجمعويّ بالمغرب: من التطوّع إلى العمل المأجور" 18.

يجعل الكتاب من منطقة الراشيدية (بالمغرب) مجاله البحثيّ، ويقدّم نظرة سوسيولوجية عميقة حول طبيعة الشروط الاجتماعية والسياسية المتحكمة في نشأة التنظيمات الجمعوية بالمغرب، وتوجيه نسقها الإستراتيجي (الاقتصادي بالأساس) من التطوّع (السِّمة المميزة للفعل الجمعويّ في المغرب) نحو العمل المأجور (الصورة الرأسمالية الجديدة للتنظيمات الجمعوية ضمن نسق العولمة)، في إطار استثمار المتن النظريّ المنتج حول "سوسيولوجيا الجمعيات" (الكتاب الأول للباحث) والبحث عن استنطاق الواقع ضمن مجاوزة إبستيمولوجية لجدلية الكم/الكيف؛ التنظير/الميدان التي تنخر نسق إنتاج المعرفة ضمن أعمال الجيل الرابع من السوسيولوجيّين المغاربة. ونتيجة لذلك، نلمس وعيًا إبستيمو-سيوسيولوجيًا بالشروط الموضوعية المتحكمة في مِراس العلم وإنتاج المعرفة، محتكماً إلى الواقع في تغيّراته وتلويناته السياسية والاجتماعية، بعيدًا عن تنظيرات البرج العاجيّ المنفصلة أحيانًا عن نسق الممارسة العملية، أو إغراءات الميدان والعمل الميداني المغرق في التقنوية والمفتقد للشرط التاريخي لتطور الأفكار والنظريات.

أمام هذا الوضع، يجوز لنا الحديث عن ملامح إبستيمولوجية لمشروع فكريّ (سوسيولوجيّ) خاص بالباحث، يسير في اتجاه نسق سوسيولوجيا الجمعيات والتنظيمات الجمعوية (في إطار السوسيولوجيات الجديدة)، ويجعل منه أحد أهم المتخصّصين المغاربة والعرب في هذا المجال الحيويّ ضمن مجتمعات لازالت تسير في طريق النمو. والواقع أن منطق التخصّص لازال تصورًا إبستيمولوجيًا غائبًا بشكل كبير عن العالم الأكاديميّ العربيّ، يُنظر إليه في أحسن الأحوال كدعوة إلى الانغلاقية أو القطيعة

بين التخصّصات المعرفية، في حين أنه علامة دالة على حرفية الباحثين ووعيهم بضرورة مراكمة المعرفة العلمية ضمن نسق عمل الجماعات العلمية، ومدخل إلى تجديد الحوار بين التخصّصات العلمية المختلفة من داخل التخصّص الدقيق (في إطار منطق الاستدعاء والبحث عن التوافقات الإبستيمولوجية) وليس من خارجه.

تجدر الإشارة إلى كون العلاقة الجدلية بين العلم والسياسية قد ألقت بظلّها على تاريخ الممارسة العلمية والأدبية في السياق المغربيّ والعربيّ المعاصر، وأسهمت في إنتاج خطابات متعدّدة نابعة من مرجعيّات فكرانيّة مختلفة: من ينظر إلى العلم من أجل العلم (انفصال الممارسة العلمية عن العمل السياسي)، ومن ينظر إلى كون الانخراط في المجال السياسيّ وفهم قواعد اللعبة السياسية من قِبَل "الإنسان الأكاديميّ" تجسيداً لمقولة "المثقف العضويّ" (لا انفصال بين الممارسة العلمية والممارسة أو الفعل السياسي)؛ علمًا أن نسق إنتاج الفعل الاجتماعي العمومي في صورته الجديدة أضحى يفرض على "المثقف/الأكاديمي" الانفتاح على مؤسسات المجتمع المدني، قبل المؤسسات السياسية، من أجل ربط المعرفة بالواقع والجامعة بمحيطها 19، والحرص على المساهمة في تحقيق مرتكزات التنمية الشاملة وفق رؤيا نقدية تجعل من الجامعة مؤسسة علمية ناقدة ومصوّبة للمشاريع المجتمعية والسياسية الديمقراطية.

أمام هذه الوضعيّة المشكلة، نجد أن فوزي بوخريص ظلَّ محافظًا على تلك المسافة الإبستيمولوجية التي تفصل العالِم عن السياسي أو الصحافي، وحريصًا على موقَعة المعرفة العلمية ضمن نسق إنتاج الفعل السياسي والاجتماعي، بالشكل الذي يحافظ للعالم على موقعه "العلمي" و"الإزعاجي" و"المشاغب" 20 ولا يمنعه من نقد الشروط الموضوعية لإنتاج البنيات الاجتماعية والسياسية ومسلسل سَوقَنة الإنسان وسَلْعَنته، والعالم، كما العلم نفسه، والمشاركة في توجيه الانتقال الديمقراطي، ورسم معالم مجتمع المواطنين. لذلك، كان بوخريص من الباحثين السباقين إلى الانخراط المباشر في معترك العمل الجمعيّ (تفضيلًا له على العمل السياسي) من خلال تأسيس "جمعية الألفية الثالثة لتنمية الفعل الجمعويّ بالجنوب الشرقي" وجعل العلم في خدمة التنمية ونشر ثقافة العمل التشاركي والتعاوني

لبناء مجتمع ديمقراطي وتعددي: تعكس هذه الإرادة القوية في خلخلة البنيات "التقليدانيّة" و"الكلاسيكية"، رغبة في نقل العلم من برجه العاجي أو من تقنَوِيّته التخصّصية والتطبيقية صوب إحداث التغيير العميق، وإحياء الروح النقدية للسوسيولوجيا (بل حتى للأدب والفلسفة الراهنَين) التي ميّزت اللحظتين الكلاسيكية والمعاصرة وأثَّرت في شروط إنتاج أهم أحداث القرن الماضي (بخاصة ثورة مايو 1968م).

لازال يُنظر إلى مدرّس الفلسفة (بالثانوي)، في المجتمع الفرنسيّ، بوصفه "أمير الثانويّة"، إحالة على الشرط النقدي والفكري الذي يميِّز "مهنة" تدريس الفلسفة، والكاريزما المعرفية الترنسندنتالية التي طبعت براديغم إنتاج المعرفة الفلسفية على مرِّ التاريخ، ذاك "الأنا المفكرة" الحاملة لهمِّ الإنسان والعالَم والمنشغلة بالذات والآخرين، والناقدة لشروط إنتاج السياسة والاجتماع كما الثقافة والاقتصاد. ولم تأتِ نظرة الاحترام والتبجيل هذه من فكرانية أو مذهب فلسفي معين، بقدر ما فرضها –بشكل خفيّ ورمزي- كبار الفلاسفة الفرنسيّون الذين درسوا بالثانويات الفرنسية 21 وخاضوا "القسوة العلمية والفكرية" لمرحلة "التبريز" في الفلسفة والعلوم الاجتماعية بالمدارس العليا الفرنسية.

رغم عدم انتشار ثقافة "احترام الفلسفة والفيلسوف" في مجالنا التداوليّ المغربيّ والعربيّ، فإنّ الباحث فوزي بوخريص قد عمل على التجسيد الحقيقي لصورة الفيلسوف –كما عهدناها تاريخيًا في المجال التداولي الفرنسي- من خلال تدريسه للفلسفة بالثانويات المغربية لما يقارب عقداً من الزمن، وحصوله على درجة "التبريز في الفلسفة" 22، وجمع بذلك بين التكوين الفلسفي والسوسيولوجي كما الأدبي العميق من أجل ردِّ الاعتبار لثقافة المعرفة الموسوعية والعابرة للتخصّصات. بالحديث عن مدرّسي الفلسفة بالثانويّ، وبالعودة إلى كبار الأدباء والفلاسفة وعلماء الاجتماع المغاربة؛ نجد أن العديد ممّن انتموا إلى الجيلين الثالث والرابع قد بصموا على مسار علميّ وأكاديميّ متميّز على الساحتين العربية والدولية 23.

ليس من السهل الانخراط في مسلسل تجديد الحوار الإبستيمولوجي –بالضرورة- بين الفلسفة والسوسيولوجيا ضمن نسق ممارسة العلوم الاجتماعية، في سياق سيطرة منطق التخصّص والانغلاقية على الأجندات الأكاديمية للجماعات العلمية بالجامعات والمراكز البحثية؛ من منطلق

أن الصورة التاريخية للصراع المعرفي بين "الحسِّ/الحدس؛ المعقول/الملموس؛ النظرية/التجربة لازالت تهيمن على تمثل الفيلسوف والسوسيولوجي لشروط عمل كل منهما، وكل محاولة لعقد خيوط التواصل المنهجيّ والمقارباتي تنتهي بمزيد من الانغلاقية والانعزالية بين هذين المجالين المعرفيين الحيويين داخل نسق إنتاج المعرفة على المستوى المحلي؛ وكأننا أمام "قلاع مصفَّحة (العِلم) داخل قلعة مصفَّحة هي الأخرى على نحو مستمر (العالم الأكاديمي)". لهذا، لن تحدث المصالحة إلا من دخل هذين الحقلين ومن قِبَل الفاعلين الأكاديميين أنفسهم، عبر اعتناق الشرط الانعكاسي والإزعاجي لبناء المعرفة العلمية (الذي يميز كلًّا من الخطاب الفلسفي والسوسيولوجي)، والبحث عن مختلف أنواع التوافقات الكفيلة بحشد الجهود العلمية لمجابهة اللا تكافؤ واللامساواة في إنتاج المعرفة التي يتسم بها عالم اليوم، بالشكل الذي يجعل من العلاقة بين "الأنا" و"الآخر" (كصورة أنطولوجية للعلاقة المعاصرة بين المعارف) تأخذ أبعادًا مستبطِنة لشرط تباين ممارسة المعرفة ضمن المرحلة الثالثة لسَوقنة وسَلعنة العالم 24، كما العلم [السوسيولوجيا] نفسه.

في الأصل، لا تعدو أن تكون صور الانغلاقية أو "التقديس التخصّصي والمعرفي" مجرّد أوهام أنطولوجية وميتافيزيقيات معاصرة، في زمن تسيطر فيه العبر المنهاجية والتعدّد التخصّصي على مداخل ومخارج إنتاج المعرفة وتبادلها، ولا يقاس تخصّص الباحث بمجال معرفيّ معيَّن إلّا من خلال درايته بثناياه الإبستيمولوجية، والتاريخية، والمفهومية وما راكمه من أبحاث ودراسات خلال سنين عمله الطويلة؛ بل حتى المجلات العلمية اليوم أضحت تقيس الأبحاث والدراسات الأكاديمية بقيمتها العلمية وليس بالمكانة العلمية أو المعرفية لأصحابها. وعليه، فالكل مرحَّب به في مجال العلوم الصُّورية كما العلوم الدقيقة والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ما دام متمكنًا من شروط إنتاج المعرفة في أيّ مجال يشتغل به وعليه.

وعيًا بهذه التحوّلات التي يعرفها حقل إنتاج المعرفة على المستوى العالميّ؛ نجد الباحث بوخريص قد جعل من وضع المرأة ضمن نسق الفلسفة المعاصرة مدخلًا للمصالحة بين الفلسفة والسوسيولوجيا من جهة، وبين المرأة والفكر الفلسفي من جهة أخرى 25. سَنَدَه في ذلك: انشغالُه بالتفكيكية وفلسفة الاختلاف،

ودفاعه عن مركزية القول الفلسفي في صوغ فهم لا مركزي وأكثر "إنسانية" لإحدى أهم الثّيمات والمواضيع التي لا نقول إنها ظلت منسية أو مدرجة في إطار اللامفكَّر فيه ضمن تاريخ الفلسفة، وإنما حضرت بشكل مبطَّن وثاوٍ ضمن اللحظات الأربع الكبرى لتطور الفكر الفلسفي، أو تمَّ الصمت عنها أمام هيمنة القضايا الأنطولوجية المنفتحة على الإنسان كذاتٍ عارفةٍ ومنتجةٍ للمعرفة، وضعف تعاطي هذه الفئة مع الفكر الفلسفي نفسه: إن التفكير في المرأة هو تفكير في تاريخ تطور الفكر الفلسفي نفسه، من أجل فهم شروط إنتاج الهيمنة؛ على اعتبار أن هيمنة الرجل على المرأة صورة واحدة من صور أنماط هيمنة المركز في المجالات الاقتصادية، والسياسية، والفكرانية، والمعرفية 26.

قد نعتبر أن مقاربة الباحث بوخريص لقضايا المرأة من الناحية الفلسفية وأشكال حضورها ضمن نسق اشتغال فلاسفة الاختلاف (دولوز، ديرّيدا...) بمثابة دعوة إلى ضرورة إعادة قراءة المَتن الفلسفي وفق متغيرات العصر الراهن من جهة، وتأكيد أن "التفلسف كفعل مقاومة" 27 غير مفصول عن مجابهة احتكار الفيلسوف لسلطة التفكير في/حول الإنسان من جهة أخرى، وأهمية انخراط هذا النمط من التفكير الإنساني في انعكاسية إبستيمولوجية حقيقية لتاريخه وعلاقته بباقي العلوم والمعارف، لكنها أيضًا تسليط للضوء على وضع الفلسفة في المغرب والعالم العربي؛ ذاك الخطاب المنهَك بنقد المركزية، والسابح في عوالم الميتافيزيقيات الماكروية، واستشراف غد مشرق لفكر فلسفيّ منخرط في ملامسة المهمَّش والمسكوت عنه، وباحث عن المساهمة في رسم معالم المشروع المجتمعيّ قبل السياسيّ للمجتمعات العربية، ودافع نحو إنتاج "ثورة العقليّات" في سياقنا العربي المتأزِّم على نحو مستمر.

لا يستقيم حديثنا عن الرجل دون العودة إلى مفهوم الفضيلة الذي رسمه أرسطو، والذي يبدو أنه قد فقد بريقه، كما قيمته وفعاليته، في سياق "عالم أكاديمي" مُسوقَن ومُسلعَن، أو بالأحرى "فرجوي" على مقاس القوانين الخفية للسوق. لنجد أن التواضع والأخلاق العالية قيمٌ كانت -ولا تزال- قانونًا رياضيًا (والباحث بوخريص ذو تكوين واهتمام بالعلوم الرياضية كذلك) ضمن معادلة بناء "رَجل العلم"، وكلما انخرط الإنسان في البحث عن الحقيقة، أدرك أنّ كل ما يعلمه هو أنه لا يعلم شيئًا (بلغة سقراط) وقَدَر العلم

حقّ قدره، وعصم نفسه من الوقوع في منزلقات لعب أدوار "الهومو- كلّ شيء" أو جعل المعرفة مدخلًا للشهرة أو تحقيق غايات ورهانات مادية أو سياسية.

لذلك، ظل الباحث بوخريص منتقدًا لمن ينصِّبون أنفسهم أوصياء على ممارسة المعرفة العلمية وإنتاجها ونشرها، وكلّ من يحتكر الساحة الأكاديمية وفق رهانات غير أكاديمية وعلمية؛ وبذلك يقف عائقًا أمام تمثل الشرط الإبسيتمولوجيّ لعمل الجماعات العلمية وبناء مجتمع المعرفة، وملتزمًا بمنطق "الكتابة العلمية" الذي يجعل الباحثين في العلوم الاجتماعية والإنسانية مكرّسين جهودهم في سبيل تنمية النشر المُحكم القادر على التأثير في البنيات المختلفة، وإحداث الأثر الذي ينشُده العلم في المجتمع، ومتجنّبًا -قدر الإمكان- منطق "المشافهة المعرفية"، وإن كان له إسهامٌ كبيرٌ في تقريب المعرفة من العموم، فإنه -في الآن نفسه- يشوِّهها ويُفقدها علميتها تحت إكراه الرهانات السياسية والاستراتيجية، ويجعل العالم والبحث يسقط في فخ مناشدة "النجومية" و"الشهرة" برهاناتها وشروطها الأنطولوجية.

الهــوامــش

1 - أستاذ السوسيولوجيا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل، القنيطرة-المغرب.

2 - انظر تصنيف أحمد شراك لأجيال علماء الاجتماع بالمغرب:

أحمد شراك، سوسيولوجيا المغرب: المقاربة الأنجلوساكسونية، نموذج انقسامية واتربوري، منشورات مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المغرب، الطبعة الثانية، 2015م، ص 15.

3 - نَظر جيل الرواد إلى السوسيولوجيا بوصفها "فعلًا نضاليًا"، غير مفصول عن شروط إنتاج الفعل السياسي في علاقته بالفعل الاجتماعي، يتم بموجبه الاعتماد على الدولة كفاعل مركزي في تحقيق التغير والتنمية، مع توجيه سهام النقد لشروط عملها وإنتاجها. انظر:

Hassan Rachik et Rahma Bourqia, « La sociologie au Maroc : Grandes étapes et jalons thématiques», SociologieS [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 18 octobre 2011, consulté le 17 juin 2017. URL : http://sociologies.revues.org/3719

4 - حول مستقبلات السوسيولوجيا والأزمات التي تتخبط فيها، انظر:

Ivan Szelenyi, The Triple Crisis of US Sociology. Global Dialogue. VOL. 5 / # 2 / JUNE 2015.

5 - نقصد هنا الرغبة في المصالحة بين مختلف التخصصات الفاعلة في إنتاج خطاب العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية في القرن الحادي والعشرين (العلوم الإنسانية والاجتماعية الجديدة)؛ بخاصة مع تزايد الاهتمام بالثقافات الثلاث (الطبيعيات، والإنسانيات، والاجتماعيات)، انظر:

Jerome Kagan, The Three Cultures: Natural Sciences, Social Sciences, and the Humanities in the 21st Century, Cambridge University Press, UK. 2004.

6 - فوزي بوخريص، مدخل إلى سوسيولوجيا الجمعيات، دار أفريقيا الشرق، 2012م.

فوزي بوخريص، في سوسيولوجيا العمل الجمعوي بالمغرب من التطوع إلى العمل المأجور، دار كوثر برينت للنشر، الرباط، 2015م. فوزي بوخريص، المرأة في خطاب العلوم الاجتماعية: من متغير الجنس إلى سؤال النوع، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2016م.

7 - يُنظر: نوال السعداوي، رحلاتي في العالم، 2017م، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة. ص16.

8 - عبدالكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، دار العودة، بيروت، 1980م، ص 161.

9 - فوزي بوخريص، حمار الليل، من منشورات وزارة الثقافة المغربية، 2005م.

10 - محمد سعيد الريحاني، الحاءات الثلاث: مختارات القصة المغربية الجديدة، الحاء الأول، أنطولوجيا الحلم المغربي، ص ص 43 - 44.

11 - المرجع نفسه، ص 13.

12 - المرجع نفسه، ص 43.

13 - نجد القاص يستحضر كتابات إرنست همنغواي ليستدل على تعقد [وتفاهة] الحياة في "العالم الحضري" المعاصر.

14 - انظر:

Philippe Bernoux, De la sociologie des organisations à la sociologie des associations, dans Christian Hoarau et Jean-Louis Laville, La gouvernance des associations Économie, sociologie, gestion, ERES, 2008, p: 53 – 72

15 - انظر مقالين متميزين للرئيس السابق للجمعية الدولية للسوسيولوجيا مايكل بوراووي (Michael Burawoy) حول المسألة: مايكل بوراووي، مواجهة عالم غير متكافئ، ترجمة: ساري حنفي ومحمد الإدريسي، مجلة إضافات (المجلة العربية لعلم الاجتماع)، العدد 31-30، 2015م.

.Michael Burawoy, the future of sociology, Epilogue in Robert Brym (ed.), New Society, Nelson, 2013

في الواقع، يشتغل الباحث في هذين المقالين، وفي جُلِّ أعماله النقدية، حول مؤلف "التحوُّل العظيم" لكارل بولاني، انظر:

Karl Polanyi, The Great Transformation: The Political and Economic Origins of OurTime. Boston: Beacon Press, (2001 [1944]).

16 - انظر التقرير العالمي الأخير حول وضعية العلوم الاجتماعية وتفاقم حِدَّة اللا مساواة واللا تكافؤ في إنتاج المعرفة بين الشمال والجنوب:

UNESCO, Conseil international des sciences sociales (CISS) Et l'Institut des Études Développement (IDS), Rapport mondial sur les sciences sociales, Lutter contre les inégalités : Pistes vers un monde

.juste ((Paris: Éditions UNESCO), 2016

17 - انظر:

J. Coenen-Huther, L'Homo sociologicus et ses variétés, « Revue européenne des sciences sociales »,

.t. XXXVII, no 113, 1999, pp. 87-102

François Bourricaud, Contre le sociologisme : une critique et des propositions, Revue française de

.sociologie Année 1975 Volume 16 Numéro 1 pp. 583-603

18 - من أجل نظرة عامة حول المؤلف، انظر مراجعتنا [بالاشتراك] المنشورة في مجلة المستقبل العربي:

محمد الإدريسي ونورالدين غزوان، في سوسيولوجيا العمل الجمعوي بالمغرب من التطوع إلى العمل المأجور، مجلة المستقبل العربي (مركز دراسات الوحدة العربية) العدد 453، تشرين الثاني/نوفمبر 2016م، ص ص 149 - 153.

19 - في الجامعة المغربية، أضحت المشاركة في الأنشطة الثقافية والتنظيمات الجمعويّة شرطًا أساسيًا لترقية أساتذة التعليم العالي.

20 - وفق التوصيف البورديوي للشغب العلمي والانعكاسي.

21 - - وعلى رأسهم -بطبيعة الحال- رائد الوجودية الفرنسية جان بول سارتر.

22 - بوصفها أهم الدرجات العلمية الفلسفية المعترف بها دوليًا في المغرب.

23 - نذكر على سبيل المثال لا الحصر: مليم العروسي، محمد وقيدي، كمال عبد اللطيف، سالم يفوت، عبدالصمد الديالمي، فوزي بوخريص.

24 - حول علاقة السوسيولوجيا بمنطق السُّوق خلال العقود الثلاث الأخيرة، انظر:

Michael Burawoy, La sociologie publique face au marché, dans Isabelle Hillenkamp, Jean-Louis

.Laville, Socioéconomie et démocratie L'actualité de Karl Polanyi, ERES, 2013, p: 89-104

25 - - يُعدّ كتاب المرأة في خطاب العلوم الاجتماعية، من متغير الجنس إلى سؤال النوع لفوزي بوخريص مدخلًا أساسيًا لقراءة تعاطي العلوم الاجتماعية مع قضايا المرأة والنوع خلال الفترة المعاصرة، وشقّ من مشروع علمي خاص بالباحث حول "وضع المرأة ضمن خطاب فلسفة الاختلاف" والذي سيصدر جزء ثانٍ منه.

26 - انظر مراجعتنا لكتاب الباحث، والمنشورة في مجلة المستقبل العربي:

محمد الإدريسي، المرأة في خطاب العلوم الاجتماعية: من متغيّر الجنس إلى سؤال النوع، مجلة المستقبل العربي (مركز دراسات الوحدة العربية) العدد 452، تشرين الأول/أكتوبر 2016م، ص ص -173 178.

27 - حول مقولة "التفلسف كمقاومة"، انظر مراجعة أوريليان بارو (Aurélien Barrau) لكتاب فيرونيك بيرجن "مقاومات فلسفية" (Résistances Philosophiques) الذي يقارب فيه مفهوم الفلسفة المقاومة لدى أقطاب الفلسفة المعاصرة: سارتر، دولوز، وباديو:

.Aurélien Barrau, « Philosopher, c'est résister », La Vie des idées , 28 janvier 2010. ISSN : 2105-3030

URL : http://www.laviedesidees.fr/Philosopher-c-est-resister.html

.Véronique Bergen, Résistances Philosophiques, Paris, PUF, 2009, 151 p

المصادر والمراجع

1 - أحمد شراك، سوسيولوجيا المغرب: المقاربة الأنجلوساكسونية، نموذج انقسامية واتربوري، منشورات مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المغرب، الطبعة الثانية، 2015م.

2 - عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، دار العودة، بيروت، 1980م.

3 - فوزي بوخريص، المرأة في خطاب العلوم الاجتماعية: من متغير الجنس إلى سؤال النوع، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2016م.

4 - فوزي بوخريص، حمار الليل، من منشورات وزارة الثقافة المغربية، 2005م.

5 - فوزي بوخريص، في سوسيولوجيا العمل الجمعوي بالمغرب من التطوع إلى العمل المأجور، دار كوثر برينت للنشر، الرباط، 2015م.

6 - فوزي بوخريص، مدخل إلى سوسيولوجيا الجمعيات، دار أفريقيا الشرق، 2012م.

7 - مايكل بوراووي، مواجهة عالم غير متكافئ، ترجمة: ساري حنفي ومحمد الإدريسي، مجلة إضافات (المجلة العربية لعلم الاجتماع)، العدد 31-30، 2015م.

8 - محمد الإدريسي ونور الدين غزوان، في سوسيولوجيا العمل الجمعوي بالمغرب من التطوع إلى العمل المأجور،

مجلة المستقبل العربي (مركز دراسات الوحدة العربية) العدد 453، تشرين الثاني/نوفمبر 2016م، ص: -149 153.

9 - محمد الإدريسي، المرأة في خطاب العلوم الاجتماعية: من متغير الجنس إلى سؤال النوع، مجلة المستقبل العربي (مركز دراسات الوحدة العربية) العدد 452، تشرين الأول/أكتوبر 2016م، ص: -173 178.

10 - محمد سعيد الريحاني، الحاءات الثلاث: مختارات القصة المغربية الجديدة، الحاء الأول، أنطولوجيا الحلم المغربي.

11 - Aurélien Barrau, « Philosopher, c'est résister », La Vie des idées , 28 janvier 2010. ISSN : 2105-3030.

12 - François Bourricaud, Contre le sociologisme : une critique et des propositions, Revue française de sociologie Année 1975 Volume 16 Numéro 1 pp. 583-603.

13 - Hassan Rachik et Rahma Bourqia, « La sociologie au Maroc : Grandes étapes et jalons thématiques», SociologieS [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 18 octobre 2011, consulté le 17 juin 2017. URL : http://sociologies.revues.org/3719.

14 - Ivan Szelenyi, The Triple Crisis of US Sociology. Global Dialogue. VOL. 5 / # 2 / JUNE 2015.

15 - J. Coenen-Huther, L'Homo sociologicus et ses variétés, « Revue européenne des sciences sociales », t. XXXVII, no 113, 1999, pp. 87-102.

16 - Jerome Kagan, The Three Cultures: Natural Sciences, Social Sciences, and the Humanities in the 21st Century, Cambridge University Press, UK. 2004.

17 - Karl Polanyi, The Great Transformation: The Political and Economic Origins of OurTime. Boston: Beacon Press, (2001 [1944]).

18 - Michael Burawoy, the future of sociology, Epilogue in Robert Brym (ed.), New Society, Nelson, 2013.

19 - Michael Burawoy, La sociologie publique face au marché, dans Isabelle Hillenkamp, Jean-Louis Laville, Socioéconomie et démocratie L'actualité de Karl Polanyi, ERES, 2013, p: 89-104.

20 - Philippe Bernoux, De la sociologie des organisations à la sociologie des associations, dans

Christian Hoarau et Jean-Louis Laville, La gouvernance des associations: Économie, sociologie, gestion, ERES, 2008, p: 53 – 72.

21 - Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, minuit, paris 1980.

22 -UNESCO, Conseil international des sciences sociales (CISS) Et l'Institut des Études Développement (IDS), Rapport mondial sur les sciences sociales, Lutter contre les inégalités : Pistes vers un monde juste ((Paris: Éditions UNESCO), 2016.

23 - URL : http://www.laviedesidees.fr/Philosopher-c-est-resister.html.

24 - Véronique Bergen, Résistances Philosophiques, Paris, PUF, 2009.

جماليات النقص: دراسة في إشكالية النوع في القصّة القصيرة

محمد علّام ▫

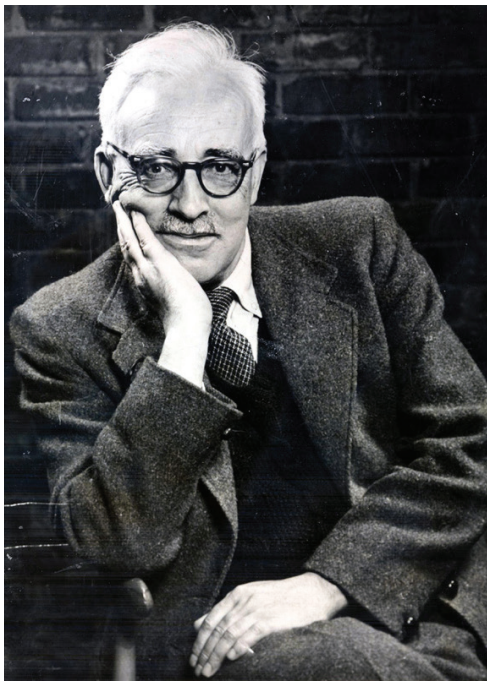
أثارت دراسات القرن العشرين تساؤلات حول ماهية القصة القصيرة: هل هي فنّ تابع للرواية أم إحدى نغماتها؟ أم أنها نوع أدبيّ مستقل بجمالياته؟

في عام 1962م، وضع الكاتب الأيرلندي فرانك أكونور كتابًا بعنوان "الصوت المنفرد"، تعامل فيه مع القصة القصيرة على أنّها نوعٌ خالص، ومساوٍ في الرتبة للرواية تمامًا، وصرَّح بأنها "فنُّ استنطاق المهمَّشين". ورغم أن براهينَ أكونور كلها استنباطية، قائمة بالأساس على تحليل اجتماعيّ ونفسي لدراما القصة؛ فإنها فتحت الباب بعد ذلك لكثير من الباحثين لاستقراء مكوّنات بنيوية يمكن من خلالها فهم الطبيعة التي تعمل بها القصة القصيرة.

وبما أننا نعيش في عالم تهتز فيه كل الثوابت والمفاهيم، وينمو الشك في مقابل اليقين؛ فقد تعرّضت النظرية الأدبية -مثل باقي النظريات- إلى هزّات عنيفة، أثَّرت في مفهوم النوع الأدبيّ في مقابل ظهور أنواع جديدة، أو تطوير أنواع قائمة بالفعل، أو دحر الحدود الفاصلة بين الأنواع، والانتصار إلى الكتابة بوصفها عملية متصلة، شديدة التركيب، تتداخل فيها جميع الأنواع.

صار مفهوم النوع وعدد الأنواع -ولا يزال- محلّ خلاف دائم؛ فتعريف النوع يتمُّ وفقًا لشكله الخارجي أحيانًا (الطول، القصر، العروض)، ويتم تعريفه وفقًا لشكله الداخليّ أحيانًا (الموقف، النغمة، الموضوع)، والنوع يتأسّس على وجود سمة واحدة تشترك فيها مجموعة من الأعمال، أو مجموعة من السمات المركَّبة على نحو معيَّن، وبناء عليه يختلف النُّقاد حول عدد الأنواع. فهم يقترحون أن يكون كلُّ عمل نوعًا في ذاته، وأن يكون هناك نوعان: أدب، ولا أدب. وأن تكون ثلاثة: غنائيّ، وملحميّ، ودراميّ. ويقترحون أن تكون أربعة: غنائيّ، وملحميّ، ودراما، وقصّ نثري، إلخ..1.

▫ كاتب وباحث من مصر



الكاتب الأيرلندي فرانك أكونور

ويرى إدوار الخرَّاط "أنّ القصة القصيرة بالذات شكل مخادع، ومراوغ جدًا من أشكال الفن. والقصة القصيرة على الأخصّ ليست شريحة من الحياة (الحياة شيء والعمل الفنّي -داخل الحياة- شيء آخر، أليس هذا بديهيًا؟) وليست انعكاسًا للمجتمع، ولا حتى انعكاسًا لوعي الكاتب (لماذا انعكاس؟ أليست فعلًا قائمًا برأسه؟) ولكنها على وجه أخصّ، ليست "مَكَنَة" صغيرة محكمة التركيب، تدور تروسها الصغيرة في قنواتها، وتدقّ وتسقط في الوقت المناسب في مجراها الأخير المعدّ لها سلفًا في "لحظة تنوير" كأنها من عمل الحُواة المَهَرة، وبخفَّة اليد الخادعة. إن عظمة كاتب القصة القصيرة تأتي ضد الكفاءة المفرطة في الصَّنعة والحذق في التركيب، فلعل الشرخ الدقيق في الصنعة والشق الصغير في البناء، هو كمال الصنعة وتمام الفن!" 2.

ويرى نقادُ ما بعد البنيوية هذه الخلافات التصنيفية عقيمة وبلا جدوى، ولذلك تتعرض دراسة الأنواع الأدبية في كتاباتهم للتهكم، كما تفقد الاهتمام في وقتنا الحالي. وصار من الطبيعي أن يتعرض مفهوم النوع لهجوم عنيف من جهات متعددة، فهو نظام متسلط مفروض على الكاتب، في زمن لم يعد فيه الفرد منتميًا إلى أيِّ نظام، ولا يعترف بسلطة تستمد مقاييسها خارج ذاته، وبالتالي يسعى كل نصٍّ أدبيٍّ إلى أن يمثل نوعًا بذاته.

إن القصة القصيرة في التحليل الأخير صياغةٌ للسعي نحو المعرفة، ونحو التواصل في هذه المعرفة: تشكيل لإدراك مشتركٍ وكامنٍ لأهوال الحياة والموت ومُتعاتها، بنيةٍ متعيِّنة لأسئلة وأشواق إجابتها في السؤال نفسه، وتحققها في التوق نفسه، أي أنها صياغة للسعي نحو

المستحيل بكل ما هو طوع الإمكان، بل بما يتجاوز الإمكان بشرط التعريف، ففيها -إذن- مسحة من عمل ونبوءة بالمعنى الأشمل، أي بمعنى الرؤيا والعِرفان" 3.

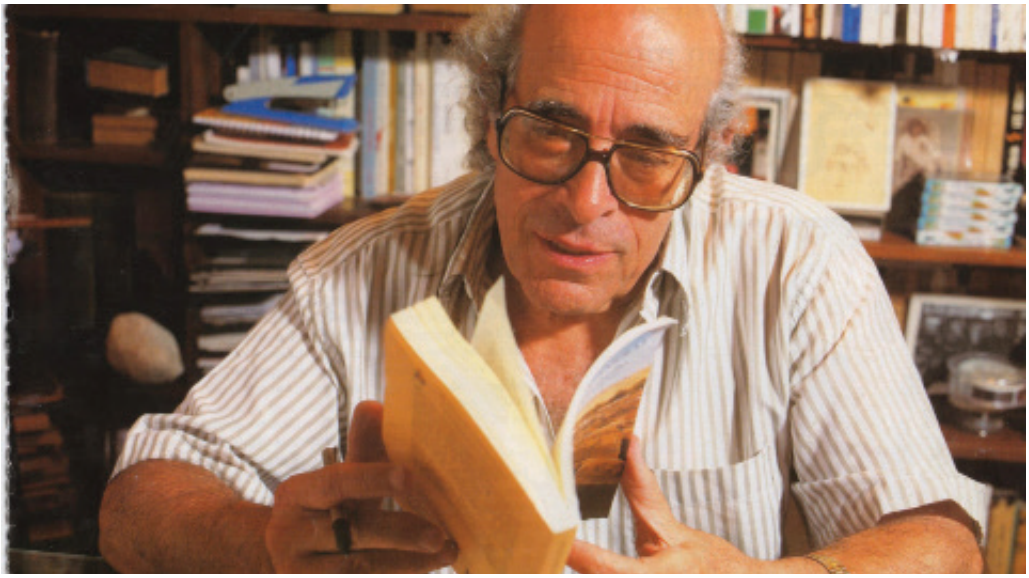
هكذا تدخل القصة مناطق شديدة الوعورة في النفس الإنسانية، فتعبّر عن مشاعر ومعانٍ لا يمكن طرحها إلا من خلالها، لأنها تنهض بالأساس على "نقصٍ" ظاهريّ، يستمد وجاهته من وعي شديد الخصوصية، قائم على السرعة والبتر والمداهمة، فما يبدو في الواقع مُعتادًا يمكن لقصة واحدة أن تجعل منه مأساة إنسانية عظيمة.

ومن خلال ملاحظة امتداد وعي كُتّاب القصة المعاصرة؛ يمكننا استنباط جماليات هذا النقص، ونرى كيف صاغ مناخات جديدة، وأقام عوالم إبداعية مُغايرة. إن القصة القصيرة في كل أثوابها تتكئ على بؤرة محدّدة، هي مبتدأ السرد ومنتهاه، مثل البطولة الساخرة عند جوجول، أو الذنب التافه عند تشيكوف، أو التيه في أغوار ماضي النفس السحيق كما نلاحظ عند فرجينيا وولف. ونجد عند نجيب محفوظ -كمثال مهمّ يمكننا من خلاله التوقف أمام قصصه مجتمعة- رصدَ بداية وتطور القصة القصيرة في القرن العشرين، فهو يقيم قصصه بوعي روائي -أحيانًا- عن أن العالم له حدود هندسية دقيقة، غير أنَّ حدسه بالبؤرة القصصية يجعله حريصًا على منطقة العمى السردي، حيث تسقط فيها الشخصيات، وتهيم حائرة بين العجز وعدم الرغبة عن الإفصاح عن نفسها، عالقة بلا هداية أو ضلال في عالم مُرتعش، كلما حاولنا أن نقترب من ملامحه ازدادنا ابتعادًا، وكلما تأكدنا من ابتعادنا ندرك كم نحن قريبون من هذه البؤرة السردية التي تضاهي أكبر مغناطيس في العالم.

لذلك نجد القصة القصيرة –العربية أيضًا- في السنوات الماضية، تسعى باندفاع شديد إلى مزيد من الاختلاط مع الشعر والمذكرات والاعترافات، ويصبح الحديث عن "نوع نقي" من قبيل السذاجة النقدية. وعلى الرغم من كل هذا؛ إلا أنه مازال من يرى أن لكل نوع موضوعات خاصة به، تتطابق معها مفاهيم معينة، ولو أن الموضوعات مُلقاة في الطرقات طوال الوقت.

التسمية والحجم

في عام 1846م، أشار إدجار آلان بو إلى أن هناك جنسين للأدب، أحدهما يُقرأ في جِلسة واحدة، والآخر يمكن تداوله على عدة جلسات.



الكاتب المصري إدوارد الخرّاط

ورغم هذه الإشارة الصريحة للتصنيف على أساس الحجم، فقد اكتفى طوال كتابه بالحديث عن القصة، وفصلها عن النثر المُعتاد، دون استخدام مصطلح: "القصة القصيرة" 4.

وأغلب الظن أن مع ازدهار حركة الصحافة والنشر بداية القرن التاسع عشر، برزت حاجة الصحف إلى قصص صغيرة الحجم، مُكتملة في ذاتها، دون أن تعتمد على أشكال أخرى مثل حلقة القصص أو الحكايات المتتالية، وأن وصف هذه القصص بـ"القصيرة" لم يظهر بوضوح إلا عند جمعها في إصدارات، لتمييزها تجاريًا عن الرواية، التي عرفت سوق الطباعة قبل القصة القصيرة، حينها يكون وصف القصة بالقصيرة جاء من أساس ليس بنائي.

وقد تعامل بعض النقاد مع مصطلح النوع والجنس على أنهما مرادفان لمعنى واحد، وفرّق المعجميّون العرب بين النوع والجنس لغويًا، فقالوا إن "الجنس" هو الضرب من كل شيء، وهو أعمّ من النوع. وقد قسم الدكتور سعيد يقطين في كتابه الشهير "الكلام والخبر" مراحل الكلام حتى يصبح جنسًا، وكيف يفرز هذا الجنس عدة أنواع، وكيف عن النوع الواحد تظهر مجموعة أنماط مختلفة.

وهكذا يمكن استنباط بعض المقاييس البنيوية لقياس مدى إمكانية اعتبار النوع أو النمط، دون أن يكون لاعتبار الحجم دور في تصنيف العمل الأدبي 5.

في قصة أسباب للكيّ بالنار لـ"خيري شلبي"، نعيش مغامرة يقطعها طفل في العاشرة من عمره من بيته إلى المدرسة، حيث يحاول تفادي اتساخ ملابسه، لكنّ بركة المياه الكبيرة تحوّل كلّ شيء إلى كومة من العفن. وعندما يركّز الطفل على مواضع أقدام من سبقوه على الرمل، ويحاول تلمّسها حتى لا يقع في بركة المياه، نشعر بالرغبة في البكاء والضحك في آن واحد، حينها ينسى الإنسان كل ما أتى بعدها من قصص، وندرك أنها لا تشبه شيئًا قبلها في الأدب العربيّ. إنها تستخدم الطريقة البلاغية القديمة التي تستعمل أسلوب "البطولة الساخرة"، ولكنها تستخدمها في خلق قالب جديد، لا هو هزلي ولا هو بطولي، ولكنه شيء بين بين.. شيء ربما تجاوز كليهما في النهاية.

وإذا أراد الإنسان بديلًا يصف به معنى القصّة القصيرة، فمَن بإمكانه أن يقرأ هذه الجملة ويتجاوزها كتعريف: "ومهما نجحتُ في التزام المدقّات المتعرّجة، والتقافز فوق قطع الحجارة، فإن الخوف يظلّ يدفعني إلى البكاء". هذا التجريد لشخصية الطفل، مستخدمًا البطولة الساخرة، يجعل أوجه الشبه بينه وبين المسيح، تبلغ درجة تصيبنا بالرعب، وببساطة، فإن ذلك شيء لا يمكن أن تؤديه الرواية.

إن الإحساس بالوحدة، والاغتراب في قلب زحام العالم، والشعور بالتصاغر طوال الوقت أمام سطوة الأسلاف على الحاضر، هو ما يُساهم في تشكيل هذا الجنين البائس (القصة القصيرة)، حيث نرى العالم من خلالها عبر كوّة ضيّقة للغاية، فهي تحمل إشارات باطنية تستتر وراء النقص، وتقرّ بإدانة الذات للعالم، أو إدانة العالم للذات.

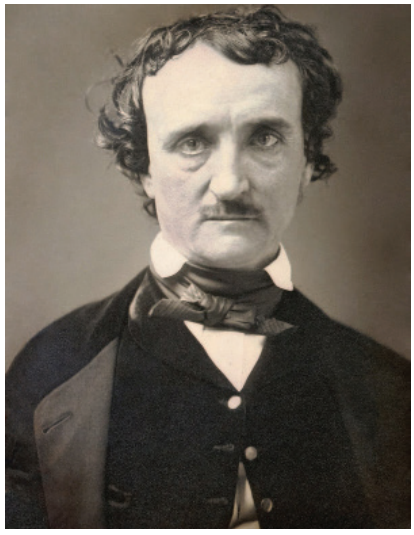
هنا يعبر الحجمُ عن نمط من القصّة، وليس عن نوع مستقلّ، وبالتالي فإن استقلالية القصة القصيرة ستعتمد على ما هو أبعد بكثير من الحجم، وعندما نقول "إن القصة القصيرة تسمية خاطئة" 6؛ يصبحُ القِصَر والطول ضربًا من الوصف لا التوصيف.

السرعة/ البتر

إن المساحة الممهّدة بين حدثين، قد تكون غير ظاهرة للقارئ، ولذلك فـــ "إن وضع فقرتين،

الكاتبة الإنجليزية فيرجينيا وولف

الكاتب الروسي أنطون تشيخوف



الناقد الأدبي الأمريكي إدجار آلان بو

الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثتين بعيدتين في الزمن، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة؛ سرعة تمحو كلّ شيء" 7. وهكذا يرى القارئ الحادثتين من وجهة تتابعهما، وليس من حقيقة ترابطهما، ولهذا جمالية شديدة الخصوصيّة بالقصة القصيرة دون غيرها.

"إن غاية القصة اليومية تكمن بالتأكيد في ألا تحتفظ سوى بالمهم، أي ما كان ذا دلالة، وما يمكنه أن يحل محل الباقي لأنه يدلّ عليه، ومن ثم نستطيع ترك الباقي في طيّ الكتمان، فنطيل الكلام عن الأساسي، ونمرّ مرور الكرام على الثانوي، ولكنّ مقابلة كهذه بين طول المدة التي يستغرقها الحادث وقيمته المعبرة، هي في أكثر الحالات: وهم محض" 8.

ولنرى كيف تعامل يوسف إدريس في قصة "بيت من لحم"، مع شعور الأم وبناتها الثلاثة بالوحدة؛ كيف تطوّر من شعور إلى رغبة في اجتذاب أيّ رجل إلى المنزل، كل هذا شمل ثلاث مراحل: الشعور، والتحريض، والإقدام. دون أن تستغرق هذه المراحل الثلاث أكثر من حوار قصير مُقتضب.

- أليس من الأفضل أن تتزوّجي قبلنا، ليعرف بيتنا قدم الرجال فنتزوّج بعدك؟ تزوّجيه يا أمّاه. وتزوّجته... زاد عدد الأنفس واحدة، وزاد الرزق قليلًا، ونشأت مشكلة أكبر 9.

إن بتر الحدث (تحريض الأم على الزواج) بهذه الطريقة، دون الاستقرار على موقف واضح للأم من فكرة زواجها، والانتقال إلى حدث جديد (ما بعد الزواج) في زمن آخر، إن هذه السرعة في الانتقال عبر الزمن، توتّر القارئ، تجعله غير قادر على الوقوف على حقيقة ترابط الحدثين ببعضهما، خاصة أنه لم يسبق قبل التحريض أي عرض لشخصيّتي الأم والشيخ الكفيف، وإنما الذي ربط بينهما هو البؤرة الضيّقة التي ندور حولها منذ أول السرد حتى نهايته، وهي "الحرمان".

وقد تكون لكلمة واحدة نتائج أكبر من خطاب طويل. فنحن سنشهد بنتيجة هذه التغييرات في البناء. هنا يصبح مفتتح الجملة التالية "تزوجَته" ذا طاقة اختزلت عددًا كبيرًا من الأحداث والمواقف، وبالتالي فإن هناك حكاية أخرى حدثت في المسكوت عنه، وتجعل هذه السرعة التي يلهث بها السرد؛ الشخصيات غير مكتملة، تسعى لمدِّ ظلالها عبر مخيّلة القارئ، ولا تطلب منه سوى أن يلهث معها بنفس الطريقة.

▣ الروائي يحيى الطاهر عبداللّه، تصوير هاجر هشام

البطولة المطويّة

ينظر السرد في القصة القصيرة نظرة أقل عناية للشخصيات، ولا تتسع الدراما لأكثر من المساحة التي تسمح للشخصية أن تهيم عبر تيار السرد أو على حوافه. وصحيح أن أغلب القصص القصيرة في القرن الماضي مالت إلى استخدام المونولوج الداخلي بشكل يخيّل معه أنّ الشخصية الرئيسيّة تبسط نفوذها على العالم السردي. وعندما وضع فرانك أكونور كتابه بعنوان الصوت المتوحد أو الصوت المنفرد، جرى فهمه على أنه يدعو إلى وحدة الشخصيات والزمان والمكان.

إلا أنه عبر نماذج من أخرى، نجد صوت الراوي حريصًا على التوحّد مع الحالة الدرامية، بغض النظر إذا شملت شخصية أو أكثر، ويمكن ملاحظة غياب الشخصية الرئيسية في قصة "بيت من لحم"، ومع ذلك ظهرت الحالة شديدة الوحدة باسطة نفوذها على مجتمع الدراما بأسره.

ذلك شيء لا يمكن أن تؤديه الرواية. وهناك أسباب لا أقطع بها تجعل من الرواية بالضرورة نسقًا من توحيد الهوية بين القارئ والشخصية. ولا بدّ أن يجد القارئ نفسه في واحدة على الأقل من شخصيات الرواية. أن يشعر القارئ بأنه

الصبيّ الجامح مثلًا، أو الثائر الحالم، أو المثاليّ الذي لا يفهمه أحد. وعملية التعرّف هذه تقود دائمًا إلى بعض الأفكار عن مفهوم الحياة السوية وبعض الصلات مع المجتمع ككل، سواء أكانت صلات عداء أم صلات صداقة. إن الناس يُعتبرون غير أسوياء بمقدار ما يحبطون محاولات مثل هذا الشخص لكي يوجد في العالم الذي يعدّه عالما سويًا، وأسوياء بمقدار ما يساعدونه على الوجود في مثل هذا العالم. وفي هذا المجال، لا يوجد البطل فقط، وإنما يوجد شبه البطل، ونصف شبه البطل. وأستطيع أن أذهب إلى الحدّ الذي أقول فيه إنه بدون فكرة المجتمع السويّ هذه فإن إنتاج الرواية غير ممكن. وأنا أعلم أنه توجد أمثلة للرواية تعارض هذا، ولكن لي أن أقول إنّ هذا الرأي صحيح تمامًا. إنّ "بطل الأبطال" لا يظهر على مسرح العمل إلا إذا كان المجتمع قد أصابه ارتباك شامل" 10. وبالتالي ليست الوحدة في إحداثيات السرد "شخصية، زمان، مكان"، أساس بناء السرد في القصة، بقدر ما هو إلا صوت خاص متوحّد مع العالم الدرامي للقصة. "فضمير المتكلم في القصة التقليدية؛ صيغة بلاغية توهم القارئ بحضورية التجربة، لكنّها تظلّ بمعزل عن طبيعة البناء القصصيّ الذي يعتمد على صيغة "حدث في الماضي"، أي على وصف تجربة تمت واكتمل معناها. أما القصة الحديثة، فقد تستخدم ضمير المتكلم أو لا تستخدمه، ورغم ذلك تلمس في بنائها اللغويّ جدل الوعي الآنيّ بتجربة في طور التشكيل. ومن هنا تنبع صعوبة القصة الحديثة وخاصيتها الدرامية الشعرية المميزة. فالقارئ لا يتلقى قصة مكتملة من راوٍ عليم ببواطن الأمور، بل يتقمّص حضور الفنان داخل التجربة، ويشاركه في محاولة تشكيل معناها" 11 .

وهكذا يكون البحث عن بطولة ملحميّة داخل القصّة القصيرة ضرباً من العبث، وإن اجتهدت الكتابات الحديثة مؤخّرًا في تطوير القصة القصيرة الواحدة لتصبح حلقة من القصص، كما أشار الدكتور خيري دومة 12 بأنه منحًى روائيّ بطبيعته، لأنه يسعى إلى ملحميّة ليست من صلب القصة، وإن رأى في بعض التجارب ما لا يخلُّ بمكوّناتها البنيويّة، لكنّها تختلف من حيث الحجم أو الشكل، أو الزمن المستقطع، تمامًا مثل القصة القصيرة جدًا، فوصفها بـ"قصيرة جدًا" وصف شكليّ، وليس لتوصيفها بنيويًا، حيث تسعى التغيرات في الشكل لخلق أنماط، وليس أنواع. هكذا ترفض القصة القصيرة في

أغلب الأحيان مفهوم البطل الملحميّ. على الناحية الأخرى، فهي مساحة خصبة لرعاية شبه البطل، والبطل المضادّ. وبالتالي يصبح ارتباط القارئ بالحالة القصصيّة أكثر صلة من ارتباطه بشخصيّاتها، ولذلك عندما تكتب آنايس نن، ولوكليزيو قصصًا بلا شخصيات، فإننا لا نندهش من احتفاظها بنوعها، لأن الشخصية لو غابت لظل الصوت المتوحد ناقوس تنبيه على أن هناك حياة مستمرة، مثلما نجد في قصة "أنا وهي وزهور العالم" لـ"يحيى الطاهر عبداللّه". "فلا يوجد شخص يستطيع القارئ أن يتعرّف فيه على نفسه، اللهم إلا إذا كان ذلك الشخص المجهول الخائف الذي هو المؤلف نفسه. كذلك لا يوجد قالب اجتماعي يستطيع المرء أن يرتبط به ويعتبره مجتمعًا سويًا. لقد انتهينا في مناقشاتنا للرواية الحديثة إلى الحديث عنها على أنها رواية بدون بطل، والحق أن القصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطلٌ قط، وإنما لها -بدلًا من ذلك- "مجموعة من الناس المغمورين"، وأنا أستعمل هذا التعبير غير الجيّد لأنني لا أجد أجود منه. هذه "الجماعة المغمورة" تغيِّر شخصيّتها من كاتب إلى كاتب، ومن جيل إلى جيل، فقد تكون الموظفّين العموميين عند جوجول، أو الخدم عند تورغنيف، أو العاهرات عند موباسان، أو الأطباء والمدرّسين عند تشيكوف، أو الريفيّين عند شيرود أندرسن، أو أيّ جماعة مغمورة أخرى تكون دائمًا مأزومة ودائمًا تبحث عن مخرج" 13. ورغم إصرار أكونور على ربط القصة القصيرة بالمسرحية؛ فإن كان التشابه بين الدراما في القصة القصيرة والمسرحية قائماً على وحدة الحدث وملحميّته، فإن الشخصيّات في القصة تسقط من الحسبان، حتى تغيب، ولا يتبقى منها سوى ظلال، وربما يمكننا أن نقول بدقة إن مفهوم "الشخصية" كما يعرفه علم النفس، ليس له أي وجود مُكتمل في القصة القصيرة.

الوعي الاستيحاشي

ليس التغيّر الذي فسّر به شوبنهاور مصدر استمتاعنا بمشاهدة المآسي، أقلّ التفاسير المتنوّعة التي فسّر بها المفسّرون هذا المصدر إمتاعًا. "إن الحياة مجلبة للتعاسة. والعاقل هو الذي يجد قبل أن يدهمه الأجل المحتوم؛ راحة البال يتلمَّسها في التسليم وإنكار متع الحياة التي لا تجلب سوى العذاب". والقصة القصيرة هي صورة من المأساة إن جاز التعبير، الفرق أنه يتجلى فيها الجانب الخبيث للعالم إضافة

إلى جوانب التعاسة. فكتّاب القصص يصوّرون لنا حقارة العالم تصويرًا بديعًا وعظيمًا. وعلى عكس ما تعمل عليه المأساة في الرواية أو المسرحية من بزوغ المعنى بعد صدام مريع مع الإرادات المتصارعة، وبين الإنسان والقدر، فإن القصة تعمل بوعي يقوم على المداهمة والصدمة، وليس على التأمُّل والتدبُّر. حيث تختلط في بعض القصص "النبرة الغنائية الحميمية والمشبوبة والمونولوج الداخلي من ناحية (وهي صيغ تعبيرية) بأسلوب الوصف التأثيري الذي يذيب الواقع الخارج في انطباع الفنان عن هذا الواقع من ناحية أخرى. وترتّب على هذا الاتجاه إلى التعبيرية والتأثيرية أن تغيّر مفهوم السرد في القصة، وأصبح -بدرجة كبيرة- فعلًا دراميًا حاضرًا، يقوم على حضور الراوي داخل القصة حضورًا آنيًّا، كمشارك في تجربة في طول التشكيل، لا كواصف لتجربة اكتملت في الماضي" 14. فنحن قد لا نجد في القصة القصيرة الحبكة الدرامية بالتكوين الأرسطي القائم على بداية ووسط ونهاية، بل نجد مع حبكة قائمة على "الانزلاق الحاد نحو النهاية"، ذلك الانزلاق الذي يدهس تحت عجلاته كل الإحداثيات من زمان ومكان وشخصيات. ولذلك نجد، ضمن خصائص القصة القصيرة، شيئًا لا نجده كثيرًا في الرواية. إنه "الوعي الحاد باستيحاش الانسان". والحق أننا نكون أصدق لو قلنا إننا إذا كنا نعيد قراءة رواية أثيرة لدينا، تنسّمًا للألفة، فإننا أنفسنا تجاه حالة مناقضة تمام المناقضة لذلك ونحن نقرأ القصة القصيرة. إن القصة القصيرة أقرب إلى الحالة التي يمثلها قول باسكال "إن الصمت الأبديّ لهذه الآماد اللا نهائية يُرعبني" 15. إن هذا الوعي الاستيحاشي الذي يشير له أكونور، يقوم على المفاجأة، حتى وإن كانت متوقّعة، لأنه يعمل على الصدمة النابعة من أشياء نعرفها بالفعل، ولكننا نكتشف أننا لم نعرفها من قبل، ما يضعنا أمام مسألة تخابث العالم والشعور بمدى تآمره على اللحظة السردية، تمامًا كشعور الطفل عند عبوره الطريق في قصة "أسباب للكيّ بالنار":

"أحاول في وقفتي على العتبة تذكر الناس وكيف يسلكون طرقهم لكي أفعل مثلهم.. أحسّ أنني لا أستطيع هذا.. ترتعش ساقاي وأهمّ بالبكاء" 16.

ومتى أردنا أن نعرف كيف يرى القاصُّ العالم، نجده ينطلق من شعور شديد الفردية بالتأزم، وتخطر انطباعات خاصة عن العالم، لا يمكن فهمها دون الانزلاق معه داخل البؤرة العميقة التي من خلالها سيبدو لنا أن لا شيء يُقال، رغم أن كلّ شيء يُقال، ولكن كما هو، دون تجميل، أو تبرير.

الهــوامــش

1 - رينيه ريليك، مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، الكويت، 1987م، ص376.

2 - إدوار الخرّاط، مختارات من القصة القصيرة في السبعينيات، مطبوعات القاهرة.

3 - إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، 1993م، ص ص -125 127.

4 - راجع: THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION Edgar Allan Poe 1846

5 - راجع: سعيد يقطين: الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، 1997م، ص 185، 191.

6 - راجع: فرانك أكونور: الصوت المنفرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص37.

7 - ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، كتاب الدوحة، 2019م، ص110.

8 - المرجع السابق، ص111.

9 - يوسف إدريس: الأعمال الكاملة المجلد الأول، دار الشروق، ص8.

10 - فرانك أكونور، مرجع سابق، ص27.

11 - نهاد صليحة: في الفن والأدب والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009م، ص28.

12 - د. خيري دومة: تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م، ص265.

13 - فرانك أكونور، مرجع سابق، ص28.

14 - نهاد صليحة: في الفن والأدب والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009م، ص28.

15 - فرانك أكونور، مرجع سابق، ص 29.

16 - خيري شلبي: أسباب للكيِّ بالنار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012م، ص17.

المصادر والمراجع

1- إدوار الخراط: مختارات من القصة القصيرة في السبعينيات، مطبوعات القاهرة.

2 - إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، 1993م.

3 - سعيد يقطين: الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، 1997م.

4 - نهاد صليحة: في الفن والأدب والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009م.

5 - د. خيري دومة: تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م.

6 - يوسف إدريس: الأعمال القصصية الكاملة، دار الشروق.

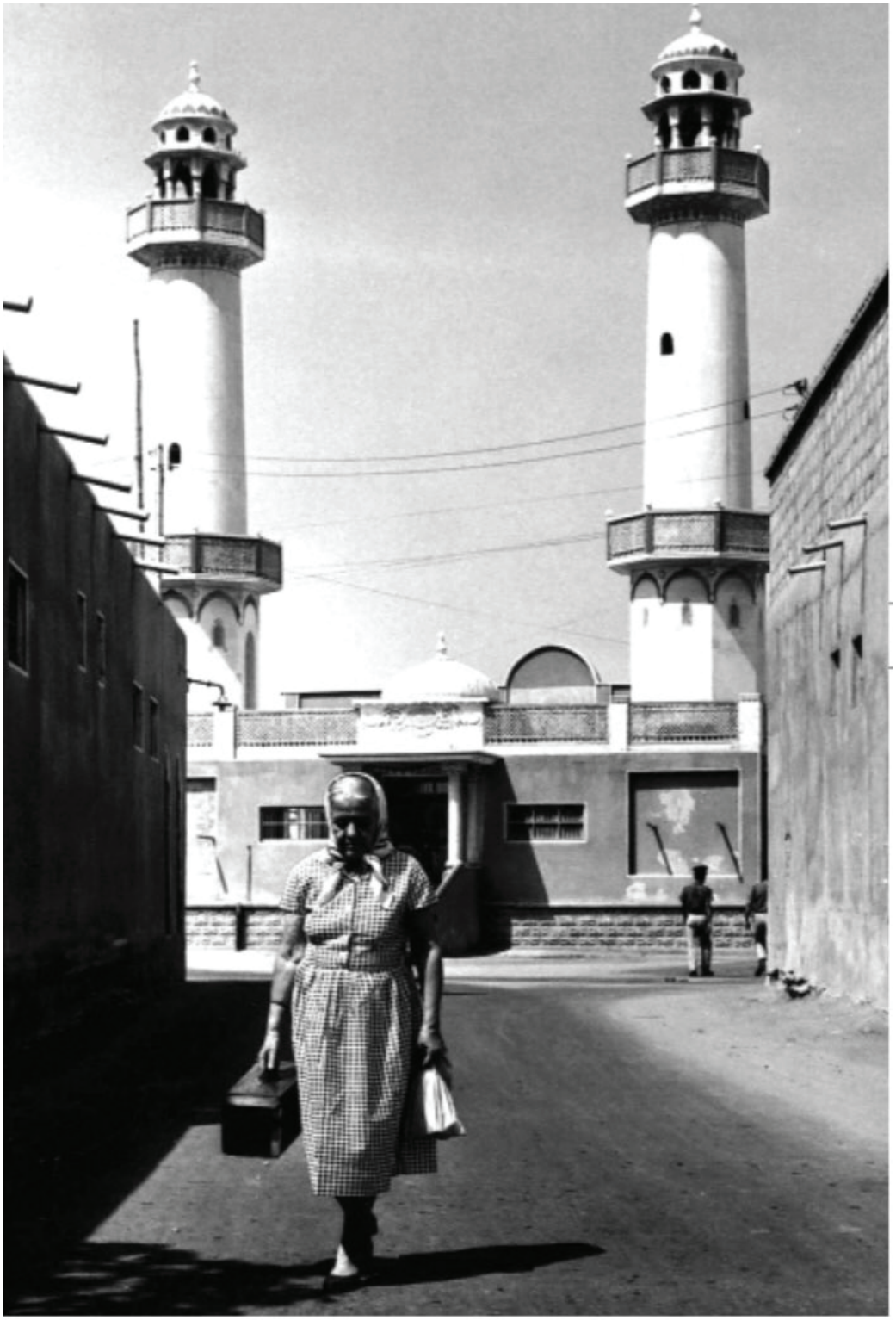
7 - خيري شلبي: أسباب للكيّ بالنار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012م.

مترجمة:

8 - فرانك أكونور: الصوت المنفرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

9 - رينيه ريليك: مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، الكويت، 1987م.

10 - ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، كتاب الدوحة، 2019م.



القابلة المشهورة أم جان، من تصوير المصور البحريني عبداللّه الخان

التجربة الفوتوغرافية.. الصورة، الرؤية..

رحلة في "ذاكرة البحرين البصرية".. لغة الضوء تهزم الزمن الهارب

إعداد: سيد أحمد رضا ▫

أفي مقدور شيء غير الصورة -متحركةً أو ثابتةً- أن يجمّد اللحظة غير القابلة للتجميد؟ قد يكون النصّ مثلًا! لكن ليس بمقدور النص أن يكون أمينًا أمانة الصورة، مهما كانت أمانة مُنشئه، كما أنّ أمامهُ العديد من العقبات الإدراكية ليبلغ مبلغ الصورة في التأثير. فلا سَبيل أمام النصّ، أو أية وسيلة مفاهيمية أخرى لتجميد اللحظة، لبلوغ موثوقية الصورة التي تقفُ أمام انفلاتات الزمن، متحدّيةً سيَلانهُ بجبروت حضورها. هذا ما أدركهُ الإنسان، منذُ بداياتهِ الأولى، عندما حمل أدواتِه ليرسم على جدران الكهوف، مقيّدًا الشكل.

لقد ابتكر الإنسان الصورة لتكون سلاحه في هزيمة الزمن العنيد، فهي أداتهُ الأجدرُ في هذا الصراع، وهي القادرةُ على أن تحرك منظومة الأحاسيس الداخلية فيك؛ أن تبكيك أو تضحكك، تواسيك أو تفرحك، تدهشك أو تحبطك.. الصورة لغة الضوء غير المستعصية على أفهام البشر، ما لم يحُل حائلٌ أمام مقدرة إبصارها. فالضوء لغة الإدراك الأجدر، للإنسان ولغيرهِ من الكائنات، بيد أنّ الأوّل سافر في فضاءات هذه اللغة، مبتعدًا عن مفهومها الأساس، إلى آفاقٍ أكثر إبداعًا، نقف على أعتاب شكلٍ من أشكالها، ممثلًا في الصورة الفوتوغرافية، لنتتبّع تاريخها في البحرين، وما آلتٍ إليه أحوالها، ومفاهيمها، وتجربتها، بصحبة عددٍ من الفوتوغرافيّين، الذين لطالما شغفوا بلغة الضوء هذه، مسهمين في تحدّي الزمنٍ المهزوم على يد هذه اللغة.

▫ كاتب من البحرين

المؤرخ الدكتور عبداللّه المدني

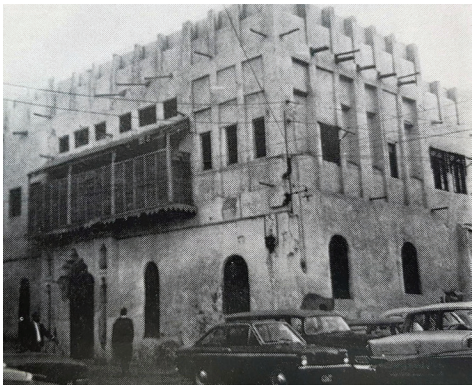
انبثاقة الضوء الأولى؛ البدايات

يصعبُ تتبّعُ انبثاق الضوء الأول من آلة قادرةٍ على تجميد اللحظة في البحرين، نظرًا إلى انعدام التاريخ الموثّق، فالإشكالية تكمنُ في عدم التوثيق، الذي ما يزال مشكلةً شاخصةً لتتبّع تاريخ التصوير الفوتوغرافيّ في البحرين، وكيف كانت بداياتهُ، ومن هم روّاده الأوائل.

لا شكّ في أنّ أجنبيًا -مهما اختلف مقصده- مرّ على هذه الأرض، مجمّدًا بعض لحظاتها، وتشهدُ على ذلك الكثير من الصور التي وثّقت بعض جوانب البحرين في بدايات القرن العشرين، كصورة مبنى الإرسالية الأمريكية، الملتقطة عام (1900م)، وصور أخرى للمقبرة المسيحية (1904م)، ومدرسة الهداية الخليفية (1919م)، وصورة لـ"البنك الشرقي" (1920م)، وهو أول بنك افتتح في البحرين، وغيرها من الصور التي تتالت، لكن ماذا عن أبناء البحرين الذين وثّقوا لحظات بلادهم نهايات القرن التاسع عشر، وبواكير القرن العشرين؟

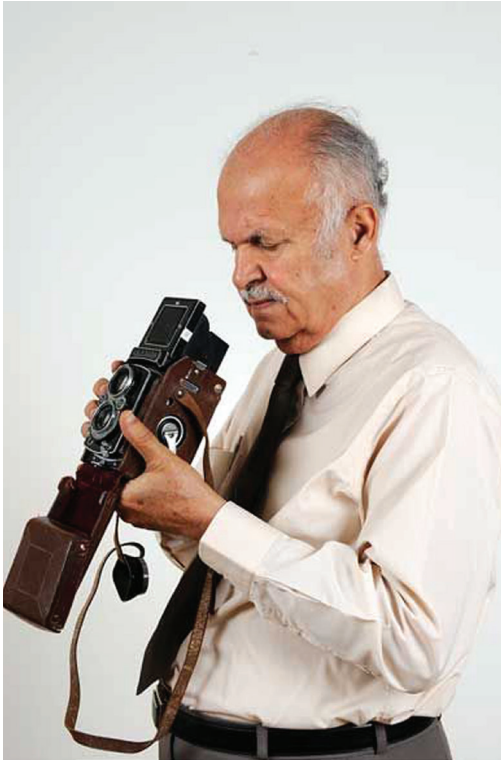
يؤكدُ الباحث والمؤرخ الدكتور عبداللّه المدني أنّ من وثّقوا لحظات الخليج العربي في الزمن القديم، "كانوا في أغلب الأحيان من الأقليات" التي توافدت إلى الخليج من الضفة الغربية، أو من إيران، وبلاد الشام، والهند، وبعض أفراد الجالية اليهودية، ذاكرًا منهم (زماني) في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية، و(بوشهري) و(الأوسطي بدر) في الكويت، و(فتوائي) و(حميد دوراني) في الإمارات، وهذا الأمر ينطبق على البحرين، بيد أنّ شابّين بحرينيّين، هما عبد اللّه الخان، وعزيز محمد نور بستكي كانا يتصدّران المشهد، وإلى جانبهما أسماء ريّادية أخرى؛ خليفة شاهين، وحسن خلفان. أما المصوّر عبداللّه الخان، الذي سيلعبُ دورًا كبيرًا في المشهد الفوتوغرافي البحريني،

مستشفى الإرسالية الأمريكية عام 1902م - أرشيف صور هيئة البحرين للثقافة والآثار



البنك الشرقي 1920م

فيؤكد أن مرحلة التصوير الفوتوغرافي بدأت في البحرين عام (1923م)، وأن والده (محمد الخان) عاد في نهاية ثلاثينيات القرن الماضي من الهند، وقد جلب معهُ آلة تصوير، وأنشأ مختبرًا لتحميض الصور وطباعتها آنذاك. وكان هذا المختبر مقصدًا للجنود البريطانيين، لتحميض صورهم وطباعتها، حتى علم بشأنه المستشار (تشارلز بلجريف)، وعيّنهُ مصوّرًا في وزارة الداخلية، لتصوير السجناء، فقد كانت الداخلية تستعين آنذاك بمختبرات في مدينة البصرة لتحميض صورهم.



المصور عبداللّه الخان

وبالعودة إلى عبداللّه المدني، نجدهُ يتحدّثُ عن صعوبة امتلاك كاميرا، إذ يقول "امتلاك كاميرا بالنسبة إلى جيلنا كان حلمًا بعيد المنال، ومعرفة فنون تشغيلها وإدارتها كانت من الأمور العصيّة على فهمنا. ولو كان قد توفر لجيلنا ربع هذا الكم الهائل من تقنيات التصوير وخياراتها المتعددة المتوافرة للجيل الحالي، لكنّا نحتفظ اليوم بثروة ضخمة من الصور النادرة لمواقع وأحداث وشخصيات لعبت دورًا كبيرًا في رسم معالم حياتنا الحاضرة. على أنه، لحسن الحظ، كان بيننا من الرجال من عشقوا التصوير، فأخذوا على عواتقهم -رغم كل الصعاب والمشاق وقلة الحيلة- تسجيل الزمن، ووقائع وأحداث وأمكنة، بل والمحافظة على تلك السجلات ومنع فنائها".

من هذا المنطلق، فإن إشكالية توثيق الريادات لا تقتصرُ على الأسماء التي حملت الكاميرا، وإنما تكمنُ أيضا في تعريف الرياديّ: أهو كل من حمل كاميرا والتقط بعض الصور في تلك الأزمنة؟ أم من مارس التصوير في سياق وظيفيّ؟ أم أنها الأسماء التي ما تزال تبرزُ على المشهد بوصفها أرشيفًا بصريًا لتاريخ البحرين؟ أم هم أولئك الذين امتازت صورهم بجوانب فنية تستجيب لاشتراطات الصورة الفوتوغرافية التوثيقية أو الفنية؟

الخان.. مرايا البحرين وأرشيفها

في نهاية أربعينيات القرن الماضي، حمل صبيٌّ الكاميرا بين أزقّة (المحرق)، وراح يلتقطُ الصور لبيعها. كان آنذاك لم يزل فتىً يافعًا، أدرك الدنيا ووالدهُ يعمل في مجال التصوير، فشُغف بهذا المجال وما يفتحهُ من عوالم لا متناهية،

فتوغل في تفاصيله، ليصير فيما بعد علمًا من أعلام البحرين في مجال التصوير الفوتوغرافي. كان هذا الفتى المصوّر الفوتوغرافي عبد اللّه الخان، الذي ولد عام (1937م)، منطلقًا في فتوّته في مسيرة الضوء، متتبّعًا أثر انعكاسه، ليوقف جريان الزمن الذي مرّ على بلاده، في لحظات تحفظها الصورة حتى اليوم، موثّقًا البحرين بكل تفاصيلها، توثيقًا نتج عنهُ أكثر من مليون ومئتي ألف صورة، كأنها مرايا عاكسة لكلّ العقود التي مرّت عليه، والتي استطاع اختلاس اللحظات من سنواتها. يقول الخان في أحد لقاءاته التلفزيونية "بدأتُ التصوير مذ كنت طفلًا"؛ ففي أوائل المرحلة الابتدائية، ابتاع لهُ والده كاميرا خاصه به، لينطلق هذا الطفل في التكسّب من هذه الكاميرا. "كنتُ أصوّر وأبيع الصور". وكان مفهوم الصورة -آنذاك- لدى هذا الطفل، مقتصرًا "على تصوير الرجال فقط، رغم أنّ المشاهد المختلفة: من عيون الماء، والسقّائين، والأمكنة. كانت وافرةً أمامي، بيد أنيّ لم أفكر في التقاط صورٍ لها، نظرًا إلى فهمي البسيط للتصوير حينها". هكذا بدأ الخان أولى حكاياته مع الصورة، لكنه بعد ذلك بدأ يتعمّق في ثقافة الصورة والتصوير. "بدأت الأمكنة تستهويني، فرُحتُ أصوّرها، وبدأتُ ببيتنا أثناء هدمه، إذ صوّرتهُ من كل زواياه، ووجدتُ أشخاصًا يهتمّون بهذا النوع من الصور، لهذا تشجّعت على التوثيق بشكلٍ أكثر، وانطلقتُ فيه". انطلق الخان في تصوير مسقط رأسه (المحرّق) بكل مكنوناتها، وتفجّرت عندهُ لحظتها، رغبةٌ في تصوير مختلف الأمكنة في البحرين؛ قراها، مناطقها، شخوصها، حرفها، صناعاتها، عمارتها، بساتينها، أسواقها، وكلّ ما شملتهُ عينُ الشاب الذي كان يمتازُ بإصراره العنيد لإنجاح مهمته المتمثلة في التقاط صورة، وأوصلهُ ذلك إلى التقاط صور لشيوخ البحرين في مقابلاتهم

المصور الفوتوغرافي خليفة شاهين

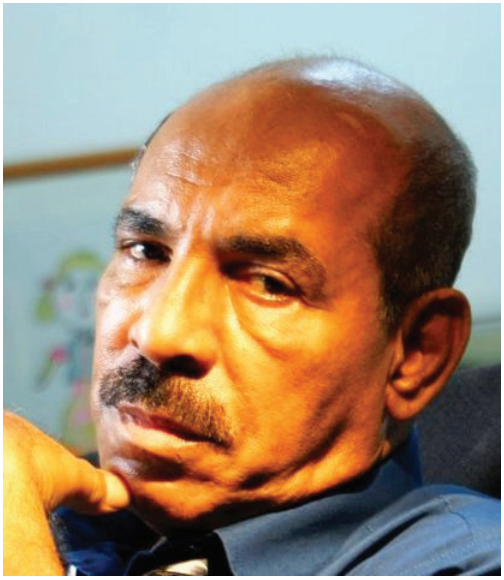
مع الإعلاميّين من الوطن العربي، عندما بدأت البحرين انفتاحها على العالم العربي، وكان ذلك في خمسينيّات القرن الماضي. عمل الخان في (شركة نفط البحرين - بابكو)، وهناك "لقيتُ عنايةً تتّصل بمجال شغفي، إذ درّسوني اللغة الإنكليزية لتهيئتي لأكون مصوّرًا، ثم ابتعثوني إلى لندن للدراسة، لأُنهيها وأعود مصوّرًا رسميًا لدى الشركة"، و"مذ امتهنتُ التصوير، بدأتُ تصوير البحرين حجرًا حجرًا، وقد وثّقتُ كلَّ شيءٍ تقريبًا...". طافت الكاميرا بالخان كافة مناطق وقرى البحرين، "أينما ذهبتُ، يرحّبُ الناس بي وبكاميرتي، حتى أنّ بعضهم أحبّ كاميرتي أكثر منيّ". هذا الحبّ للخان، ولكاميرته، جعلهُ العين الأكثر موثوقيّة لتاريخ القرى والمناطق، ولتاريخ البحرين عامةً، ما حداه إلى تأسيس مشروع "ذاكرة البحرين البصرية"، بمعيّة الروائيّ والفوتوغرافيّ حسين المحروس. فمنذُ تأسيس المشروع عام (2005م)، صدر العديد من الكتب التي توثّق بالصور لمختلف محطات البحرين، وأمكنتها، وعمارتها، وأناسها، ومنها "عبداللّه الخان.. معجم العين"، و"وردة البحر؛ من سيرة القرية في البحرين"، و"ديموقراطية 73.. الشعب في التجربة"، و"ليوان؛معجم العمارة التقليدية في البحرين والخليج"، وغيرها، وذلك بالاستناد إلى أرشيف "بيت البحرين للتصوير" الذي أسّسهُ الخان، بعد صفّيت "مؤسّسة الصقر للتصوير" التي أسّسها في عام (1971م) مع المصوّر الفوتوغرافيّ خليفة شاهين.

شاهين.. تتبّعُ السحر

عُرف عن المصوّر السينمائي والفوتوغرافي خليفة شاهين انبهارهُ بالضوء. كان طفلًا حين اصطحبتهُ جدّتهُ إلى السينما، ومنذ ذاك الحين، شعر هذا الطفل -كأغلب الناس من حوله-

▣ فيلم تلفزيوني أمريكي - بحريني من إنتاج شركة والت ديزني ساعد في إخراجه خليفة شاهين

بانبهارٍ بهذه الشاشة القادرة على تحريك الدنيا في داخلها. غوامضُ شغلت بال هذا الطفل، كأنها السحر، الذي راح يتتبّعُ كشف سرّه بشغفٍ ليجد نفسَهُ بارعًا في المجال بعد أن فهم آليةَ عمل الشاشة، وما وراءها، من كاميرات ومعدّات، ليصير فيما بعد علمًا من أعلام الصورة السينمائية والفوتوغرافية في البحرين. درس شاهين التصوير الفوتوغرافي في إنكلترا لثلاث سنين، ثم عاد إلى البحرين مصوّرًا رسميًا، ما جعل أرشيفه مثقلًا بالصور ولقطات الفيديو، إذ يقول: "في حوزتي أرشيفٌ حافل يضمّ أكثر من مليون صورة، وكمٌ كبيرٌ من الأفلام القديمة، والأفلام التوثيقيّة" كما قال في أحد لقاءاته الصحفية. وقد أسهم شاهين بمعيّة الخان، في افتتاح "مؤسّسة الصقر للتصوير"، لتكون "أوّل مؤسّسة تصوير مبنيّة على التكنولوجيا الحديثة في البحرين، وخرج من خلال مؤسّساتها الفرعية، الكثير من المصوّرين والمصوّرات، ولاقت إقبالًا شعبيًا كبيرًا بين الناس".



عقيل سوار

سوار.. توثيق لحظات القرية وتحوّلاتها

لم يكن الكاتب عقيل سوار هاويًا للتصوير، أو راغبًا فيه، بيد أنّ أخاهُ أدخل الكاميرا إلى فضاءات منزلهم، ليستعملها في اشتغالاته الفنية. "هذه الصدفة حملتني إلى عوالم التصوير الفوتوغرافي، إذ كنتُ أسهرُ مع أخي في العمل على تحميض الصور. وذات يوم عجز عن تحميضها، وترك الأمر لي، فتولّيتهُ إلى أن نجحت، ومذ ذاك الوقت أخذني هذا الإنجاز، وشغفتُ بتحويل الصورة من حالتها السالبة (Negative)، إلى حالةٍ أخرى تجلو الصورة بكلّ بهائها. لهذا أخذتُ عدّة التصوير، وبدأتُ مسيرتي في التصوير الفوتوغرافي"، كما يقول في أحد لقاءاته التلفزيونية.

إن حالة التحول التي تشهدها الصورة خلال مرحلة التحميض، أسرت سوار، ليكون أسير الصورة. فهذا التجلي للصورة من حالةٍ منعدمة الملامح، إلى صورةٍ شاخصة، "كان أكثرَ من شغفي بالصورة ذاتها.. إنهُ شغفُ لحظة الظهور، تلك التي حفزتني للبحث، والاطلاع، والقراءة عن التصوير"، والذي عزز لدى سوار فنية الصورة، وصار مُلمًّا بزوايا التقاطها، وأبعادها الفنية والتقنية، فصار يتتبّعُ الانعكاس في كلّ مكان، مأخوذًا باللحظة الزمنية التي تستطيع الكاميرا إيقافها، ليرى كيف كانت، وكيف صارت تلك اللحظة أو الزاوية! "لكثرة ما صوّرتُ، استطعتُ أن أصوّر مناطق لستّ مرّات على مُدَد زمنية مختلفة، وهذا ما جعل بعض المناطق في البحرين موثّقة لديّ بمختلف مراحل تغيّراتها"، إذ أضحى ينظر إلى الصورة وهي تجمّد الزمن، وينظرُ إلى الواقع والزمن يمرُّ فيه دون هوادة، فيرى تطوّرات المشهد؛ كيف كان، وما آلت إليه الأمور.

هذا الحب للحظة المجمّدة، القادرة على توثيق التفاصيل دون اعتبار لجريان الزمن، استمدّهُ سوار من الخان، وشاهين. "كنتُ أريد منافستهم،

تصوير عقيل سوار

إذ كنتُ مأخوذًا بصورهم". وكما فعلا، فعل سوار، موثقًا ملامح البحرين القديمة؛ حياة الناس، ووجوه رجالهم، وأطفالهم، ونسائهم، وفقرهم وبؤسهم، وأشكال فرحهم وسعادتهم وضحكاتهم، وتجاعيد الزمن في وجوه كبارهم، وملامح العيش في فضاءات منازلهم، وشوارعهم، وأسواقهم، واجتماعاتهم، وعيون الماء، وأشكال البيوت، وزوايا القرى والمناطق، وأكواخ السعف والجريد، وغيرها ممّا التقطهُ سوار بفنّيةٍ تعكسُ مدى إتقانهِ للصورة، وإلمامهِ بآليّة عملها، مدركًا أنّ "ما تنسخه الصورة الفوتوغرافية إلى ما لا نهاية لم يحدث إلا مرة واحدة: إنّها تكرار ميكانيكيّ لما لا يمكن أن يتكرّر وجوديًا"، كما يقول الفيلسوف والناقد الفرنسي (رولان بارت).

هذا الارتباط بالصورة، وبقدرتها على التقاط اللحظة بكلّ أحاسيسها وفيض ما تقول، أوصل سوار إلى الصحافة، فكانت الصورة مدخله. "كنتُ أنشر في مجلة صدى الأسبوع بعض الصور التي ألتقطها، وتعليقًا عليها"، كان ذلك أول مدخلٍ إلى الصحافة، التي راح سوار في عوالمها فيما بعد.

فوتوغرافيّون يتتبّعون الضوء

تمثّل "النجمة الأسبوعية" التي أصدرتها شركة نفط البحرين "بابكو"، أواخر خمسينيات القرن الماضي، أرشيفًا مهمًّا للتغيّرات الاجتماعية، والسياسية، والمعمارية، هذا الأرشيف الذي أسهمت فيه أسماء محلّية، كبعض الذين مررنا على ذكرهم، أو أسماء أجنبية.

كما لابدّ من الإشارة إلى نوادي التصوير، وعلى رأسها "نادي البحرين للتصوير الضوئيّ"، الذي تأسّس في العام (1985م)، تحت مظلة "جمعية البحرين للفنون التشكيلية"، التي أُسّست عام (1983م)، وقد جاء تأسيسهُ بمبادرة من الفنّان والفوتوغرافيّ حسين علي، وبدعم من الفنّان الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة، الرئيس الفخري للجمعية. كما لابدّ من الإشارة إلى أنّ الفنّان الدكتور فريد البيات، إلى جانب المخرج بسّام الذوادي، والمهندس سامي منديل، الذين وضعوا في بدايات (1985م) تصوّرًا لإنشاء نادٍ للتصوير الفوتوغرافي، تحت مظلة "جمعية البحرين للفنّ المعاصر"، إذ اجتمعوا مع الفنّان عبد الكريم العريّض، الذي كان رئيسًا للجمعية آنذاك، إلا أن الظروف حالت دون ذلك، ليستمرّ البيات في حماسه تجاه الصورة، وتعاونه مع الجمعية، لإقامة أول معرض للتصوير الفوتوغرافي، الذي أقيم تحت رعاية "وزارة الإعلام"، في عام (1986م).

إلى جانب ذلك، تأسّس العديد من الجمعيّات، والمجموعات المهتمة بالتصوير، كـ"جمعية البحرين للتصوير الفوتوغرافي"، و"أكاديمية البحرين للتصوير الفوتوغرافي"، و"فريق 360 للتصوير"، وغيرها من المجموعات التي تنظّم نفسها وفق أهدافها، وأشكال التصوير التي تستهويها.

الوقوع في شِباك لغة العين

"الصورة صنو العالم، ولكنّها صنوٌ مشوّه، على الرغم من واقعيّتها. تجذبنا وتسحرنا في ازدواجية ما تنقله، كما تأسرنا في سحر شيءٍ نراه بأمّ العين"، هذا ما يقولهُ الأكاديمي الفرنسي جاك أومونت في كتابه "الصورة"، فكيف بدأ الشغفُ بلغة العين؟ كيف افتتنتهم اللحظة المجمّدة، لتأخذهم إلى عوالم احتراف الصورة والتقاطها؟ تسردُ **الشيخة حنان آل خليفة**، التي تهوى تصوير الشارع، والتصوير الصحفيّ، أولى لحظاتها في إدراك أهمية الصورة وقيمتها، فقد كانت محاطةً بالصور التي يزيّن بها والدها جدار الدار؛ "صور العائلة، والمناظر الطبيعية، فيما كانت الرسوم في مجلات الأطفال أقلّ قدرةً على نقل المشهد، بالأمانة التي تنقلها الصورة". كانت حنان مدركةً

الشيخة حنان آل خليفة

أنّ هناك فارقًا جوهريًا، "حينها، أصررتُ على أن أكتشف السرّ وراء هذا الصندوق السحريّ القادر على نقل المشهد". إلا أن إدراك أهمية الصورة نبع من قصّتها مع الفنان عبدالحليم حافظ، تقول: "كنتُ في السادسة عندما ذهبتُ ووالدي في إجازةٍ صيفية إلى القاهرة، وكنّا نقطنُ مسكنًا قريبًا من مبنى يقطنهُ حافظ، الذي كنا نشاهدهُ على شاشة التلفاز والسينما، وقد قدّر لنا الالتقاء به، والسلام عليه، لكنّ زميلاتي، بعد عودتي إلى البحرين، لم يصدّقنني، لهذا أدركتُ

تصوير
الشيخة حنان آل خليفة

قيمة الكاميرا، وقدرتها على أن توثق اللحظة، وتؤكّدها".

بعد اجتيازها فحص الشهادة الابتدائية، حصلت حنان على أوّل كاميرا لها، "كانت الكاميرا السينمائية (CINE CANON T8) بفيلم ثمانية ملّيمترات، مُنذئذ، كنتُ أصوّر الأفلام لأقراني. وفي الثانية عشرة، كنتُ أعرضُ مشاهد من سفراتي على أقربائي، ممّن لم تُتح لهم فرصةٌ للسفر". أضحت الكاميرا عين حنان، وموثّقة اللحظات، وبمرور الزمن تعلمت حنان تقنيات التصوير وأصوله، حتى باتت الكاميرا "هي الصديق والرفيق، الذي تكتّمتُ على عشقه، حتى بلغتُ منتصف العمر، إذ شاركتُ في (نادي عوالي) وتعلمتُ منهُ الكثير، ثم أخذتُ في المشاركة في المعارض، والمسابقات الدولية، وكنتُ آنذاك أتميّزُ بلقطاتي الفوتوغرافية".

غرفة الكاميرات في الرياض

لم تكن بدايات الدكتور فريد البيات، الأستاذ المساعد في تصميم الوسائط المتعددة، والتصوير الفوتوغرافي بـ "جامعة البحرين" لأكثر من ثلاثة عقود، مبكرةً كبدايات الشيخة حنان، بيد أن حبّه للتصوير، غيّر مسيرة حياتهِ المهنية. فالشابُ

د. فريد البيات

المتخرجُ من الثانوية، ابتُعث إلى السعودية، مختارًا دراسة الإحصاء، وبدلًا من ذلك حصل على تخصّص "أدب إنكليزي" ولم يكن يرغبُ في دراسة هذا المجال. وأثناء مسيره في الكلية، لفتت نظرهُ غرفةٌ مليئةٌ بالكاميرات، "سألتُ على الفور عنها، فأُخبرتُ بأنها تابعة لتخصّص الإذاعة والتلفزيون، التابع لقسم الإعلام، وآنذاك قرّرتُ تحويل مساري لدراسة هذا التخصص، عام (1977م)".

أتمّ البيات دراسة البكالوريوس عام (1981م)، وقصد (لوس أنجلوس) بأمريكا شغفًا بالصورة

تصوير فريد البيات

والأفلام المتحركة، ودرس هناك الإنتاج التلفزيوني، وتكنولوجيا الفيديو والسينما، بالإضافة إلى التصوير الفوتوغرافي وفق منهجيةٍ أكاديمية، كما "حظيتُ بالاحتكاكٍ بمصوّرين، ومخرجين، ومنتجين، أضافوا إلى تجربتي الكثير".

أثناء دراستهِ في أمريكا، تلقى البيات اتصالاً من صديق يعلمهُ بأن "الكلية الجامعية للعلوم والآداب والتربية"، (جامعة البحرين حاليًا)، تطلبُ اختصاصيّ تقنيات تعليم، ملمّاً بالتصوير والفيديو والسينما، "تركتُ أمريكا وعدتُ إلى البحرين لشغل هذا المنصب". وقد أحبّ عمله في هذا المجال، ليبتعث في عدّة دورات مكثفة، بمختلف مجالات التصوير والإنتاج التلفزيوني، إلى أمريكا، ومن ثم ابتُعث لدراسة الماجستير في بريطانيا، متخصّصًا في "تصميم وإنتاج الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد"، والذي نال فيه الامتياز مع مرتبة الشرف، فقد أنتج أول فيلم رسوم متحركة ثلاثيّ الأبعاد، بعنوان "من الظلام إلى النور"، تلت ذلك دراستهُ الدكتوراه، بعد عقدين من تدريس التصوير والوسائط المتعددة، التقليدية والرقمية، التي قدم فيها أطروحة بعنوان "تصميم نموذج تعليمي لتدريس وتعليم التصوير الفوتوغرافي باستخدام الوسائط المتعددة المتقدمة"، يقول: "عدتُ بعد الدكتوراه، وواصلتُ التدريس مسلّحًا بكمٍّ كبيرٍ من المعارف في المجال، مكّنني من نشر العديد من الأبحاث في مجلات علمية كندية، ومصرية، وماليزية، كما ألّفتُ كتابًا متخصّصًا في تصميم نموذج لتدريس التصوير الفوتوغرافيّ بالوسائط المتعددة، يتوافر على موقع (أمازون)".

هكذا تشكلت مسيرة البيات، الذي بدأ هاويًا للتصوير الفوتوغرافي، ليكون فيما بعد مكمنَ اشتغاله البحثيّ والأكاديميّ، البيات الذي انطلق في منتصف ثمانينيات القرن الماضي، بمعرضٍ شخصيّ نظّمتهُ له "جمعية البحرين للفن المعاصر"، وكان مشروع مصوّرٍ يحترف التصوير، بيد أنّ "الجامعة سرقتني من هواية التصوير، وصار تركيزي على الاشتغال بالتدريس الأكاديميّ والبحث المرتبط بالتصوير الفوتوغرافي".

فيصل خلف، فوتوغرافي بدأ في دروب الصورة قبل أربعة عقود، ومذ وقعت إصبعهُ على زرّ الكاميرا، وهو مأخوذٌ بسحرها. "كنتُ أبحث عن الصورة كأيّ هاوٍ، في محاولةٍ لمعرفة كيف يتسنّى لي رسمُ صورة فوتوغرافية بعين الكاميرا. كان ذلك عام (1979م)، عندما ضغطتُ إصبعي

المصور فيصل خلف

على الزرّ، ومنذُ ذلك الوقت، وأنا أُلاحق هذا الشغف، أجرّبُ لغة الضوء، وقدرتها الفائقة في رسم واقعٍ يكادُ يكون خيالًا. كنتُ أجرّبُ، وأجرّب، لأُنضِج احترافي للفوتوغرافيا، حتى تُوّجتُ في عام (2010م) بالميدالية الذهبية في التصوير، وكان هذا التتويج انطلاقة جديدة للتوغّل في أعماق هذا الفن".

يفتتنُ خلف بالتجريب، مؤمنًا بأنّ على المصور الفوتوغرافي أن يتعرف على مختلف فروع التصوير، "ليكون ملمًّا، ولو بشكلٍ مبسّط، بهذه الفروع، وليستطيع إنتاج صورةٍ بشكلٍ يليقُ بفنّيتها وجماليّتها". إلا أنهُ ومن بين كل الأنواع، يهوى تصوير حياة الناس (تصوير الشارع)، "لما في هذا النوع من ارتباط بالمشاعر والأحاسيس التي تتقاطعُ بين المصوّر والمتلقّي للصورة. فهذا النوع من التصوير هو الأقرب إلى المشاعر الإنسانية، إلى جانب كونهِ يشكّل إطلالة على ثقافات الشعوب، وعاداتهم، وتقاليدهم". ولا يقتصرُ اشتغال خلف على (تصوير الشارع)، إلا أنهُ يبرعُ كذلك في (التصوير التجريدي)، نظرًا إلى كونهِ "متعةً فنية، وأفقًا لا محدودًا للخيال والجمال.. فهو فضاءٌ مفتوح لتأملات المتلقّي وأسئلته".

تصوير فيصل خلف

تصوير عيسى إبراهيم

الفتنة في حياة الناس

لا يختلفُ عيسى إبراهيم عن فيصل خلف في افتتانه بتصوير حياة الناس، "نظرًا إلى كون هذا النوع من التصوير نافذةً لتوثيق حياة الشعوب وثقافاتها". إلا أنّ عيسى مارس عملا طويلًا في التصوير الصحفي. نال عيسى شهرةً واسعةً على الصعيد المحلّي والخليجيّ، فقد تُوّج بالعديد من الألقاب والجوائز الدولية، متوجًا مسيرةً بدأها في المرحلة الإعدادية، عندما حمل الكاميرا موثقًا حياة القرية وأُناسها، وقد مهّد لهُ ذلك، لأن يحظى بشعبية جعلتهُ مصوّرًا للمناسبات والاحتفالات، وهو ما أوصلهُ إلى التصوير الصحفي، الذي بدأهُ عام (1999م). يقول عن ذلك: "بدأتُ مصوّرًا في صحيفة (أخبار الخليج)، ثم انتقلتُ إلى (الأيّام)، وعملتُ في عددٍ من المجلات الخليجية، لأستقر أخيرًا مصوّرًا في صحيفة (الوسط) لقرابة عقدٍ ونصف، انتقلتُ بعدها لأكون مصوّرًا حرًّا، كما أنا الآن".

تُوّج عيسى خلال مسيرته بالعديد من الجوائز والألقاب الدولية، أهمّها -كما يقول- "لقب ماستر الفياب (MFIAP) من (الاتحاد الدولي لفن التصوير)، إذ كنتُ أول عربيّ ينال هذا اللقب عام (2016م)، كما حصلتُ على لقب

عيسى إبراهيم

التميز الذهبي (EFIAP/g)، ولقب (EPSA) من (الجمعية الأمريكية للتصوير)، إلى جانب العديد من الألقاب من (اتحاد المصوّرين العالميّين) وغيره". ونظرًا إلى غزارة أعماله، صار اسمًا عربيًا بارزًا، إذ يُعدّ واحدًا من أكثر المصوّرين العرب الحاصلين على الجوائز في مسابقات التصوير الدولية، بمجموع ست مئة وخمس وأربعين جائزة محلية ودولية.

تصوير سوسن طاهر

الكاميرا جاهزة دائماً

نشأت سوسن طاهر في عائلةٍ شغوفة بالتصوير، وتوثيق اللحظة. "كانت والدتي حريصة على أن تكون الكاميرا مجهزةً بالفيلم لالتقاط الصور، وكانت تشجّعنا دائمًا، وتساعدنا على تعلّم التصوير". في الثانية عشرة من عمرها، استعارت سوسن من والدتها الكاميرا، لتلتقط صورًا لصديقاتها في المدرسة، ومنذ ذلك الحين لم تفارقها الكاميرا. "كوّنتُ صداقة مع هذه الآلة القادرة على رسم الضوء، ومع الانعكاس الناتج عنه، علاقة تعزّزت بعد العام (2011م)، عندما اقتنيتُ كاميرا (DSLR)، لأتوجّه إلى التصوير الاحترافي، بأنواعه المختلفة، فبدأتُ بـ(تصوير الماكرو)، ثم اتجهتُ إلى احتراف تصوير حياة الناس، والطبيعة، ورحتُ أجوب الدول لهذا الهدف". استعانت سوسن لإنضاج تجربتها بالتعليم الذاتي، عبر الإنترنت والكتب، إلى جانب ورش العمل، والندوات، والمشاركة في المعارض، كما انضمت إلى العديد من الجمعيات الدولية المعنية بالتصوير. فهي عضو في (FIAP)، و(GPU)، إلى جانب كونها عضواً في "نادي البحرين للتصوير". وقد توّجت مسيرتها بالعديد من الألقاب الدولية، أبرزها لقب مجيدة

سوسن طاهر

الفياب الذهبية (EFIAP/G)، ولقب التاج الثاني من (GPU)، كما نالت العديد من الجوائز المحلية والدولية.

انطلاقة المنصّات

لم تخطط الشابة إيناس سيستاني لأن تكون مصوّرةً فوتوغرافية، فقد اعتادت التقاط الصور بشكلٍ عشوائيّ أثناء سفرها، مستخدمةً هاتفها الذكيّ، إلّا أن اهتمامها بالصور تغيّر جذريًا. "كنتُ في رحلةٍ فرديةٍ إلى أوروبا عام (2016م)،

تصوير إيناس سيستاني

وتملّكتني رغبة في التقاط الصور التي توثقُ لحياة الناس، كما وجدتُ كل لحظةٍ، مهما كانت صغيرة، تستحقّ التوثيق". وبعد عودتها إلى البحرين، أخذت في عرض صورها على منصّات وسائل التواصل الاجتماعي. "وجدتُ استجابة إيجابية للصور، ما دفعني إلى إنشاء حساب متخصّص في التصوير الفوتوغرافي على منصّة (إنستغرام)، ثم ابتعتُ كاميرا، وبدأتُ تعليم نفسي التصوير عبر التدرّب، والقراءة، ومشاهدة البرامج التعليمية"، ومنذئذ، أخذت إيناس في تقديم أعمالها إلى المعارض الفنية، والمشاركة فيها. لا تصفُ إيناس نفسها بـ"المصورة المحترفة"، إلا أنّ الناس يطلقون عليها ذلك، وهو توصيف "ذو مسؤولية كبيرة بحقّ" كما تقول، لهذا تفضّلُ الإشارة إلى نفسها بـ"فنانة بصرية"، مؤكدةً أنّ أمامها مسيرة طويلة لقطعها في التصوير الفوتوغرافي، إذ إن التصوير "تجربةٌ من توليد الإبداع والابتكار المستمر، كي لا تشيخ التجربة".

ولأن إيناس انطلقت من تصوير حياة الناس، فإنها تفضّلُ (تصوير الشارع)، لكونه النوع الذي بدأت بهِ أولى خطواتها في التصوير، فهو -كما تقول- "الأقدر على رواية القصة، وهو الذي يرصد حياة الناس، مؤطّرًا إياها في لقطةٍ تفيضُ بكمٍ كبيرٍ من

إيناس سيستاني

الأحاسيس والمشاعر". وإلى جانب هذا النوع، تحترفُ إيناس (تصوير البورتريه)، إلى جانب (التصوير المفاهيميّ)، الذي تجدُ فيه متعتها. "التصوير المفاهيمي فنٌّ لا متناه، إذ يمكنُ تجليةُ الأشياء وتحويلها إلى صور؛ فقد عملتُ مؤخرًا على مشروع يجلو تأثير الأمراض النفسية، وآخر حول الأمثال الشعبية، وثالث حول انتشار وباء (كورونا). فالتصوير المفاهيميّ قادر على أن يحوّل الأمور المألوفة إلى لقطات غير مألوفة، ما يفسحُ المجال للمتلقّي لكي يخوض في بحرٍ من التآويل، ويحفزُ لديه شهيّة الأسئلة".

تصوير فريد البيات

مفهوم الصورة

تختلفُ فُهوم الصورة من مصوّرٍ لآخر، إذ يقرؤها كلّ مصورٍ وفق رؤى إبداعية كوّنها على مدى عمله في خلق الصورة وتكوينها، لترتقي هذه الفُهوم، وتتحوّر، وتختلف من آنٍ إلى آخر، حتى يصل الفوتوغرافيّ إلى فهم ينطلقُ من خلاله في ممارسة عمله، الذي يمكنُ أن نطلق عليه فلسفة الصورة. أما عن فلسفة الصورة، فيقول البيات: "إنّ فنّ التصوير هو أحد أنواع الفنون البصرية التي تتطلبُ قدرًا كبيرًا من الإبداع والموهبة، بالإضافة إلى الإمكانيات الدائمة في التطوّر، والتدرّب، والتعلم، ككلّ الفنون الإبداعية"، مبيّنًا أنّ "التصوير هو تسجيل الضوء المنعكس لمنظر أو مشهد حقيقي وواقعي، وتحويلهُ إلى صورة، بالاعتماد على آلة تصوير"، مشيرًا إلى أن كلمة (فوتوغرافيا) اشتقاق من اليونانية، وتعني "الرسم أو الكتابة بالضوء". فيما ترى إيناس أنّ التصوير الفوتوغرافي "فنّ متعدد الأوجه"، لهذا يصعبُ عليها أن تضيّق هذا الأفق المفتوح، وتحصرهُ في تعريفٍ أو فهمٍ واحد، "نظرًا لكونه فضاءً لا محدودًا من الإمكانات"، وهذا ما ينطبقُ على الصورة المنبثقة عن هذا الفن، التي تجدُها أقرب إلى البعد السحريّ؛ "أن أكون قادرةً على

تصوير المشاعر، والعواطف، والأحاسيس، في إطارٍ واحد، لتروي عددًا لا محدودًا من القصص، اعتمادًا على تأويل المتلقّي". لهذا ترى أنّ لكل نوعٍ من أنواع التصوير، وما ينتجُ عنه "منظورًا فنيًا وفلسفيًا خاصًا به؛ فالبعضُ يراهُ توثيقيًا، وآخر يراهُ تشارك قصّة، أو مجرد التقاطة يسرقونها من زمنٍ لا يتسنّى لهم إيقافه".

أمّا خلف، فيرى في الصورة "لحظة تجمعُ كمًّا من العناصر والأشياء الجميلة. فهي فنٌ يستدعي كمًّا من الذوق، وأسلوبٌ ينعكسُ في مخرجاته على خلق تغذية بصرية وفنية لمختلف أطياف المجتمع وفئاته". لهذا يقرأُ خلف الصورة فلسفيًا بوصفها "وسيلة لإيصال واقع مَعيش، أو مختلق خيال للمتلقّي، المتمثل في الفنّان، أو المتذوّق، أو الإنسان العادي، الذي يحسن قراءة الضوء، ليصل إلى فهمٍ لمعنى الصورة".

ويشاركُ عيسى إبراهيم هذا الفهم للصورة مع خلف، فيما تضيفُ سوسن طاهر إلى ذلك كون الصورة "قصة، تكتمل بالفكرة، والتكوين، واختيار الزاوية المناسبة مع اعتبارات الضوء والظل"، مؤمنةً بأن "جمالية الصورة تكمنُ في تكوينها العفويّ، حيثُ تتسنّى للمتلقّي قراءتُها كما يريد، وسرد مجرياتها بما يتناسبُ وإطاره المرجعي".

الصورة الفوتوغرافية كبعدٍ فنّي

أضحى التصوير فنًا قائمًا بذاته، فكيف يقرأُ الفوتوغرافيّون الصورة كبعدٍ فنّي؟

تقول إيناس: "الصورة بالنسبة إليّ بمثابة النصّ الشعري، أغوص في جمالياتها من حيثُ اللون، والتنسيق، والأنماط، وصولًا إلى القصة التي ترويها"، إذ "يمكنُ للصورة أن تحمل في طيّاتها الكثير من الكلام، فحيثُ تسمح لمخيّلتك أن تأخذك، يمكنُ أن تقرأ الصورة، تمامًا كالنصّ الشعري، الذي يمكنُ قراءتهُ وفق إيقاعٍ محدّد، وتأويله بأشكالٍ لا محدودة. كذلك الصورة؛ يمكنُ لكل شخصٍ أن يفتتح مصاريع التأويل في قراءتها".

وهذا ما يتفقُ معهُ خلف، مؤكدًا أنّ الصورة "قادرة على إقناع المتلقّي بالتعمّق في تكوينها، المتميّز بأبعاده البصريّة"، موضّحًا "أن الصورة الواقعية، تظهرُ عمقًا ما للموضوع، إذ تزداد اللقطة واقعية ومصداقية عندما يجد المتلقّي رابطًا بين الموضوع والمشاهد في إطار الصورة، إلى جانب البُعد الزمني الذي يلعبُ دورًا في شعور المتلقّي الناظر للصورة، من حيثُ كونها تعكس ماضيًا أو حاضرًا، وتتيحُ لهُ التفكير في المستقبل".

فيما تؤكّدُ حنان آل خليفة أنّ الكاميرا "حلّت محل فرشاة الفنّان في تصوير اللحظة؛ فكما انتقل الفن التشكيلي إلى مراحل متنوّعة، وصولًا إلى الفن المعاصر بأشكاله التعبيرية والتجريدية، كذلك التصوير، الذي أخذ أبعادًا فنية، أضاف إليها الكثيرَ توافرُ برامج التعديل، التي تعطي فنيةً للصورة"، وهذا ما يبيّنهُ عيسى إبراهيم الذي لا يرى أيّ اختلاف بين الصورة الفنية وأيّ فنٍ آخر، "إذ باتت الصورة وسيلةً يستخدمها الفنّانون الفوتوغرافيون، لإيصال رسائلهم، تمامًا كما يستخدمُ الفنّان لوحتهُ لذلك".

أما سوسن فترى بأن "فنية الصورة تكمنُ في قدرتها على الاستحواذ على تركيز المتلقّي، وإثارة مشاعره، وسيّان أكانت الصورة وثائقية، أم صحفية، أو اجتماعية، أو حتى تجارية.. فالتركيز على المهارات الفنية، كالموضوع، والمحتوى، والتكوين، والإضاءة، والألوان.. إلخ، تبرز معاني الصورة، سواءً كانت وواقعية أو إيحائية".

ويبيّن لنا الدكتور البيات فيقول: "الثقافة البصرية أساس عملية التصوير، إذ يعودُ أصل الصورة للمشهد الفوتوغرافي. فالتصوير هو انعكاسُ للتصوّر أو التخيّل (visualize)، والذي يعدّ أحد المكوّنات الأساسية لتصوير صورة رائعة. هذا التصور للمشهد الفوتوغرافي لابد أن تسبقه قراءة المشهد بعمق، وفهم عملية التخيل فهمًا كاملا، ويتطلّبُ ذلك النظر إلى المشهد بالتخيل عبر النظر بعمق إلى الشيء المراد تصويره، وليس الملاحظة العرضية السريعة، التي نقوم بها جميعًا في حياتنا اليومية. فعندما يبحث المصوّر عن أشياء وعناصر لتصويرها، يجب أن تبدو أكثر كثافة، ولهذا يتطلبُ التصوير الفوتوغرافي عملًا يبدأُ بالنظر العميق، وتحليل عناصر المشهد، وتطبيق البصيرة.. ومع المِران، والتبصّر، يمكن تحليل الموقف بسرعة أكبر لتحديد ما إذا كانت الصورة تستحق الالتقاط أم لا".

إلى جانب ذلك، يفصّلُ البيات في تحليل تكوّن الصورة، مبيّنًا أنّ تحليل تكوين الصورة "هو عبارة عن تمثيل مسطّح لواقع مجسّم (المشهد)، إذ إنّ تأثيرات تكوين الصورة تقع في الأصل على خمسة محاور، هي: العرض + الطول + العمق = الزاوية، بالإضافة إلى التأثيرات البيئيّة؛ كالضوء، والظلّ، وحركة الموضوع خلال الزمن".

فيضٌ من الصور.. وآلات تصويرها

تختلف الصورة من حيثُ أبعادها الزمنية. فبعض الصور تُلتقط بهدف توثيق اللحظة، لتكون

شاهدًا على تلك اللحظة في المستقبل القريب أو البعيد، كما كان يفعلُ الخان في توثيقه للشخوص، والحرف، والصناعات، والعمارة. ولكن في ظلّ توافر الكاميرات، التي أضحت بين يدي كافة الناس في كل الأوقات، نظرًا إلى وجودها في هواتفهم، نتساءل: هل بات للصورة قيمة توثيقية للمستقبل، في ظل هذا الفيض الذي وصلت إليه الإنسانية؟ يرى عيسى إبراهيم أنّ الصورة في بعدها الزمني "هي دلالة سيعاد تركيب تفاصيلها في المستقبل، وليس كل من يحمل كاميرا لهُ تمثلات لهذا الهدف. أما صاحب الرؤية، فيلتقط الصورة بهدف توثيق المكان والزمان، بقصد نقل رسالة واضحة المعالم".

فيما يؤكدُ الدكتور البيات أنّ "قيمة الصورة التاريخية تتمثلُ في ندرتها، وحيثُ إن الصورة الفوتوغرافية أضحت -بفضل التكنولوجيا الحديثة- متوافرة بكثرة لسهولة التقاطها، فإن هذا يقلّل من ندرتها عدديًا، بيد أن الصورة كعنصر نادر هي تلك الملتقطة بواسطة خبراء محترفين ملمّين بالنواحي الفنية، والجمالية، والتقنية، والتوثيقية"، متابعًا: "إنّ مصوّر الهاتف النقّال، إذا ما افتقر إلى المهارات الأساسية للتصوير، لا يمكنهُ مجاراة مهارات المصوّر المحترف في بيان جماليّة الصورة، وإظهار قيمتها، التي تسجّل تفاصيل تلك اللحظة".

أما المعيار القيمي للصورة التاريخية، من وجهة نظر سوسن، فهو "ما تتركهُ من أثرٍ نفسي في المتلقّي". بيد أن إيناس ترى الزيادة العددية للصور إيجابية، "لأنها توفّر فهمًا أكثر اتساعًا للواقع" كما تقول، حيثُ إن الزيادة توفرُ منظارًا أكثر شمولية للأحداث، أو الشخوص، أو غيرها من المشاهد الملتقطة، فـ"بعكس أشكال الفن الأخرى، تغذّي الزيادة العديدة القصة، وتضيف إلى السرد والمشاعر"، ولهذا تنفي أن تكون الندرة معيارًا للقيمة.

يرى فيصل خلف أنّ الصورة هي الصورة، بغضّ النظر عن توافر الكاميرات، وهذا الفيض في الكمّ الممكن التقاطهُ من صور، سواء بالهاتف المحمول، أو آلات التصوير الخاصة، "ليس معيار الصورة متعلقاً بآلة التقاطها، أو كمها، إنما بقيمتها في ذاتها، وما توثقهُ من لحظة أمينة، لا يتم التلاعب بها عبر تقنيات التلاعب بالصور".

فيما توجز حنان آل خليفة بقولها: "المصوّر الفوتوغرافيّ أمام معتركٍ يتمثلُ في كمّ كبير من آلات التصوير المختلفة التي تتوافرُ بين يدي الجميع اليوم، بيد أنهُ يقف أمام هذا الفيض

بإدراكه للأسس الأولية للصورة، وبذلك فإن من يملك هذه الأسس، وحدهُ القادر على توثيق اللحظة، والموضوعات".

كيف نقيّم الصورة؟

ما العناصر التي نقيم الصورة على أساسها، لتكون ذات قيمة؟

يعدّدُ فيصل خلف مجموعة من العناصر اللازم توافرها في الصورة، وهي: "الموضوع، والإضاءة، والزاوية، والتعريض، والتوقيت، ونوع العدسة، والبساطة"، فيما لا تعتقدُ إيناس سيستاني بأن للصورة معايير يجب أن تفي بها لتعتبر صورة جيّدة، مؤكدةً أن "التصوير هو فنّ، والفنّ بطبيعته غير موضوعي"، وتضيف موضّحةً بمثال حدث معها: "في بداية مشواري الفوتوغرافي، بدأت بالتقاط الصور بصيغة (JPG) وتلقيتُ العديد من الانتقادات لعدم التقاطها بصيغة (RAW)، بدعوى أنّ المصوّر الحقيقي لابدّ أن يفعل ذلك، ولكن هل يمكنُ اعتبار ذلك معيارًا للصورة؟".

أما على صعيد الموضوع، فترى إيناس بأنهُ لابد أن تحتوي الصورة على موضوع، فـ "الصورة الحقيقيّة هي تلك التي تلتقطُ قصّةً ما، وفيها عنصرٌ بشريّ، وتثير مخيّلة المتلقّي واهتمامه، بغضّ النظر عمّا إذا كانت تستوفي المعايير المطلوبة أم لا. فأنا -شخصيًا- عندما أنظر إلى الصورة، أريدها أن تستنطقني، وأن أشعرُ بحوارٍ يدور بيني وبينها، إلى جانب تجريب اللحظة كما عاشها المصوّر أثناء التقاطها. هذه معايير الصورة الحقيقية باعتقادي".

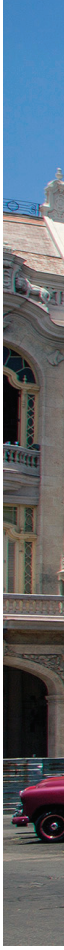
وللتأكيد على عدم وجود معايير ثابتة، تذكرُ إيناس أنها شاركت بصورةٍ التقطتها في أحد شوارع مصر، واستطاعت أن تصل بهذه الصورة إلى القائمة الطويلة، في واحدة من أشهر مسابقات التصوير العالمية، وتقول حول ذلك: "التقطتُ الصورة مستخدمةً الإعداد التلقائي في كاميرتي، وبهيئة (JPG)، ولم أكن آنذاك ملمّةً بكيفية تشغيل الكاميرا وفق الإعدادات اليدوية، إلى جانب كون الصورة التقطت بتركيز على عنصر إلهاء، أدّى التركيزُ عليه إلى تشتيت الموضوع الرئيس، وبالرغم من ذلك استطاع النقّاد أن يدركوا القصة من وراء الصورة، وأن يعيشوا تجربتها".

فيما ترى حنان آل خليفة أنّ "موضوع الصورة، ورسالتها، تحدّدان قيمتها"، مبيّنةً أنّ "صور الفوتوغرافيّ روبرت كابا، التي التقطت في العام

تصوير الشيخة حنان آل خليفة

1944م لإنزال الحلفاء في (نورماندي)، أثناء الحرب العالمية الثانية، تعتبر صورًا أيقونية، ومع كونها صورًا مهزوزة، فإنها تنقل رسالة بليغة حول استعادة الحلفاء لموقعهم، وانتصارهم على المحتل". وهذا ما يتفقُ معهُ عيسى إبراهيم، إذ يؤكد أن "الصورة لابد أن تكون ذات رسالة وقيمة فنية، قبل أن تكون ألوانًا وتكوينًا جيّدًا". أما سوسن طاهر، فترى أنّ تقييم الصورة "خاضعُ لنوعها، أهي وثائقية، أم صحفية.. إلخ، بيد أن هناك خطوطًا عريضة يمكنُ الاتفاق عليها، وهي: محتوى الصورة، وجماليتها، إلى جانب زاوية الالتقاط، والإضاءة، والقصة، والفكرة التي تحتويها".

فيما يؤكدُ الدكتور البيات بأن "عناصر الصورة الناجحة معروفة لدى المصور المحترف، ولابدّ أن تتوافر هذه العناصر في الصورة، مهما اختلف نوعها؛ فنية، صحفية، توثيقية، تسويقيّة، إلخ". "فتوافر تلك العناصر في أيّ صورة، يؤهلها لتكون صورةً ناجحة، سواءً كانت ملتقطة بكاميرا احترافية، أو بسيطة، أو بالهاتف النقال، إلخ..".



حدود التعديل على الصورة

أضحى وجود البرامج المتعلقة بتعديل الصور، وجودًا لازمًا في حواسيب المصوّرين. فما هي الممكنات، والمحظورات في عصر وفرة هذه البرامج؟ كما أن التلاعب والتعديل ليس مرهونًا بوجود هذه البرمجيات، إذ وُجد منذ وُجد التصوير الفوتوغرافي. فما هي الحدود المسموح بها، دون تحوّل الصورة الفوتوغرافية إلى فنٍ رقميّ، أو غيرهُ من التصنيفات؟

تؤكّدُ سوسن أنّ غالبية المصوّرين الفوتوغرافيّين "يقومون بالتعديلات الأولية البسيطة على صورهم، كتعديل الميلان، والقطع، والإضاءة، وتعزيز الألوان"، مبيّنةً أنّ التعديل المسموح "خاضعٌ لنوع التصوير، فهو يختلفُ في التصوير الصحفي، عنهُ في التصوير الفني، مثلًا". وتلفتُ سوسن إلى أنّ "التعديلات الفنية والإبداعية على الصورة، فنٌ قائمٌ بذاته، وأميلُ إلى اعتباره فنًا رقميًا أكثر من كونهِ تصويرًا فوتوغرافيًا"، بيد أنها تؤكد أنّ هذا لا يشملُ كلّ تعديل. فالتعديلات التي تتخذُ في الحدّ الأدنى "لابدّ منها أحيانًا"، كما تضيف: "إن التلاعب وتعديل الصور ليس مقرونًا بظهور البرامج المتعلقة بذلك، إنما ظهر منذُ ظهور التصوير. فقد استخدم المصوّرون تقنيات مختلقة في الغرف المظلمة، مثل التفتيح، والتغميق، والتعريض المزدوج، وكذلك تقطيع الصور السلبية، ودمجها وطباعتها باعتبارها صورة واحدة، إلى جانب التلاعب الذي كان يتم بعد طباعة الصورة، باستخدام الأحبار والطلاء وغير ذلك". فيما تستدلُ حنان على إجازة الصور المعدّلة بالحدّ الأدنى من قبل المسابقات الدولية، في كون التعديل البسيط "لا ضرر منه على الصورة الفوتوغرافية، بيد أنّ التعديل المكثف يُخرج الصورة من كونها فوتوغرافية إلى مفهوم العمل الفني باستخدام الكاميرا والبرامج الرقمية". ويبيّن عيسى أنّ ذلك خاضعٌ لنوع التصوير الذي يمارسهُ المصور، إذ إنّ "التصوير التوثيقيّ والصحفيّ لا يصحّ فيه التعديل، بل قد يعتبره البعض تزييفًا للحقيقة". أما على صعيد أنواع التصوير الأخرى، فيتخذُ عيسى موقفًا أشبه بالحياديّ، إذ يرى أنه "ليس هناك حدود للفن، وكذلك للتصوير الفوتوغرافيّ، ودمجُ هذين المجالين، خاضع للمدرسة التي يتبعها المصوّر نفسه، إذ يرى البعض أنّه لا وجود لقواعد تحكم الخيال، وبرامج التعديل أدوات للخروج بأعمال بات بعضها أيقونات في العصر الحديث".

أما الدكتور البيات، فيرى بأن "التكنولوجيا

سهّلت فرص التلاعب بالصورة"، مؤكدًا أنّ "عملية التصوير يُفترض فيها أن تكون تسجيلًا للحقيقة والواقع، كما تراهُ العين المجردة. إلا أن برامج التحرير النقطي، كالفوتوشوب، واللايت روم، وغيرهما، مكّنت الكثيرين من إجراء تعديلات على الصورة بالحذف والإضافة"، وهذه العملية يرفضها البيات، مؤكّدًا أنّها "جعلت الصورة تصل إلى المتلقّي بشكلٍ غير حقيقي". ويفرّق البيات بين الصورة الفوتوغرافية والعمل الفنّي، موضّحًا أنّ "الصورة يجب ألّا تخضع لأي إضافة أو تعديل، إلا في الحدود الدنيا المتمثلة في التعديلات البسيطة على الإضاءة والألوان، وعلى بعض الأمور الجانبية المتعلقة بأثر الخدوش، وبصمات الأصابع على العدسة، وما شاكلها من أمورٍ أولية".

التجربة الفوتوغرافية في المملكة

في قراءتها للتجربة الفوتوغرافية في المملكة، تؤكّدُ حنان آل خليفة أنّ الساحة المحلّية "تحاول اللحاق بالعالمية"، مبيّنةً أنها "تحتاج إلى مزيد من النضج لتكون متفرّدة ومتميزة"، مشيرةً إلى أن "نوادي وجمعيات التصوير واعدةٌ في إثراء الحركة الفوتوغرافية، رغم أنها مؤسّسات غير ربحية، وغير مدعومة"، لافتةً إلى أعضائها الذين "يقدمون أجود الصور"، منتقدةً عدم قيام المؤسّسات التجارية بالتواصل مع هذه الجمعيات والنوادي لرفدها بالصور الفنية الثرية. فيما يرى الدكتور البيات أنّ التجربة الفوتوغرافية المحلّية "ما تزال متواضعة"، مبيّنًا أنّ الأنشطة ترتكزُ على "الاشتراك في المعارض والمسابقات الدولية، دون الإسهام بفعالية في الارتقاء بالجوانب العلمية، والمعرفية، والمهارية، وخاصّة أنّ مجال التصوير الفوتوغرافي مجالٌ متجدّدٌ على الصعيد التقني، ومتطوّر باستمرار عالميًا".

ترى سوسن أنّ البحرين وغيرها من دول العالم "تشهدُ انتشارًا واسعًا للكاميرات، ما انعكس على قيمة الصورة الفنية"، بيد أنها تشير إلى أن البحرين "تحوي خامات متمكنة في التصوير الفوتوغرافي، وقد توّجت بالعديد من الجوائز والألقاب العالمية"، لافتةً إلى أن (نادي البحرين للتصوير) يمثل مملكة البحرين في الاتحاد الدولي لفنّ التصوير الفوتوغرافي (FIAP) منذُ العام 1985م، "ولهذا النادي مشاركات فعّالة في هذه المنظمة، ترفعُ اسم المملكة في المحافل الدولية"، كما تؤكّدُ سوسن أنّ السياق العام يشهدُ حراكًا إيجابيًا، وذلك على صعيد ورش العمل، والندوات، وتبادل المعارف. "فالمصوّرون

البحرينيّون يسعون دائمًا إلى الأفضل، وهم مجتهدون في تحقيق تواصل فعّال مع أقرانهم من كافة دول الخليج العربي ودول العالم"، وهذا ما يشدّدُ عليه عيسى إبراهيم مؤكّدًا أنّ "البحرين تمتلك خامات مبدعة أثبتت وجودها في المحافل الدولية".

ويعرّجُ عيسى على واقع التصوير الصحفيّ الذي مارسهُ على مدى أكثر من عقدين، لافتًا إلى أنّ هذا النوع من التصوير "لم ينَل نصيبهُ بعدُ"، مبيّنًا أنّ "الصورة الصحفيّة في البحرين وبعض الدول العربية، عبارة عن (صورة جماعية)، وذلك لأنّ الصحافة عبارة عن علاقات عامة لا أكثر"، مضيفًا "أنّ دور المصوّر الصحفيّ دورٌ هامشيّ، يُستبدل به في كثير من الأحيان ما يحصلُ عليه المحرّر من صور التقطت بالهاتف!".

أما إيناس، فتشير إلى المساحة الجغرافية للبحرين، ونسبة أعداد المصوّرين، فتقول: "إذا ما نظرنا إلى جزيرةٍ صغيرةٍ كالبحرين، فإننا بالتأكيد نملك طاقات إبداعية مذهلة وموهوبة، مثل الفنانة غادة خنجي، وكميل زكريا، بالإضافة إلى أبناء الأجيال الجديدة الذين يخوضُون مغامرات إبداعية في بحار الفوتوغرافيا، طارقين فضاءات لم تُطرق من قبل، فتراهم يخوضون تجريب (تصوير الأزياء)، والتصوير المفاهيميّ، وغيرها من أساليب التصوير الحديثة، التي تمكنهم من إلقاء الضوء على العديد من القضايا التي نتحفّظُ على طرحها في منطقتنا بسبب المحظورات (التابو) أو غيرها من التحفظات".

يذهبُ فيصل خلف إلى أن التصوير "ليس تحمل كاميرا وتلتقط صوراً، إنما هو "علمٌ لهُ مضامينهُ، واهتماماته، ومعارفه"... متسائلًا: هل أضحت الصورة قادرة في مملكة البحرين على أن تكون أداةً معرفية، وفنًا ناقلًا للمعارف؟"، ويجيب على ذلك "بأن دائرة التصوير الفوتوغرافي في المملكة اتسعت لتنحو منحى السيطرة على مختلف أنواع الفنون الأخرى، وذلك لسهولتها إن أُحسِن التعاملُ معها، وهو واقعُ أضحى ملموسًا في البحرين، بدليل ازدياد أعداد المصوّرين باختلاف مجالات اشتغالاتهم، ومخرجات أفكارهم، وأساليبهم".

ويتنبأُ خلف بأن التجربة الفوتوغرافية في البحرين "ستشهدُ مستقبلًا زاهيًا، وراقيًا، يرفعُ اسم المملكة في المحافل الدولية، وهذا ما شهدنا أولى بوادرهِ عبر حصول البحرين على كأس العالم في التصوير الفوتوغرافيّ عام 2014م، في بينالي تركيا، والذي ناله (نادي البحرين للتصوير)".

ما تحتاجهُ التجربة

تركزُ سوسن على أهمية "تكثيف الجهود لخلق مجتمع واعٍ بقراءة الصورة، إلى جانب أهمية تأسيس الناشئين على الأسس الصحيحة للتصوير الفوتوغرافيّ، وقيمة الصورة الفنية"، مؤكدةً ضرورة "أن تتصدر الجهات والمؤسّسات الرسمية والأهلية دورًا أكثر فاعلية في مساندة أنشطة نوادي وجمعيات التصوير، خاصة وأن هذه النوادي والجمعيات مؤسّسات غير ربحية، ليتسنى لإداراتها القيام بالمزيد من الفعاليات، وتنظيم الورش، والمحاضرات، التي تسهم في تعزيز ثقافة وفنّ التصوير الفوتوغرافيّ في البحرين، والذي سينعكسُ إيجابًا على التجربة الكلية، وعلى مكانة المملكة في هذا المجال".

وهذا ما يشدّدُ عليه خلف، فالتجربة المحلية -كما يقول- "تحتاج إلى مزيد من التشجيع من قبل العديد من الجهات الرسمية، خاصة وزارة شؤون الإعلام وهيئة البحرين للثقافة والآثاروهيئة البحرين للسياحة والمعارض. فمجال التصوير الفوتوغرافي مجالٌ يحظى باهتمامٍ عالمي، ويجب على المسؤولين المساهمة في تشجيع هذا الفن، وتوسيع رقعته"، مؤكدًا على دور المصور نفسه "في التطوير من تجربته، بمختلف الوسائل الممكنة، وهي كثيرةٌ اليوم، وعلى رأسها الفضاء الرقمي المتاح لكل واحدٍ منا".

وفي هذا السياق تقول حنان آل خليفة: "نحنُ بحاجة إلى جهةٍ واحدة تُعنى بتحدّيات الساحة الفوتوغرافية، تتمثلُ في جمعية وطنية، أو اتحاد مصورين، يضم مختلف المصوّرين الفوتوغرافيين في المملكة"، كما تأمل من وزارة التربية والتعليم "إنشاء نوادٍ للتصوير في المدارس، لصقل تجربة الطلبة، وإعدادهم للمستقبل". ويتفقُ مع ذلك عيسى إبراهيم، الذي يدعو إلى أن تكون "هناك جهة رسمية حاضنة للمبدعين الفوتوغرافيين، ودعمهم للاستمرار في تطوير اشتغالاتهم، وإنضاجها". فيما تؤكدُ إيناس "أن الساحة بحاجة إلى مزيد من التشجيع والدعم، إذ يجب ألّا يخفى دور هيئة البحرين للثقافة والآثار، وهو دورٌ مشكورٌ في تنظيم المعارض الفنية، والتواصل مع المصوّرين الفوتوغرافيّين، لكنّنا بحاجة إلى مزيد من تلك الفرص، ومزيد من التشجيع، إلى جانب حاجة الساحة الفوتوغرافية إلى برامج الإقامة الفنية، التي ستعزّز التجربة وتُغنيها".

الفنّان ديفيد هوكني

هوكني: أنا أعظم رسّام في إنكلترا؟! هذا لا يشغلني ولا يعنيني

رشا عدلي

يُعدّ الفنّان الإنكليزي ديفيد هوكني، البالغ من العمر أربعة وسبعين عامًا، من أشهر الشخصيّات اللامعة في حركة الفنّ العالميّ، منذ ظهور أول عمل فنّي له في ستينيّات القرن الماضي، عندما كان طالبًا جامعيًا في الكلية الملكية للفنون، وحتى الآن.

بالنظر إلى لوحاته التي تميّزت بأحجامها الكبيرة، سنجد أنها تبعثُ في النفس الرغبة في التماهي مع أقلّ أسباب السعادة المتاحة. فبينما صُنِّفت أعمال الفنّان الأمريكيّ إدوراد هوبر على أنها الأكثر صمتًا وكآبة في تاريخ عالم الفنّ، وُصفت لوحات هوكني بأنها تمنح الشعور بالبهجة والسعادة.

مما يميّز هوكني أيضًا أنه يصرّ بعنادٍ شديدٍ على رسم الأشياء من منظوره الخاصّ، كما لو أنّه يُعيد اكتشافها من جديد، وذلك في محاولةٍ منه للقبض على اللحظة، ونجد أنّ أغلبَ لوحاته تحملُ بُعدًا فوتوغرافيًّا، الأمر الذي أسبغ على أعماله تفرُّدًا خاصًّا جعله يخرج عن الشكل النمطيّ للوحاتِ الفنية.

كاتبة من مصر

فهو يرسم الأشياء في حركتها الأخّاذة ليمنح أعماله ديناميكيّةً؛ مثل تجسيد الدوائر المائية التي يصنعها رمي حجرٍ في بُحيرةٍ راكدةٍ، أو كما في لوحته الشهيرة "حلقة مطاطية" عندما رسم فقاعات المياه التي تخرجُ من المسبح إثر قفز شخصٍ فيه. لقد رسم هوكني هذه المشاهد بتفاصيلها الأخّاذة، حتى أصبح من الصعب تصديق أنها مجرد لوحاتٍ، وليست مشاهد مقتطعة من فيلمٍ سينمائيّ.

عندما سُئل: لمَ لم تختلِف لوحاته منذ بداية الستينات عمّا هي عليه الآن؟ أجاب: "لأنّ إحساسي بالأشياء لم يتأثر، لقد ازددت خبرةً، وهذا كلّ ما في الأمر، فمنذ البداية إلى اليوم، أريد أن أجسِّد في أعمالي كيف نرى العالم".

وللعمل على ذلك، جرَّب هوكني الكثير من المدراس الفنية، ووجد أنّ أفكاره تتدفّق في التجريد بحريةٍ أكثر؛ فاعتاد أن يُسلّط الضوء على الافتراضات اللازمة للمُشاهد لقراءة الصورة. وهذا يعني أنّ العديد من لوحاته يتعلق بصنع الصورة والنظر إليها، لذلك ترتبط أعماله بالتداخل ما بين الواقع والوهم.

ثم شُغف بقدرة التكعيب على وصف موضوعٍ ما بشكلٍ أفضل، من خلال إدخال عنصرَي الوقت والحركة معًا. وفي وقتٍ لاحقٍ، وجدنا هوكني قد استخدم التصوير الفوتوغرافيّ الرقميّ، وقام بتجميع مئات الصور معًا لإنشاء مشهدٍ يبدو واقعيًا. ومع الوقتِ، تطوَّر اهتمامُه بمختلف الأشكال والمفاهيم التصويرية، فاستخدم الكتابة على الجدران، والرموز المشفّرة، والأشكال القضيبيّة.

في معرضه الأول "لوحات مع الناس"، وقد أقامه في غاليري كاسمين في لندن العام 1963م، ركز على سلسلةٍ من اللوحات التي تحمل مشاهد محلّية، من خلال اللعب بحقائق مختلفة وأنماط تمثيلية متعددة. "لقد تعمَّدتُ إثبات أنّني أستطيع القيام بأربعة أنواع مختلفة تمامًا من الصور، مثل بيكاسو".

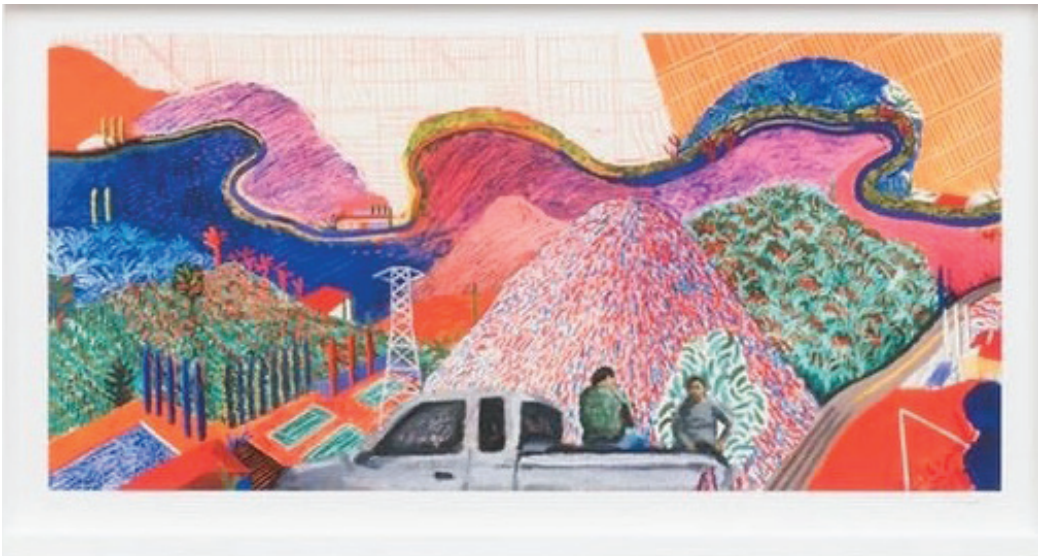
بعد تخرّجه في الكلية الملكية للفنون في العام 1964م، سافر إلى لوس أنجليس بحثًا عن الشمس والضوء، وظلّ الوهم والحيويّة سمتين قويتين من سمات عمله في هذه الفترة.

منذ العام 1964م، انطلق لرسم تلك المدينة التي أغرم بمعمارها، وبالمساحات المفتوحة بها، والخطوط الحداثية لتصميم المباني، ورشاشات المياه في الحدائق. كما انبهر بحماماتِ السباحة الموجودة بكثرةٍ في المنازل والنوادي، وألهمه مشهدُ الماء المتحرّك على إثر قفز شخصٍ في

المسبح، فرسم له لوحاتٍ عدّة فريدةٍ ومميزةٍ كانت هي سبب شهرته العالمية؛ بدأها برسم "مجموعة رش"، وهي مكوّنة من ثلاث لوحاتٍ يظهر فيها سطحُ الماء على هيئة رشةٍ كبيرةٍ، ورسم هذه المجموعة بين عامي 1966 - 1967م، وفيها استلهم من الفنّان البريطاني برنارد كوهين والفرنسي جان دوبوفيه تناولهما لسطح الماء. وفي الغالب، يظهر في هذه المسابح المائية شخصٌ يُدير ظهره للمشاهد، قافزًا في الماءِ بحركة مُفاجئةٍ وقصيرةٍ، وبهذه الطريقة يعمل هوكني على إخفاء الحضور البشري، والاهتمام بإظهار أثره. وتجسّد هذه اللوحات هوسَ الفنّان بالزمن، وبالاختلاف بين شعور الإنسان بالزمن على أرض الواقع، والزمن الذي يعيشه. ففي هذه المجموعة، نجده وقد سبق الزمن بخطوةٍ إلى الأمام، ويصف ذلك: "عندما تأخذ صورةً لرشّة ماء، فأنت تجمِّد لحظة لتصبح شيئًا آخر. أدرك أنّ الرشة لا يُمكن أبدًا أن تُرى بهذه الطريقة في الحياة الواقعية، حيث تحدث بسرعةٍ شديدةٍ. لذلك رسمتُها بطريقةٍ متأنّيةٍ جدًّا".

يُصوِّر هوكني في اللوحات لحظة تدفق الماء بتدريجات اللون الأزرق وصولًا إلى الأبيض، كما منحت الإضاءةُ القوية التي تتميز بها شمسُ مدينة لوس أنجليس مشهدًا حقيقيًا للعمل.

في العام 1978م، أنشأ الأستوديو الفنّي الخاص به في هوليوود، وأسهم في تأسيس متحف الفنّ المعاصر في لوس أنجليس، وأصبح رائدًا للبوب آرت.



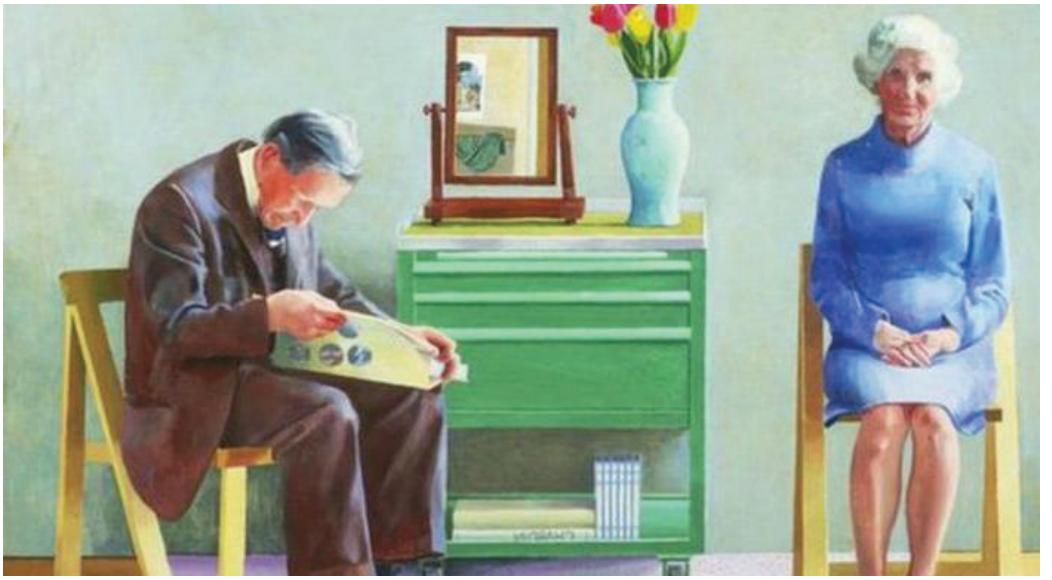
رحلةُ هوكني الطويلة مع العملِ الفنّي تستحقّ التأمل. فمن خلال أعماله، استطاع أن يحوّل تلك المشاهد اليومية المملّة إلى عالمٍ أكثر رحابةً وجمالًا.

معظمُ الأعمال صُمّمت بمقاييس رسم كبيرة، وتُستخدَم في رسمها ألوانٌ مائيةٌ ودهاناتٌ زيتيةٌ ورسوم آي باد وصور فيديو.

وعلى الرغم من أنه سُحِر بالكاميرا، وعمل على مجموعةٍ من الأعمال الفنية بكاميرا البينتاكس والبولاويد، فإنه يقول إنّ المناظر الطبيعية لم تعُد تجذبُ الفنانين خلال السنوات الأخيرة. لقد توقف الفنانون الذين يرسمون لوحاتٍ مستوحاةً من فصل الربيع، لأنهم يعتقدون أن الصورة تقوم بكل هذا، لكنه يؤكد أنه سوف يستمر في الرسم، لأنه -حسَب اعتقاده- يُصوِّر العالم بالطريقة التي يراه بها الفنّان، ويقول: "لقد قلتُها كثيرًا؛ التصوير لا يعكس الصور بهذه الجودة".

وأعرب عن حُزنه إزاء هيمنة التصوير الفوتوغرافيّ في الفنّ الحديث. "هناك أشياء لا تستطيع تصويرها. فالكاميرا تُحبّ الحركة، والدخان، والنار، والماء، ونتيجة لذلك فإنك سترى صورًا لروما وهي تحترقُ ويجتاحها الفيضانُ، أكثر ممّا تراها وهي تُبنى، لأنّ الكاميرا تُحبّ ذلك".

عاد إلى مسقط رأسه في يوركشاير العام 2007م، وأنجز مجموعةً من اللوحات بأحجامٍ ضخمةٍ استلهمها من الطبيعة الخصبة في الريفً



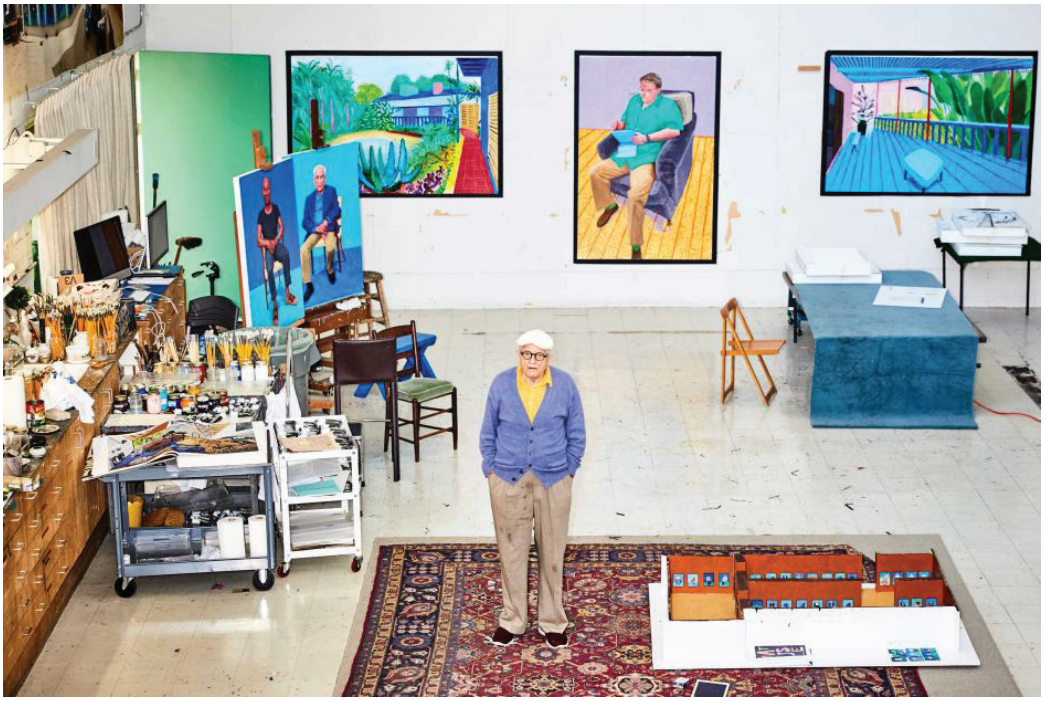
الإنكليزيّ، ثم عاد مجدّدًا إلى لوس أنجليس، المدينة التي تُعدّ أرضًا خصبة لخياله الإبداعي، وهناك أنجز مجموعته المهمّة؛ لعدد من الأشخاص بأعمار مختلفة يجلسون على كرسيّ خشبيّ بخلفيةٍ زرقاء.

في السنوات الأخيرة، خفتَ نشاطُ الفنّان واختفى عن الأنظار، وصرحّ عن ذلك قائلًا: "إنني أعيشُ في مكانٍ بعيد، وأنوي البقاء فيه. فأنا لستُ اجتماعيًا بدرجةٍ كبيرة، وأنا أكاد لا أسمع؛ إلى درجة لا أصلح معها أن أكون اجتماعيًا".

تأثّر بالكثير من الفنانين، مثل: بيكاسو وهنري ماتيس. ومن أهم لوحات الفنّان: لوحة "الطريق إلى الأستوديو". وعلى مدار عمره الفنيّ، تُمثّل أعمالُه نظرته الخاصة إلى الحياة من حوله، ويُجسّدها في أعمالٍ مُبهرةٍ، حتى أصبح واحدًا من أشهر الفنانين البريطانيّين في القرن العشرين.

ألّف هوكني منذ أعوام عدّة أكبر المؤلّفات المكرَّسة لفنّ الرسم على الإطلاق، بكتاب وزنه حوالي خمسة وثلاثين كيلوغراماً، ويضمّ سيرته، وهو عبارة عن رحلة استطلاع بصرية غنية بالألوان، يوازي وزنها ثقل مضمونها، إذ تصل كلفة نسخة الكتاب إلى ألف وسبع مئة وخمسين جنيهًا استرلينيًا، ونُسخ الكتاب محدودة وموقّعة من الرسّام، مصحوبة بمنضدة خاصة.

من أشهر أعماله: سيدة بيت في بيفرلي هيلز – هذا الصباح – الطريق إلى الأستوديو – كلارك



▣ الفنّان ديفيد هوكني في مرسمة الخاص في لوس أنجليس

وزوجته والقطّة، ولوحته المسمّاة بـ "بورتريه أو فآن آرتيست". وقد حقّقت في مزاد كريستي للفنون تسعين مليون دولار، وهي مشهد لحمّام سباحة وشخصين، رسمها الفنّان العام 1972م، مسجّلة بذلك رقمًا قياسيًا جديدًا من حيث المبلغ، الذي حقّقه عمل فنّي بالنسبة إلى فنّان مازال على قيد الحياة".

ومؤخّرًا، رفض ديفيد هوكني وصفه بأنه أعظم رسّام بإنكلترا، معلقًا على ذلك: "لا يشغلني، كما أنه لا يعني الكثير بالنسبة إليّ".

لأنّ العمارة والعمران ظِلّ الإنسان والمجتمع في الزمان وعلى المكان

رحلة "المحروسة" من عصر الولاية إلى عصر الاستقلال الوطنيّ

د. طارق والي▫

القاهرة ومصر عامة، بحكم الجغرافيا والتاريخ معًا، بحكم الوجود ذاته، عندما تكونٍ فاعلة، تصبح مصدرًا للإشعاع الحضاريّ وبؤرته؛ إقليميًا وعالميًا. وعندما تكون مفعولًا بها، وتخرج عن إطار الفعل الحضاريّ، وتصاب بالركود والتخلف، حتى الانتكاس أو النكسة، يكون معها المشرق كله. عاشت مصر انتصارات وانتكاسات على مدى تاريخها الممتدّ، كان الخامس من يونيو سنة 1967م واحدًا من انتكاسات مصر المعاصرة، ليست انتكاسة عسكرية، ولكنها انتكاسة حلم الأمة، بل انتكاسة الأمة نفسها، فهي انتكاسة فكر وهُوية، كانت ناقوسًا لحتمية اليقظة، أو عودة أوزوريس، وبعث حورس، أو صحوة أهل الكهف.

إنذار لمصر والمصريين: إمّا أن نصبح، أوٍ لا نكون.

إنذار لاسترداد دورنا الحضاريّ الفاعل، بدلًا من الاستكانة إلى دور المفعول به.

حقًا عاشت مصر محاولة اليقظة والتغيير والثورة على الجمود في يوليو 1952م، سبقتها ومضات متناثرة على مدى يزيد على قرنين؛ من محاولات علي بك الكبير، وبعده طموحات محمد علي باشا التوسعية، ثم كانت حركة العُرابيّين، وميلاد الحركة الوطنية الشاملة مع مصطفى كامل ورفاقه مطلع القرن العشرين، وتصاعُد الحركة الوطنية سنة 1919م بعد سقوط الخلافة والبحث عن الهُوية الوطنية، ولكنّ البلاد لم تنفض عن ذاتها غبار الخمول والانتكاس، ظلت تلك محاولات مصدرها ومنتهاها زعامات وطنية مخلصة، أو رؤية حاكم، أو أحلام نخبةٍ مجتمعية، فالنكسة الحقيقية كانت متأصِّلة داخلنا، ولم يستيقظ هذا الداخل كاملًا على ومضات التغيير الممكنة خلال مرحلة ليبراليّة القرن العشرين وصولًا إلى ثورة يوليو، ولم ننهض بالكيفية المنتظرة أو المحتومة.

▫ معماري ومؤلف من مصر

▣ التسلسل الزمني لرحلة القاهرة

ومثلما كانت هناك نكسات معاصرة، فقد سبقتها انتكاسة سنة 1511م، بدأت مع سلطان المماليك قانصوه الغوري، سلطان الديار المصرية المستقلة اسميًا، والمحتضنة لما يقرب من مئتين وخمسين سنة للخلافة الإسلامية العبّاسية (خلافة العرب)، ودخوله في صراعات مع ابن عثمان السلطان سليم، سلطان التُّرك، انتهت بهزيمة سلطان الديار المصرية في مرج دابق ببلاد الشام، بوّابة مصر الشرقية وظهيرها الاستراتيجيّ، انكسر عسكر سلطان المماليك وسقط السلطان وسقطت خلافة العرب، وقامت خلافة العثمانيين التُّرك الإسلامية. دخلت مصر عصر الولاية، وأمست القاهرة عاصمة الولاية المصرية سنة 1517م ضمن الدولة العثمانية وخلافتها المتنامية في المشرق، بعد أن كانت القاهرة حاضنة الخلافة العربية وحاضرة المشرق العربيّ.

هنا، يجب أن نسأل لنعرف ونتحقّق: أين نقف؟

• بعد مرور خمسة قرون على سقوط خلافة العرب، ودخول مصر عصر الولاية والتبعية العثمانية...

• بعد مرور مئتي سنة على تطلعات الغرب الاستعمارية، التي توّجتها الحملة الفرنسية لنابليون بونابرت، والمواجهة الجديدة بين الشرق الكامن والغرب الطامع عند مصر نقطة التقاطع الدائمة بين الشرق والغرب بحتمية الجغرافيا والتاريخ. بعدها كانت إرهاصات حلم

محمد علي نحو التحديث واللحاق بالحضارة، سبقتها محاولات علي بك الكبير، ولكنها انكسرت جميعها.

• بعد مرور مئة سنة على ميلاد النزعة الوطنية لمحاولة الخروج من الولاية والتبعية إلى قيادة مصر في محيطها الإقليميّ، وتصاعد الحركة الليبرالية خاصة بعد سقوط الخلافة العثمانية...

• بعد مرور أكثر من خمسين سنة على ثورة يوليو وبعث روح القومية العربية مع جمال عبد الناصر، في محاولة عودة الروح إلى جسد الشرق العربي الراكد، ومحاولة حسم الصراع مع الغرب الأوروبيّ المستعمر لحساب استقلال الإرادة الوطنية..

مع كل هذه الوقفات المفصلية، وما بينها من محطات متتالية أو متعاقبة، أين كانت المحروسة مصر وعاصمتها القاهرة حاضرة الدولة وقصبتها؟ وأين أمست؟ ما أشدّ حاجتنا اليوم في القاهرة -وبقدر ما كانت حاجتنا بالأمس- إلى البحث عن الذات، خاصة حين يضطرب الفكر والهُوية بزلزال التغريب لدى المتخصّص ليكون فاعلًا، نكون في أشد الحاجة إلى الوقفة مع الذات، ويتزلزل موقف النخبة وينحرف المسار بالعامة، وتضيع الطبقة المتوسّطة المثقفة الواعية والمسؤولة،

جمال عبد الناصر

ويَضِلُّ ويُضِلُّ المتخصّص فاقد الفعل. هنا يتحتّم أن يسطِّر القلم وتتصاعد الكلمات لتُؤذِّن في الناس داعية ومنذرة وباحثة عن الذات وعن الانتماء، ومنها الهُوية العمرانية للقاهرة وخطابها الحضاري المفترض والمفقود.

وهنا -اختياريًا أو قدريًا- يتحمَّل المعماريّ المسؤولية كاملة، أو على أقل تقدير يحمل مشعلًا للتنوير قد يضيء الطريق أو يضيء شمعة في نهاية النفق، وهذا أضعف الإيمان. المعماري المثقف، الملتزم بانتمائه لمهنته ووطنه، بعيدًا

خريطة القاهرة لبيري ريس 1525م

عن الذاتية والمصالح الشخصية والفردية، وممثلًا لطبقته المتوسطة؛ المعماري الذي يضع علمه في سبيل قضيته لخدمة مجتمعه. فالمبادرة، كما كانت دومًا، مسؤولية الطبقة المتوسطة على مدى تاريخ حركتنا الوطنية، من عصر الولاية وما قبل الحملة الفرنسية، إلى عصر الاستقلال الوطني وما بعدها، كانت وستبقى الطبقة المتوسطة هي القادرة على الإصلاح والتغيير والبناء، دون غيرها أحيانًا، ومع الآخرين أحيانًا أخرى، فهي صاحبة المسؤولية التي سيحاسبها عليها التاريخ. وبالتالي فإننا في المرحلة الحالية، كمعماريين مهتمون ومخلصون، وكمصريين معنيّون ومسؤولون، نحن في أمسِّ الحاجة إلى فهمٍ:

لوجهنا وواجهاتنا... لكياننا ومكاننا

لنقائصنا ونقائضنا...

بلا حرج أو مجاملة أو هروب

القاهرة في بدايات القرن العشرين

دون مراوغة أو مساومة... ببساطة دون تبسيط نحن في حاجة إلى فهم دور مصر والقاهرة في الزمان والمكان، بعيدًا عن شوفينية خادعة متجمّدة، إنما منهجيتنا التشريح الموضوعي للذات من خلال العمران في شموليته؛ فمصر العمران، أو عمران مصر، وفي بؤرته عمران القاهرة، أحد رواسم تلك الذات، إن لم تكن الرَّاسم الأوَّل لها.

فبهذه المنهجية تتقارب المتشابهات وتتكامل الأضـداد.. وهما تقاربٌ وتكاملٌ دونما تنافر أو تصارع..

وهنا تبدو حتمية التاريخ في ديمومة مصر ووجودها، حتى مع الانتكاس وحين الجمـود.. لأنه انتكاسٌ لحظيّ، وإن طـال. جمود آني، وليس مواتاً وفنـــاءً..

إنّ عمران القاهرة بالمنهجية التي حدّدناها، والإطار الواعي الذي اخترناه، مازال مجالًا بِكرًا، ولا نقول مجهولًا أو غائبًا، فلقد كتب الكثيرون عن عمران القاهرة وتاريخها بمختلف اللغات القديمة والمعاصرة، ومن مختلف الثقافات والنوايا والأغراض، إلا أنه بالرغم من أهمية هذا الكثير وقيمته مجرَّد نواةٍ أو شظايا متناثرة

القاهرة لهنري سالت 1809م

في محيط هذا الموروث وأعماقه الذي تمتلكه القاهرة: المكان والتاريخ والمجتمع.

هذا على المستوى المتخصّص، أمّا على مستوي الوعي والثقافة المجتمعية العامة فإن الحصاد الحادث ضحلٌ يفتقر إلى المعرفة. إنه ليس فقدان هوية وانتماء، ولكن هو الجهل وفقدان الوعي والذاكرة، وفي ركاب هذه الحالة، ليس هناك مفرّ من السقوط في حالة التخلف المادي والحضاري العام المحيط بنا اليوم.

عمومًا في هذا الوقت الذي نتردّى فيه إلى منزلق مُهلك، بما يحمله من تحوُّلات في منطقتنا وإقليمنا العربي، وعودة المستعمر القديم الجديد إلى رسم خريطة العالم، وفي مقدّمتها تغيير خريطة المشرق العربيّ، ومحاولة هدم الانتماء القومي العربيّ بعد ترسيخ الدولة الصهيونية وزرعها غصبًا واغتصابًا في قلب الشرق في فلسطين، وتعزيز الخلافات بين القوى الإقليمية الرئيسية والفاعلة، بل وفصل جناحي الأمة

القاهرة لفرانسيس فيرث 1858م

العربية إلى مشرق أو شرق متوسّط، ومغرب أو شمال أفريقيّ؛ تقف بينهما مصر حائرة أو غائبة؛ وأكثر من ذلك محاولة تلك القوى المهيمنة زعزعة الانتماءات الوطنية في صراعات عنصرية وإثنية وطائفية وفئوية، ظاهرها حق، وباطنها كل الباطل. في هذا الوقت، نجد أنفسنا بحاجة إلى إعادة النظر والتفكير في حقائق وجودنا، ودورنا الفاعل، وبالتالي مصيرنا، لا يمكننا تحقيق ذلك -كمهنيّين- بدون فهم دور مصر والقاهرة وعمرانها في الزمان والمكان، بشكل موضوعي لقراءة تلك الذات وفي شمولية هذا العمران.

إن ذروة ما يقدّمه الإنسان من ذاته: تشكيل بيئة من إبداعه، تحاور البيئة الطبيعية، تحترم الإبداع المطلق للخالق سبحانه، وتسبِّح معها وبها للرحمن المبدع. وقمة معراج التَّسبيح: فهم الجدلية بين إبداعات الإنسان المخلوق من روح الخالق وخليفته في الأرض، وبين البيئة الطبيعية المخلوقة المسخَّرة للإنسان بإرادة

الأزبكية لفرانسيس فريث 1875م

صورة القاهرة لإدوارد سبلتريني 1904م

القاهرة 1936م

الخالق سبحانه؛ البيئة الطبيعية التي هي المكان بجغرافيته وتاريخه، وهي قلب العمارة والعمران ومنبتهما الأبدي، ومنتهاهما الأزليّ، وإدراك شفرة تلك البيئة التي يعبَّر عنها بـ"الشخصيّة"، سواء الطبيعية أو العمرانية، هو العمود الفقري للطبيعة أو العمران ذاته، وهي أكبر من مجرّد المحصلة الرياضيّة لخصائص وتنويعات وأحداث تاريخية وإبداعات، تتعدّى كل هذا لتتسع لتراكم إبداعات الإنسان المستوطن المكان وتتابعها..

تتابعًا أو تعاقبًا..

استمرارًا أو تقاطعًا..

اتصـالًا أو انفصالًا..

ويبقى أن نكتشف ما يعطي للمكان ذاتِه تميُّزَه عن سائر الأمكنة، حتى تتوالد لدينا القدرة على النفاذ إلى روح المكان والإنسان والكشف عن تلك الشخصية.

نستكشف عبقرية المكان والإنسان الذاتية معًا؛ تفاعلًا وتجاوبًا.

ومن هذه العبقرية تخرج عمارة و المكان وعمرانه، من إبداعات الإنسان كما نفهمها ونصبو إليها، وعندها دومًا الجدلية بين ثوابت المكان الجغرافية والمتغيرات التاريخية وأحداثها؛ فعمران القاهرة من قبيل المصادفة، أو بحكم الوجود كما نفهمه، هو كل ذلك وأكثر، موروث المجتمع المصري وليس مجرد المنقول فيه أو معه. لذا نسأل: هل القاهرة التي نبحث عنها هي مدينة أو مجموعة مدائن؟ إنها كما نراها في قراءتنا في هذه الرحلة بطبيعتها، وعبقريتها، وشخصيتها، مدينة واحدة بحلقـات...

متقاطعة أو معزولة عن بعضها..

متداخـلة أو متجاورة مع بعضها..

متوازنة أو متصارعة ضد بعضها..

لكنها –من دون شك- كانت دومًا، ومازالت، حلقات موجودة في الزمان و المكان ذاته، ولا يمكن فهم تلك المدينة وعمرانها من دون فك طلاسم تلك الحلقات، وهو مفتاح شخصية القاهـرة. ومن هنا فإن رؤيتنا لطبيعة عمران القاهرة، الكاملة والكامنة، لا تتحقق في شيء كما تتحقق في الكشف عن ذاتية المكان وشخصيته، وفي قلب هذه الشخصية دومًا الإنسان الفاعل، لأنه كما رفع جمال حمدان صرخته "فإن مصر هبة المصريين حضاريًا"؛ لذا وفي إطار فهم فلسفة المكان وتحديد تلك الشخصية؛ يجب ألّا نتناسى أن المعرفة المعمارية والعمرانية هي بطبيعتها متعدّدة الأصول والجذور متشعّبة الفروع، وليس من المستغرب إذن أن يكون منهج

تلك المعرفة يزاوج بين:
العـــــلم.. بمادتـــــه وحقائقه..
والفـــــن.. بإبداعاته ومعـــالجته..
والفلسـفة.. بنظرتـــــها وفكرها..

إنَّ هذا المنهج يعني -ببساطة- أنه ينتقل بنا وبالعمارة والعمران من مرحلة المعرفة إلى مرحلة أو حالة الفكر، ومن الحقائق المرصودة أو المنقولة إلى الأفكار الرصينة أو المعقولة. إننا في رحلة من إحصاء الحقائق إلى ذات الحقيقة نفسها، من مشاهدة الحدث وتقريره إلى الكشف عن الحادث وتأصيله.
ويمكننا ذلك بالقراءة المتأنية للوقفات التي عاشتها المدينة بموضوعية ومنهجية تحليلية من خلال:
كتابات الرحّالة والمؤرّخين... وخرائط الجغرافيّين.
رؤى المستشرقين الفنّانين والمصوّرين.
كتابات الأدباء أو الدراسات لأصحاب الفكر والفن والعلم الوطنيين.
تبقى الحقيقة أننا قد ندرس عمرانًا على البُعد -نظريًا- دراسة مستفيضة منهجية وعلمية، حتى إذا ما أتينا هذا العمران عابرين أو مستقرّين، وجدنا نمطًا مجتمعيًا يرتبط بصميم العمران ووجوده، ولكننا نكتشف أننا نجهله، نعيشه ولا نراه، نمارسه ولا نقرأه. لذا فإننا يجب أن نخرج عن رصد المكان وتوصيفه، إلى وجود المكان في ذاته بوجود الإنسان والمجتمع، وهذه الحلقة المفقودة هي بالدّقة وتحديدًا روح المكان وجوهر العمران وعمارة الإنسان للمكان. عمارة المكان وعمرانه، تلك التي إن عرفتَها حقَّ المعرفة، عرفتَ كلَّ شيء من أعلى آفاق الفكر إلى أدقِّ دقائق حياة الإنسان وحركته الحياتية.
باختصار، إنَّ مسارنا في دراسة المكان ينسج دورة الحياة الإنسانية للمجتمع وثقافته في نمط الموروث المعرفي الشامل والعمراني المتتابع. إنها ليست مجرد دراسة ذاتية غير موضوعية، ولا هي تقريرية أو أحكام تقييمية، إنما نرجو منها وبها أن تكون في جوهرها ومغزاها فاعلية إيجابية ورؤية تتجاوز التقليدية، ولكنها لا تسقط الموروث، لا تخرج عن منهج المنظومة الثلاثية للعلم والفن والفلسفة، تجمع التاريخ والجغرافيا وتمنحهما الحياة بأبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، مسؤولية نحملها اختيارًا وليس إجبارًا. نتبع هنا هذه المنهجية لتبيان إمكانية رسم صورة حقيقية للقاهرة ورحلتها الأخيرة: من عصر الولاية إلى عصر الاستقلال الوطني،

عند اكتمال كافة جوانبها والمتوافقة مع العقل الجمعيّ للمجتمع بكل روافده، تلك المنهجيّة ببعديها الجغرافي والتاريخي للقاهرة وموروثاتها المتتابعة السابقة لتلك الرحلة. يبقى إدراك أن تغيير الأنساق السياسية والاقتصادية وما يرتبط بها من أحداث تاريخية وتأثيرات مجتمعية، سواء على المستوى الشمولي خارجيًا أو داخليًا، أو على المستوى المحلي، هو جزء من هذا الموروث المتتابع للمدينة؛ كما أن الوضعية الجغرافية للمدينة وكياناتها وما تحمله من ثوابت ومتغيّرات، هي كذلك محور من محاور هذا الموروث.

هكذا نحن نغوص في عمق المكان، ونعبر الزمان بحثًا عن الدُّرِّ المكنون، صورة نرسم ملامحها من تتبع الموروث العمراني والمجتمعي للقاهرة، لتكون صياغة مدقّقة لعمران القاهرة حاضرة مصر، بعيدًا عن أيّ تقييم عمرانيّ أو حتى أخلاقيّ وتاريخيّ، ولكنها العلاقة الجدلية التي نقصدها من منهجية قراءة عمران القاهرة في بُعدَيها المكاني والزماني، ولتكن محاولة عودة الذاكرة، ولتكن محاولة عودة الروح كما حدّدنا لأنفسنا النهج والمقصد، محاولة نرجو منها -بقدر جدّيتها وصدقها- أن تكون فاعلة ولها مصداقيتها، وأن تكون جادة وجديدة، إضافة تصبو لحالة المضاف والمضاف إليه.

يبقى الجوهر المكين في ذات المكان والإنسان واحدًا متوحّدًا، والموروث المتتابع لعمران القاهرة هو محصلة هذه الجدلية، ورحلة المدينة.

كثيرًا ما نتعرض للقاهـــرة بالدراسة والتحليل، نتحدث عن القاهرة ونعيشها، نتحرك فيها ومعها... ولكن؛

هل ندركها أو نعرفها؟ هل يمكن أن نحدد ماهيتها وحدودها؟

هل نعرف لها معالم ترسم في ذاكرتنا جميعًا صورة متفقاً عليها؟

أيُّ قـــــاهرة نقصد؟

قاهــرة مخطّطة ضمن سُلطة دولة مركزية قديمًا أو حديثًا..

أم قاهـــرة عشوائية فوضوية، أو تلقائية مجتمعية في غياب الدولة..

أم هي متوازنة جامعة في تعادلية بين المؤسّسات المجتمعية ومؤسّسات الدولة نفسها؟!

قاهــرة الخاصّة من قلّة مسيطرة..

أم قاهـــرة العامة من أكثرية مغلوب على أمرها؟

أم قاهـــرة الحراك الاجتماعي والعمراني لطبقات المجتمع في لحظة محددة أو على متوالية زمانية متتابعة؟!

قاهــرة السياسة والدولة المركزية..

أم قاهـــرة التجارة والاقتصاد وانفتاحه أو انفلاته؟!

قاهــرة الحاكم الفرد أم النخبـة الفاعلة..
أم قاهــرة المجموع المحكومين، أو المجتمع الحاضر الغائب في حياة المدينة وذاكرتها..
أم قاهــرة العامة واستسلامهم لإرادة الفاعل وتحوّلهم إلى المفعول به؟!
قاهــرة مصـر المنغلقة على نفسها في خناق عمرانيّ وحضاريّ..
أم قاهــرة الإقليم، المنفتحة والمسؤولة عن صحوة الشرق، وصدّ هجمات الطَّامعين أو الطَّامحين أو المحتلّين من الشرق البعيد أو الغرب القريب، أو من الداخل المسيطر والمستبدّ..
أم قاهــرة العالم وقدرتها على المشاركة الفاعلة في حضارة الإنسان أو غيابها عن الزمان والحضارة؟!
قاهــرة التنوير والحرية والتغيير والثورة..
أم قاهــرة السكون والاستكانة؟!
أية قاهـــرة نرصدها أو نعيشها أو نحلم لها وبها؟
قاهرة الإنسان وثقافته المتغيرة من المعاصرة أو الحداثة أو ما بعدها، إلى القديم في التاريخ الوسيط ومتغيراته المتتالية... إلى الأقدم في التاريخ بحلقاتـــه السـابقة المتعاقبة؟!
قاهرة الزمان والتاريخ..
قاهرة الماضي البعيد السابق للوجود والحضارة..
قاهرة الحضارة المصرية الأقدم في "منف" وتأسيس أول دولة وعاصمة موحَّدة..
قاهرة قبط مصر في حصن بابليون وتجمّعاتهم داخله ومن حوله..
قاهرة الفتح الإسلامي في الفسطاط وبعدها العسكر والقطائع الطولونية..
قاهرة الفاطميين في حصن المعزّ لدين اللّه وقصوره الملكية..
قاهرة المماليك وامتداداتها ما بين القلعة دار الحكم والسلطة وأحياء طبقات المجتمع العامة..
قاهرة الأمس القريب ما بعد الحملة الفرنسية وقيام دولة محمد علي المركزية وتطلّعاته..
قاهرة الفجر اللاحق مع الحركة الليبرالية نهاية بثورة يوليو وتحديث الدولة، نهضةً لم تكتمل..
قاهرة المكان والجغرافيا..
قاهرة النقطة المفصلية لنهاية الوادي وبداية الدلتا في انفتاح من الجنوب إلى الشمال...
قاهرة التوحّـد بين التطلعات إلى الشمال المتوسّطي... والتواصل والامتداد من الجنوب الأفريقيّ... والتكامل مع الشرق الآسيويّ...
قاهرة التوازن بين النهر والوادي في مواجهة الجبل شرق وغرب النهر.
رحلة القاهرة المحروسة رحلة طويلة
مع الزمان في المكان وللإنسان صاحب الأرض صانع الحضارة على هذه الأرض

رحلة القاهرة عند مفترق المكان مع نهاية الوادي معلنة نهاية رحلة النهر إلى المصب.

رحلة لتبقى المانع الحصين لهجمات الطامعين والغاصبين والمحتلين معلنة نهاية أطماع الآخر.

رحلة لتبقى ملجأ كل الفنون والثقافات، وتصهرها في بوتقة الاحتواء لكل الإبداعات معلنة ذوبان الجليد في مجرى متدفّق، والحصن الحصين لكلّ من جاء إليها.

رحلة تستقبل الكلّ لتبقى مع الكلّ في معايشته، والرحم لكلّ ما هو وافد وتمصيره معلنة ميلادًا جديدًا.

رحلة مع مركزية السلطة الحاكمة ومركز السياسة في دوائر نفوذها وتأثيرها العربي والأفريقي.

رحلة مع دورها في الحراك الوطني والقومي على المستوى الاقتصادي والاجتماعي في حالة صحوتها، وغياب الدور في حالة انغلاقها على نفسها.

رحلة مع التنوير الفكري والإشعاع الثقافي المتجدّد في حراكها القوميّ العربيّ لتجديد الفكر.

رحلة مع رواد الحراك الوطنيّ في الاقتصاد والفن والموسيقى والعمارة.

إجمـالا: إننا لسنا بصدد رحلة في تاريخ عاصمة مصر وجغرافيتها أو وصف لعمرانها، ولكن -بعبارة جامعة- نحن نتوجه إلى بناء فكري يضع العمران في البؤرة، نستقطر فيها مكنون الشخصية حتى نستقطبها في معادلة تكون شاهدة على قاهرة مصر. إنها يقينًا رحلة شاقة، إلا أنها شيّقة، وعرة غير إنها واعدة، مجهدة لكنها بالقدر نفسه فيما نرجوه مجزية، بل هي حتمية. وتبقى القاهرة حلقات متوالدة تعلو أحيانًا وتخبو أحيانًا مع صعود مصر وانتكاساتها، ولكن لا تغيب. ومع طول الرحلة، فإننا نقتطع منها محطتها الأخيرة من عصر الولاية إلى عصر الاستقلال الوطني.

كـانت.. نهاية العصر الوسيط لأسباب؛ بعضها داخلي لفساد الدولة، والظلم المؤذن بخراب العمران، وبعضها خارجيّ لتفتّت القوى الإقليمية بدافع الصراع، أو نتيجة تحالف مع عدو طامع في المنطقة ومستفيد من انهيارها.

كـانت.. بداية عصر الولاية مع وصول سليم الأول العثماني نقطة حراك وتحول، انحطت القاهرة أو كادت إلى درجة مدينة تابعة بعد أن كانت عاصمة الشرق وحاضرته... سقطت الخلافة العربية والسلطة السياسية في القاهرة.

كـانت.. نهاية المرحلة الأولى لعصر الولاية في القرن الثامن عشر مع فتن وصراعات، بين انتصارات وانتكاسات، شهدت مصر والشرق طوفان حملته؛

رياح الاستشراق والأطماع العسكرية الأوروبية للهيمنة على الولايات العثمانية. وجدت مصر الولاية نفسها أمام نسق جديد من الاستعمار، وتحولات سياسية واجتماعية مخططة لخدمة أغراض وأطماع، بعضها معلن، وأكثرها مقنع تحت شعارات التمدين والحداثة، تبدو براقة، ولكنه الحق الذي يراد به باطل.

كـانت.. حملة بونابرت على مصر مواجهة جديدة في سلسلة تقاطعات الغرب والشرق، حاملة ادعاء استنفار مصر من خمولها وسكونها، وإعادتها إلى التاريخ والحضارة والعصر، حسب زعم القادمين من الغرب للسيطرة على الشرق؛ حملة استثارة تحولات سياسية واجتماعية واقتصادية ضمانًا لتنفيذ أطماعها. ولئن لم تمثل بداية القرن التاسع عشر تغييرًا جذريًا لتطور القاهرة، فإنها حملت إرهاصات هذا التغيير. تدخَّل القادم من الغرب طامعًا في الشرق في إعادة صياغة مؤسّساتها المدينيّة، وتقليص دور المجتمع في إدارتها وعمرانها، وتسلّط الدولة بمفهوم التمدين المزعوم، وتقسيم المدينة إلى أقسام تفتقد بُعدَها الاجتماعيّ الموروث، ممّا يعني تدخّل الدولة في إدارة الحارات السكّانية على حساب الدور المجتمعيّ.

كـانت.. مع وصول محمد علي إلى كرسي الولاية، وطموحاته الشخصية، تولدت ازدواجية بين تطلعات الحـاكم الشخصية، وشرعيته المستمدة من الولاء للباب العالي. معادلة لم يحسمها الباشا في لحظة التحوّل، لكن لم يتمكن من الخروج من عصر الولاية إلى الحداثة، بالرغم من أنه ادعى ذلك، ولم تخرج مصر من التبعية، وإن اختلف شكلها دون تغيير جوهرها.

هكذا دخلت المدينة والدولة والمجتمع عندئذ مرحلة نهاية عصر الولاية، نتيجة لعلاقة الشرق بالقوى الأوروبية الغربية، وصارت القاهرة في مواجهة ثقافة وحضارة الغرب مع مطلع القرن التاسع عشر، وعندها دائمًا كان يتقاطع الشرق والغرب، إما في مواءمـة وحـوار، أو في تنـاحر وصـراع. واستمرت القاهرة عاصمة لولاية تابعة -اسميًا- لدولة الخلافة، وفعليًا خانعة لسيطرة النفوذ الأوروبي؛ سيطرة سياسية واقتصادية انتهت مع نهاية القرن بسيطرة عسكرية، وقبلها فكرية ومجتمعية شاملة.

إنها تحوّلات وانتكاسات جديدة كانت إرهاصات لنهاية عصر الولاية، ومؤشّراً لسقوط دولة الخلافة، وقيام دولة الاحتلال.

تحولات نحو إعـادة تشكيل عمران القاهرة

وعمارتها في نهاية القرن التاسع عشر.. تحولات سريعة نسبيًا، ومؤثرة في كيانات المدينة والمجتمع، تحولات تُوجد في الأحياء القديمة بنسيجها الموروث، كما تُوجد في الأحياء الجديدة بنسيجها المستحدث، ولكنها تكتسب أبعادًا مغايرة في الحالتين. فقد عرفت القاهرة في بداية القرن العشرين في الأحياء المستحدثة عمارة غربية غالبًا أو استشرافية أحيانًا؛ كما لم تنجُ الأحياء القديمة من هذه التحوّلات، فتعرّضت حدودها المواجهة للأحياء الجديدة، والمتلامسة معها، لإشكالية التعامل أو التلاحم بين القديم الموروث والجديد المستحدث، وعندئذ هُدمت المباني الأقدم وتهتّكت أجزاء من النسيج القديم هنالك، وحلّت محلّها أخرى. تكوينات جديدة عرفتها القاهرة وعمارتها مع المرحلة الجديدة في النصف الأول من القرن العشرين..

عاشت القاهرة ازدواجية بين القائم الموروث، والجديد الوافد، أحياء قديمــة وأحياء مستحدثة، فئات وطنية تتطلع للحرية، ونخبة مجتمعية موالية للأجنبي.. صراع ومواجهة مجتمع بين فكر ليبرالي وطني، وتغريب استشراقي..

رحلة المدينة والمجتمع بين عصرين اختلفا في الشكل، وتطابقا في المضمون، في البداية والنهاية. رحلة القاهرة من سلطة دولة الفرد المستبد في القرن التاسع عشر، إلى الاحتلال، وتسلط الأجنبي الطامع المستغل في النصف الأول من القرن العشرين..

لم يكن المجتمع خاملاً أو خانعاً، ولكن تبلورت ردود أفعاله في صياغة حركة وطنية ليبرالية. عاش المجتمع تجارب وصراعات، وعرف استقلالًا وهميًا واحتلالًا واقعيًا، وعاش زيفًا وظلمًا اجتماعيًا، وتبعية اقتصادية، وحراكًا سياسيًا وطنيًا محاصرًا. وكانت الغلبة لطغيان المصالح والهيمنة الاستعمارية، أفرادًا وشركات، على نواحي الحياة، وغياب شبه كامل، بوعي أو بدون وعي، للمصريين في مدينتهم..

كــانت.. رحلة القاهرة مع القرن العشرين نتيجة عمليتين إيكولوجيّتين..

إلى الخارج نموّ وتوسّع أحياءٍ جديدةٍ نحو الشمال والغرب إلى شاطئ النهر..

من الداخل إعادة توزيع عناصر الأحياء القديمة عند سند الجبل..

أمست.. القاهــرة، إلى مدينة فيضيّة تُجاور نهر النيل.. بعد أن كانت مدينة تُجاور جبل المقطّم، وكان التحوّل من أحياء موروثة امتداداً لمراحل سابقة شرقية، إلى أحياء مستحدثة مقدّمة

▣ صورة جوية لنيل القاهرة لإدوارد سبلتريني 1904م

لمراحل لاحقة غربية..

فكان التمايز اجتماعيًّا بين الموروث والمستحدث..

والتفرقة طبقية بين نخبة مسيطرة ومجموع مغلوب على أمره..

مع تحكم وهيمنة؛ بين رأسمالية إقطاعية وافتقار شعبي..

وصراع؛ بين انتماء قومي إقليمي وهوية وطنية..

هـــذه هي مدينة القاهرة وصورتها العامة حتى خمسينيّات القرن العشرين..

تُجاور دون أن تُحاور، في تقارب يفتقد إلى التفاعل والتجاوب، وتناظر بين سكن النخبة والأجانب في مقابل مأوى المصريين الفقراء..

إنها دراما المدينة وصراع المجتمع.. بانحرافات وانتكاسات سياسية واقتصادية، وتحولات اجتماعية مرّت بها المدينة، وانتهت بها الحتمية التاريخية إلى سقوط الدولة، والتحوّل إلى عصر الاستقلال الوطني الحقيقي مع ثورة يوليو سنة 1952م.

هـذه هي مدينة القـــاهرة المحروسـة ورحلتها في الزمـان على المـكان مع الإنسان، من عصر الولاية إلى عصر الاستقلال.

صفحات من تاريخ البحرين الحديث

العلاقات البحرينيّة الهنديّة وقصّة إنشاء مبنيَي المحاكم والبلديّات

عبد الرحمن سعود مسامح ▫

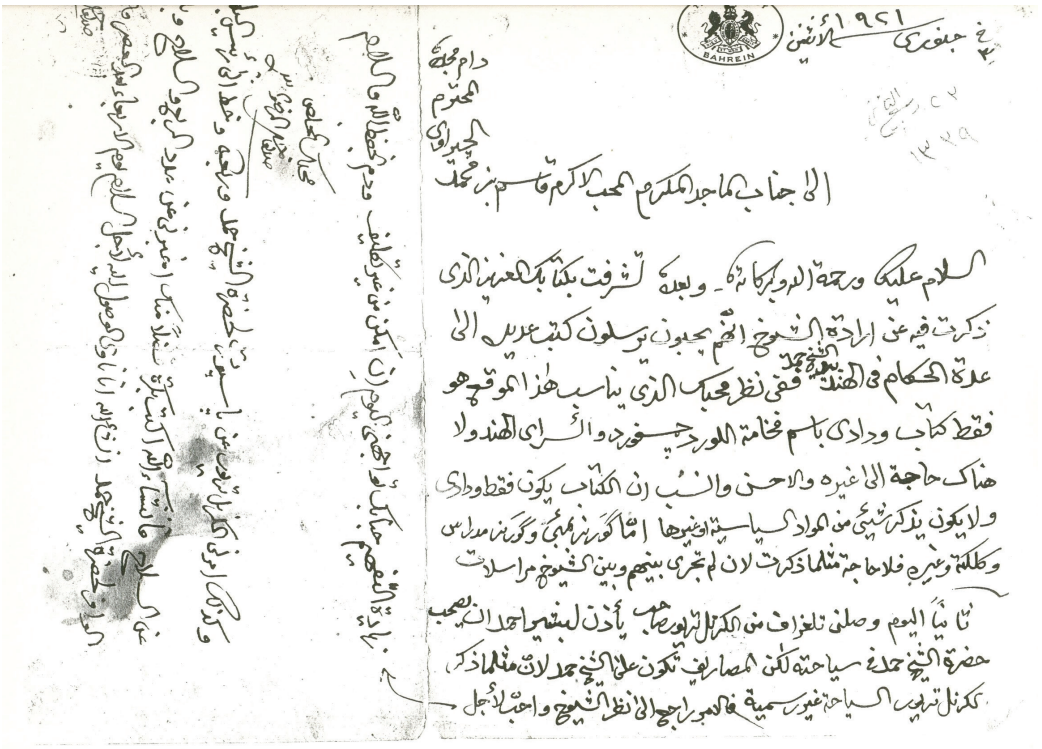
نستعرض فيما يأتي رسالة بريدية نادرة أعِدَّت ورقتُها مسبقًا للغرض، وموضوعها زيارة خاصة قام بها وليّ عهد البحرين للدّيار الهندية، وذلك عام 1339هـ الموافق لعام 1921م، وما صاحب ذلك من أمور تدلّ -في العموم -على ما يربط بين البلدين الصَّديقين من علاقات ودّية تاريخية، رغم خضوعهما في ذلك الوقت للنفوذ البريطانيّ. أمّا الوثيقة الثَّانية، فهي تحكي شطرًا من قصّة إنشاء مبنى محاكم البحرين العتيدة، ذلك المبنى الذي شهد تسكين وزارة العدل والشّؤون الإسلامية في مرحلة من تاريخه، ومركز التَّراث، ثم المحكمة الدستورية مؤخّرًا. والوثيقة الثالثة تُطلعنا على بدايات تأسيس الشؤون البلدية والفنّية، وتنظيم البنى التحتية العمرانية للبحرين، ومنها تسمية عددٍ من الشَّوارع الرَّئيسة بالعاصمة الاقتصادية؛ المنامة العامرة.

▫ باحث من البحرين

رقم الوثيقة: م ب و 1995 - 4 - 072

عنوان الوثيقة: سياحة غير رسمية في الهند

صورة الوثيقة



وصف الوثيقة

توجد هذه الوثيقة التّاريخية الهامّة بأرشيف الوثائق والمخطوطات بمتحف البحرين الوطني. والوثيقة عبارة عن خطاب موجَّه إلى السَّيد قاسم بن محمد الشِّيراوي، أحد أعلام البحرين أيَّام حكم حضرة صاحب العظمة الشَّيخ عيسى بن علي آل خليفة، وهو أحد المقرَّبين من الأسرة الحاكمة. مُرسِل الخطاب هو من اجتهدتُ في تهجّي اسمه على هذا النحو "جلال الدّين

المرضوي بيك"، ويبدو من نصِّ الرِّسالة أنّه كان يعمل بالإدارة البريطانية بالهند، ويضطلع بشؤون الزِّيارات الخاصَّة والرَّسمية للعائلة المالكة إلى ربوع الدِّيار الهندية. بدأ الخطاب بذكر التَّاريخ، وهو يوم الاثنين الثالث من جنيوري (يناير) 1921م، وقد زُيّن بطبعة ختم إمبراطوري بيضاوي الشَّكل يحمل (شعار التّاج والأسدين الواقفين) جاءت تحته كلمة البحرين باللغة الإنكليزية. وقد كُتب الخطاب بخطٍّ رقعة جميل مرتَّب في تسعة عشر سطرًا، في ورقة يغلب عليها أنَّها من النَّوع المعدّ سلفًا لإرسال الخطابات بهذا الشَّكل المزيَّن بختم الطَّابع للبلد المرسَل إليه. اشتمل وجه الورقة على اثني عشر سطرًا، ثم انتقل الكاتب إلى ظهر الورقة وأكمل الرسالة بسبعة أسطر أخرى.

بدأ سطر الدِّيباجة من ثلث وجه الورقة، وأكمل السَّطر متَّجهًا إلى الأعلى إلى قوله "دام مجده". في السَّطر الخامس إضافة ملحوظة لأهمّيتها، إذ كتب بعد "عدَّة الحكَّام في الهند" عبارة "بيد الشيخ حمد". كما نلحظ رسم سهم مُنحنٍ إلى الأعلى يوضِّح للقارئ تتمَّة الخطاب على ظهر الورقة. وتعتبر الأسطر الأربعة الأخيرة بالخطاب، وقد كتبت على ظهر الورقة، بمثابة ملحوظة حرصَ المُرسل على تضمينها نصّ الكتاب، لأهميّة ما ورد فيها. ونلاحظ وجود بُقع حبر نتيجة اللَّمس

السيد قاسم الشيراوي

أو الرُّطوبة، وهناك كلمات مقطوعة بسبب القطع الحاصل في ورقة الوثيقة في الأسطر السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر، إلا أنها لا تقلل من أهمية محتواها.

يعود تاريخ الوثيقة الخطاب إلى يوم الاثنين الثالث من شهر يناير من عام 1921م، الموافق للثالث والعشرين من ربيع الثاني من العام الهجري 1339هـ.

نصّ الوثيقة

في 3 جنوري سنة 1921 الاثنين (طابع البحرين القديم)

إلى جناب الماجد المكرم المحب الأكرم قاسم بن محمد الجيراوي المحترم دام مجدكم

السّلام عليكم ورحمة اللّه وبركاته-وبعد، تشرَّفت بكتابك العزيز الذي ذكرت فيه عن إرادة الشيوخ أنهم يحبّون يرسلون كتبا عديدة إلى عدّة الحكّام في الهند بيد الشّيخ حمد في نظر محبّك الذي يناسب هذا الموقع هو فقط كتاب ودادي باسم فخامة اللورد جفورد والسّراي الهند ولا هناك حاجة إلى غيره والأحسن وأنسب أن الكتاب يكون فقط ودادي، ولا يكون يذكر شيئا من المواد السياسية أو غيرها أما كورنر بمبيء وكورنر مدراس، وكلكته وغيره فلا حاجة مثلما ذكرت لأن لم يجر بينهم وبين الشيوخ مراسلات. ثانيا اليوم وصلني تلغراف من الكرنل تريور صاحب يأذن لبشير أحمد أن يصحب حضرة الشيخ حمد في سياحته(...) ومثلما ذكر الكرنل تريور أن السياحة غير رسمية، فالأمر راجع إلى الشيوخ، (...) ودم بحفظ اللّه والسلام .....

ما تضمّنته من معلومات

نلحظ هنا استخدام الأوراق المعدَّة سلفًا في إرسال الرَّسائل الهامّة عن طريق البريد، ويأتي طابع البريد الذي يحمل كلمة (BAHREIN) في أعلى الوسط من الورقة.

وقد ورد ذكر عدد من الأسماء الأعلام في الرِّسالة وهم حسب الأهمية:

1 - سموّ الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة وليّ العهد

2 - اللورد جيفوردThe Lord Chelmsford (1868-1933)

3 - الكرنل تريور

4 - السيد قاسم بن محمد الجيراوي (الشيراوي)

5 - بشير أحمد

6 - جلال الدين المرضوي بيك

ومهما يكن اسمه، صلاح أو جلال الدين المرضوي بيك، فإنّ دوره في موضوع هذه الوثيقة هامٌّ جدًّا؛ فهو -على ما يبدو من نصّ الرِّسالة- المنسِّق العامّ للعلاقات بين العائلة المالكة في البحرين ومسؤولي الهند الرسميّين من الهنود والبريطانيين. وقد وردت في الخطاب رغبة الشيوخ [1] في إرسال عدد من الرَّسائل بيد صاحب السّمو الشّيخ حمد بن عيسى آل خليفة، وليّ العهد الذي سيزور الهند، إلى عدد من الحكام والمسؤولين في الهند. ويرى مرسل الخطاب أن الأفضل في هذا المقام إرسال خطاب ودّي

إلى فخامة اللورد جيفورد فقط، ولا حاجة إلى إرسال رسائل أخرى إلى غيره، بحجّة أنه لا توجد اتصالات بين الشيوخ وبين أولئك الحكّام.

وصلت برقية إلى مرسل الخطاب أن الكرنل تريور قد سمح للمدعوّ بشير أحمد بمصاحبة سمو الشّيخ حمَد أثناء زيارته غير الرسمية للهند (....)، وطلب السَّيد جلال الدين المرضوي بيك مقابلة السَّيد قاسم بن محمد الشِّيراوي لمزيدٍ من التفاصيل حول الموضوع. وفي ملاحظة مهمّة بأسفل الخطاب، ألمح المرسِل إلى أنّ الكرنل تريور أكد استصدار جواز سفرٍ لسموِّ الشيخ حمَد ولمرافقيه، وخطاب إلى رئيس البلد عن السّلاح الذي بحوزتهم، وطلب إخباره عن عدد المرافقين وما معهم من سلاح، وطلب منه إبلاغ سموّ الشيخ وافر السّلام، وقال إنه ينوي لقاءه للسَّلام عليه بعد عصر يوم الأربعاء.

استنطاق الوثيقة

حين أعلن صاحب السموّ الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة، الابن الأكبر -ووليّ العهد فيما بعد- لصاحب العظمة الشَّيخ عيسى بن علي آل خليفة، حاكم البحرين وتوابعها، عن رغبته في زيارة الهند؛ بدأت الاتصالات والمراسلات مع الجهات المعنيّة هناك، وجاء ردُّ السّيد جلال الدين المرضوي بيك في خطاب بريديّ أعدّ سلفًا، وتمَّ ختمه بطابع بريد البحرين (القديم) الذي يحمل شعار الإمبراطورية البريطانية المميّز بالدِّرع والأسدَين الواقفين.

كانت رغبة حاكم البحرين حضرة صاحب العظمة الشّيخ عيسى بن علي آل خليفة (طيّب اللّه ثراه) في إرسال خطابات ودّية مع سموّ الشيخ حمَد إلى عدد من حكام المناطق بالهند، كبومبي ومدراس وكلكتا، إلا أنَّ السَّيد المرضوي أشار على السَّيد قاسم بن محمد الشيراوي بإرسال خطاب واحد فقط إلى فخامة اللورد جيفورد الحاكم العام للهند. وطلب السَّيد المرضوي بألا يحتوي الخطاب على أيَّة موضوعات سياسيّة، بل يكون خطابًا شخصيًا ودّيًا. (....)

الخلاصة

تبرز هذه الوثيقة فكرة استخدام الخطابات المعدَّة سلفًا والمزيَّنة بطابع إمبراطوريّ يحمل اسم البحرين باللغة الإنكليزية، وهذه الوثيقة تعود إلى عام 1921م/1339هـ.

أراد صاحب السموّ الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة في ذلك العام زيارة الهند، فأوعز إلى السَّيد قاسم بن محمد الشيراوي، وهو من رجالات البلاد الذين يشار إليهم بالبنان، بمخاطبة

اللورد جيفورد حاكم الهند 1868 - 1933م

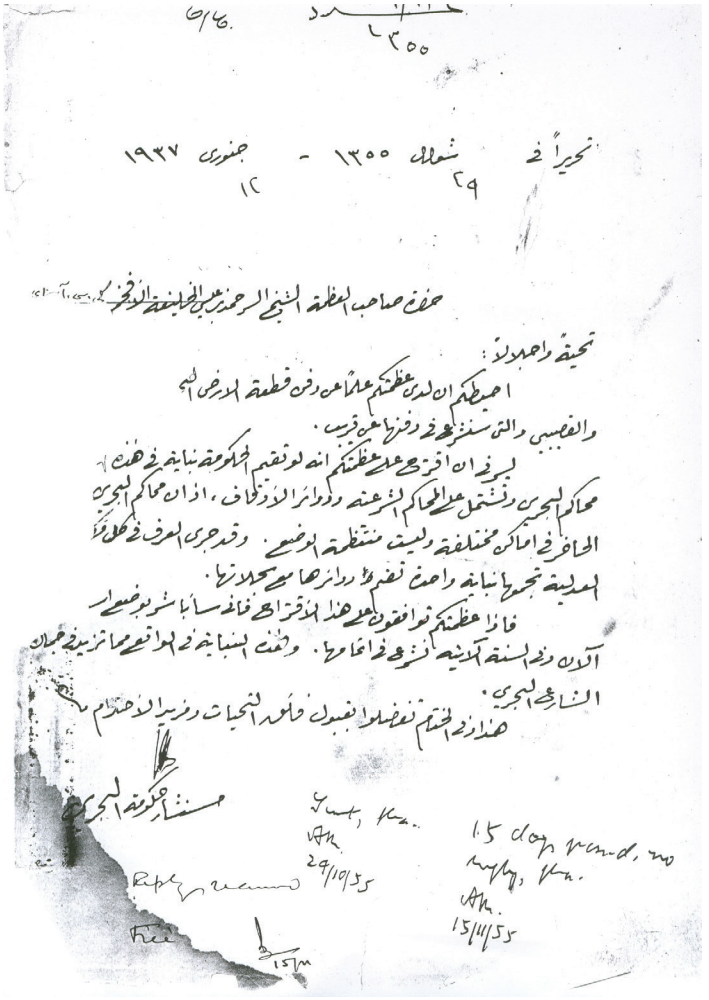
أحد المعنيّين بخصوص هذا الأمر في الهند، وهو السيّد جلال الدين المرضوي بيك. وأراد الوالد المعظّم الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، حاكم البحرين وتوابعها (1869-1932م/ 1286-1351هـ) أن يحمّل نجله بعض الخطابات الودّية إلى بعض حكّام مناطق الهند، كبومبي ومدراس وكلكتا. فأشار عليه كاتب الخطاب (الوثيقة) بأن يوجِّه خطابًا واحدًا فقط إلى حاكم عام الهند وهو اللورد جيفورد، وألّا يذكر فيه أيّ شيء من الأمور السياسية. وتدخّل الكرنل تريور، رئيس الخليج -آنذاك- في الموضوع ليعيّن شخصًا يُدعى بشير أحمد ليصاحب سموّ الشيخ حمَد أثناء زيارته للهند، وأوضح أنّه بما أنّ زيارة سموّه خاصّة وليست رسميّة، فعليه أن يتحمّل كافّة المصاريف.

وأعلن رئيس الخليج الكرنل تريور، عن رغبته في أن يزوّد الوفد (سموّ الشيخ حمَد وكذلك مرافقيه) بجوازات سفر، وأن يرسل خطابًا إلى الرئيس عن رغبته في زيارة الهند، وأن يذكر فيه عدد المرافقين وما سيكون في حوزتهم من سلاح.

رقم الوثيقة: م ب و 1995 - 4 - 073

عنوان الوثيقة: مقترح بناء مبنى المحاكم 1937م

صورة الوثيقة



تحريراً في ٢٩ شوال ١٣٥٥ - ١٢ جنوري ١٩٣٧

حضرة صاحب العظمة الشيخ السر حمد بن عيسى الخليفة الأفخم

تحية واجلالاً:

احيطكم ان لدى عظمتكم علماً عن دفن قطعة الارض الـ
والقصيبي والتي سنشرع في دفنها عن قريب.

يسرني ان اقترح على عظمتكم انه لو تقيم الحكومة بناية في هذه
محاكم البحرين وتشتمل على المحاكم الشرعية ودوائر الأوقاف، اذ ان محاكم البحرين
الحاضر في اماكن مختلفة وليست منتظمة الوضع. وقد جرى العرف في كل
العدلية تجمعها بناية واحدة تضم دوائرها مع بحلاتها.

فاذا عظمتكم توافقون على هذا الاقتراح فاني سأباشر بوضع
الآن وفي السنة الآتية نشرع في اتمامها. وهذه البناية في الواقع مما تزيد في جمال
الشارع البحري.

هذا وفي الختام تفضلوا بقبول فائق التحيات ومزيد الاحترام

مستشار حكومة البحرين

Sent, thanks
AK
29/10/55

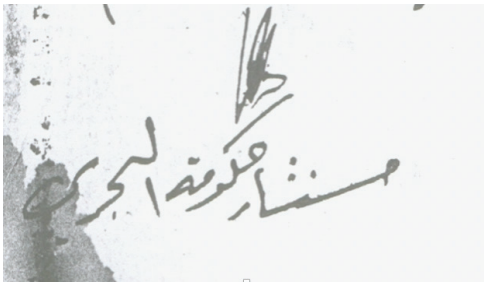
15 days period, no reply, thanks.
AK
15/11/55

Reply received

Free
15/11

وصف الوثيقة

هذه الوثيقة عبارة عن خطاب صادر من مكتب المستشارية مرفوعًا إلى مقام صاحب السموّ الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين المعظّم، بخصوص بناء مبنى خاصّ للمحاكم الشرعيّة. وتوجد الوثيقة الأصلية بأرشيف قسم الوثائق والمخطوطات بمتحف البحرين الوطنيّ. يحمل الخطاب رقم الإصدار، وهو رقم قد اختفى فوق كلمة "عدد" التي جاء تحتها ذكر العام الهجري ... / 1355، وقد حرر هذا الخطاب بتاريخ 29 شوّال من العام الهجري 1355، الموافق للثاني والعشرين من جنيوري (يناير) من العام الميلادي 1937. كُتب الخطاب بخطّ ثُلث جميل مجوَّد في خمسة عشر سطرًا. وقد كُتبت في ذيله بعض الملاحظات باللغة الإنكليزية مع بعض التّواريخ في سبعة أسطر لعلها تتعلّق بمتابعة الموضوع من قبل المستشار ومعاونيه بالمستشارية. ومن حسن ترتيب الكاتب، أنه يبدأ كل فقرة جديدة في الخطاب بالدخول إلى اليسار من بداية السّطر السّابق بمسافة حدَّدها لنفسه، مما أكسب الخطاب ترتيبًا وفنًّا وجمالًا ملحوظًا. وردت بعض الرّموز باللغة الإنكليزية بعد ذكر اسم المخاطَب سموّ الحاكم وهي (م. آ. سي. أل) ولعلّها تلخيص عنوان الوسام أو القلادة التي تحصّل عليها سموّه من حكومة بريطانيا العظمى. وجاء توقيع السيد تشارلز بلجريف بالأحرف الأولى من اسمه:



ورقة الوثيقة أصابها بللٌ فيما يبدو في زاويتها السُّفلى من اليسار، كما نلحظ وجود بقايا شكل مستطيل فوق هذا الأثر الواضح.

يلاحظ وجود بترٍ في عدد من الأسطر:

1 - في السطر الرابع: ... عن دفن قطعة الأرض البحر...

2 - في السطر السادس: لو تقيم الحكومة بناية في هذه...

3 - في السطر السابع: إذ أن محاكم البحرين...

4 - في السطر الثامن: وقد جرى العرف في كل مكـ...

5 - في السطر العاشر: سأباشر بوضع اسـ...

ومع ذلك فإنّ هذا البتر لا يقلّل من أهمّية هذه

الوثيقة التاريخية.
بدأ الخطاب بعد اسم صاحب السموّ حاكم البلاد المعظّم بعبارة تحيّة وإجلال، ثمَّ دخل في الموضوع مباشرة، وختم بعبارة "هذا وفي الختام تفضّلوا بقبول فائق التحيّات ومزيد الاحترام،"

نصّ الوثيقة

عدد
1355

تحريرا في 29 شوال 1355 - 12 جنيوري 1937

حضرة صاحب العظمة الشيخ السر حمد بن عيسى آلخليفة الافخم م. آ . س. ل
تحية واجلالا
احيطكم ان لدى عظمتكم علما عن دفن قطعة الارض البحرية ...
والقصيبي والتي سنشرع في دفنها عن قريب.
يسرني ان اقترح على عظمتكم انه لو تقيم الحكومة بناية في هذه ...
محاكم البحرين وتشتمل على المحاكم الشرعية ودوائر الاوقاف، اذ ان محاكم البحرين ...
الحاضر في اماكن مختلفة وليست منتظمة الوضع. وقد جرى العرف في كل مك...
العدلية تجمعها بناية واحدة تضم دوائرها مع سجلاتها.
فاذا عظمتكم توافقون على هذا الاقتراح فاني ساباشر بوضع اس...
الآن وفي السنة الآتية نشرع في اتمامها. وهذه البناية في الواقع مما يزيد في جمال
الشارع البحري.
هذا وفي الختام تفضلوا بقبول فائق التحيات ومزيد الاحترام ،
CBS
مستشار حكومة البحرين

ما تضمّنته من معلومات

يحرص السيد تشارلز بلجريف، مستشار حكومة البحرين، على ذكر التَّكريم الذي حصل عليه صاحب السموّ الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين المعظّم من الحكومة البريطانية، وهو لقب (السّر)، كلما خاطبه في مراسلاته الموجَّهة إليه. وأشار المستشار إلى بدء الدفن بالجهة البحرية الشمالية من العاصمة المنامة، وذكر اسم القصيبي كمثال على أصحاب الأملاك في الموقع المحدَّد، وقال بأنه سيباشر قريبًا في الدفن أيضًا.

صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة

واقترح المستشار على صاحب السموّ الحاكم تشييد مبنًى خاص في تلك الأرض المقرَّر دفنها لتسكين محاكم البحرين الشَّرعية ودوائر الأوقاف، معلّلًا ذلك بأنّ محاكم البحرين توجد في أماكن متفرّقة، وفي وضع غير مستقرٍّ، ومؤكِّدًا أنَّ العُرف قد جرى على أن تكون الشؤون العدلية في بناية واحدة تضمّ الدَّوائر ذات العلاقة وتحفظ سجلّاتها. وعليه التمس السيد بلجريف من سموّ الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة (طيّب اللّه ثراه) موافقته على مقترح القيام بدفن الأرض البحرية على الفور لوضع قواعد البناء، مؤمّلًا أن يكون جاهزًا في العام المقبل. وأشار المستشار إلى فكرة لطيفة في خطابه؛ أنّ المبنى المقرّر إنشاؤه ليضمَّ محاكم البحرين ودوائر الأوقاف، سيضيف إلى الشارع البحريّ جمالًا وبهاء. ويعود تاريخ مقترح تشييد مبنى محاكم البحرين إلى الثاني عشر من يناير من عام 1937م الموافق للتاسع والعشرين من شوال من عام 1355هـ.

استنطاق الوثيقة

في أواخر الثلاثينيّات من القرن الماضي، وبالتحديد في العام 1937م، ظهرت فكرة إنشاء مبنًى خاصّ لمحاكم البحرين، يضمُّ إلى جانبيه دائرتي الأوقاف السُنّية والجعفرية، كما سيتم حفظ سجلّاتها في مكان واحد في البلاد.

وإذ لم يكن للمستشار أن يتصرّف من تلقاء نفسه؛ فقد دأب على استشارة صاحب السموّ الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة حاكم البلاد المعظّم، فتقدّم إلى سموّه بمقترح إقامة ذلك المبنى، وألمح لسموّه بأن أعمال الدفن قد بوشرت بالفعل في منطقة الشارع البحريّ من العاصمة المنامة، وأنّ هناك بعض التجّار قد بدأوا بالفعل بدفن أملاكهم بساحل البحر.

بلجريف في موقع مبنى المحاكم تحت الإنشاء

لقد كانت المحاكم في البحرين قبل ذلك التاريخ في أماكن متفرّقة، وكانت غير منظّمة بشكل جيّد، ورأى المستشار أنّ تشييد مبنى خاصّ للمحاكم في البحرين سيكون هو الحلُّ الأمثل لوضعها، بل سيضمّ بين جنباته -إلى جانب المحاكم- دائرة الأوقاف السُنّية ودائرة الأوقاف الجعفرية، بما في ذلك أماكن لحفظ سجلاتها ووثائقها. أكد السيد بلجريف أنّ الدفن سيُباشَر به على الفور، وأن المبنى سيكون جاهزًا في العام القادم 1938م/ 1356هـ. ورأي السيد بلجريف أنّ المبنى سيكون لائقًا، وسيزيد من جمال الشارع البحريّ في الجهة الشمالية من مدينة المنامة، العاصمة الاقتصادية آنذاك.

الخلاصة

في عام 1937/1355هـ وفي عهد صاحب السموّ الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة (1932 - 1942م/1351 - 1361هـ)، برزت فكرة إنشاء مبنى لمحاكم البحرين بالمنامة، وقد أصبح مركزًا للتراث عام 1985م، وفي عام 2002 تحوَّل المبنى إلى المحكمة الدّستورية بعد إقرار ميثاق العمل الوطني، وإعلان دستور مملكة البحرين.

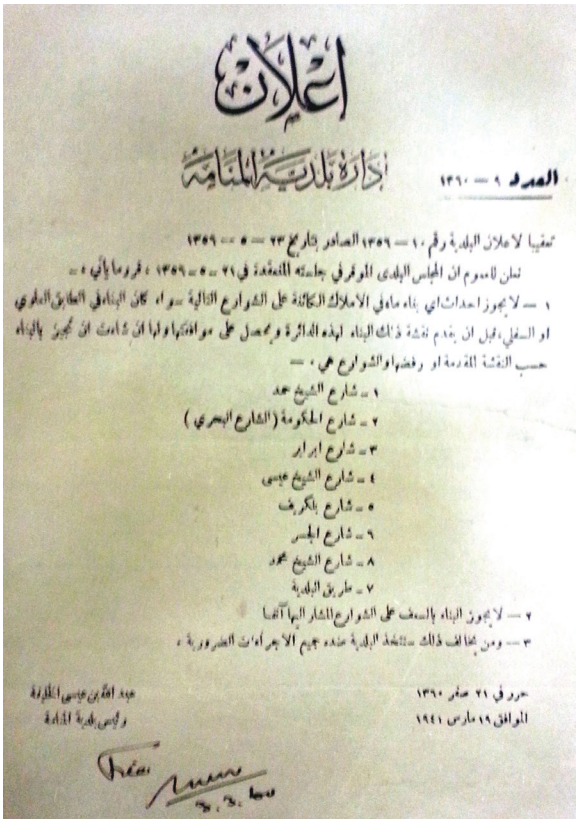
وضمَّ المبنى -كما جاء في نصّ خطاب مستشار الحكومة- المحاكم الشرعية، ودائرة الأوقاف

السنّية، وإدارة الأوقاف الجعفرية، بالإضافة إلى أقسام لحفظ أوراقها وسجلاتها. لقد أضاف المبنى بعد الانتهاء من تشييده -ومنذ ذلك الحين- جمالًا للشارع البحريّ الذي زخر في يوم من الأيام بنمط مميّز من العمارة المحلّية التي جمعت أشكالًا شتّى من الأساليب العربية والإسلامية والغربية والهندية، عُرفت عند أهل الاختصاص بالعمارة الكولونيالية (Colonial Architecture).

رقم الوثيقة: م ب و 074-4-1995

عنوان الوثيقة: شوارع العاصمة (شؤون بلدية) 1941

صورة الوثيقة



إعلان

إدارة بلدية المنامة

العدد ٩ — ١٣٩٠

تمشيا لاعلان البلدية رقم ١٠ — ١٣٥٩ الصادر بتاريخ ٢٣ — ٥ — ١٣٥٩

نعلن للعموم ان المجلس البلدي الموقر في جلسته المنعقدة في ٢١ — ٥ — ١٣٥٩ ، قرر ما يأتي :—

١ — لا يجوز احداث اي بناء ما في الاملاك الكائنة على الشوارع التالية — سواء كان البناء في الطابق العلوي او السفلي ، قبل ان يقدم نقشة ذلك البناء لهذه الدائرة ويحصل على موافقتها ولها ان شاءت ان تجيز بالبناء حسب النقشة المقدمة او رفضها والشوارع هي : —

١ — شارع الشيخ حمد
٢ — شارع الحكومة (الشارع البحري)
٣ — شارع ابرار
٤ — شارع الشيخ عيسى
٥ — شارع بلكوف
٦ — شارع الجسر
٨ — شارع الشيخ محمد
٧ — طريق البلدية

٢ — لا يجوز البناء بالسعف على الشوارع المشار اليها آنفا

٣ — ومن يخالف ذلك — تتخذ البلدية ضده جميع الاجراءات الضرورية ،

حرر في ٢١ صفر ١٣٩٠
الموافق ١٩ مارس ١٩٤١

عبد الله بن عيسى الخليفة
رئيس بلدية المنامة

وصف الوثيقة

تُعرض هذه الوثيقة حاليًا بقاعة الوثائق والمخطوطات بالطَّابق الأول بمتحف البحرين الوطنيّ. وهذه الوثيقة عبارة عن إعلان رسميّ صادر عن إدارة بلدية المنامة (هكذا) وهو مطبوع باللغة العربية، وموجَّه إلى العموم في البحرين، وخاصّة في مدينة المنامة، للعلم والتنفيذ، عُنوِن بكلمة "إعلان".

بدأ الاعلان بكلمة (إعلان) بخط رقعة كبير ومجوّد ومشكّل بعلامات التَّشكيل على الحروف، وفي السَّطر التّالي كتب العدد وهو 9 – 1360 وبجواره عبارة (إدارة بلدية المنامة).

طبعت ورقة الإعلان في مطبعة متخصّصة، ثم استُنسخ منه العدد المطلوب، وقد جاء في تسعة عشر سطرًا، بدأ المَتن بعد العنوان والرَّقم بمقدمة تقول: تعقيبًا لإعلان البلدية رقم 1359-10 الصادر بتاريخ 23 - 5 - 1359.

وتضمَّنت وثيقة الإعلان عددًا من التَّعليمات والتَّنظيمات المتعلّقة بشؤون تنظيم البناء في الأملاك الواقعة على عدد من الشّوارع الرَّئيسية بالمنامة. إذ ذكرت الوثيقة الإعلان سبعة من تلك الشّوارع بالاسم. وفي ختام الإعلان وردت عبارة "ومن يخالف ذلك ستتخذ البلدية ضدّه جميع الإجراءات الضرورية". ويعود تاريخ الوثيقة

صاحب السمو الشيخ عبدالله بن عيسى آل خليفة

الإعلان إلى الحادي والعشرين من صفر من عام 1360هـ الموافق للتاسع عشر من مارس من العام الميلادي 1941.

وتضمّنت الوثيقة اسم صاحب السموّ الشيخ عبدالله بن عيسى آل خليفة، شقيق عظمة الحاكم الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة ووصفته بأنه "رئيس بلدية المنامة".

يوجد تعليق من ثلاثة أسطر قصيرة باللغة الإنكليزية تضمّنت توقيعًا وتاريخًا هو 60-3-3 (هو اليوم الثالث من شهر جمادى الأولى من عام 1360هـ)، أي بعد عشرة أيّام من إصدار الإعلان- وكأنه اعتماد من قبل مسؤول إداري بالبلدية أو

المستشارية.

كما نلحظ خطأ طباعيًا غير مقصود حين قدّم الطابع رقم (8) على (7) وهو يعدّد أسماء الشّوارع في النَّصّ.

نصُّ الوثيقة

اعلان

العدد 9 - 1360 ادارة بلدية المنامة

تعقيبا لاعلان البلدية رقم 10-1359 الصادر بتاريخ 23 / 5 / 1359

نعلن للعموم ان المجلس البلدي الموقر في جلسته المنعقدة في21 / 5 / 1359 قرر ما يأتي:-

1 - لا يجوز احداث اي بناء ما في الاملاك الكائنة على الشوارع التالية سواء كان البناء في الطابق العلوي او السفلي قبل ان يقدم نقشة ذلك البناء لهذه الدائرة ويحصل على موافقتها ولها ان شاءت ان تجيز بالبناء حسب النقشة المقدمة او رفضها والشوارع هي، -

1 - شارع الشيخ حمد

2 - شارع الحكومة (الشارع البحري)

3 - شارع ابراير

4 - شارع الشيخ عيسى

5 - شارع بلجريف

6 - شارع الجسر

8 - شارع الشيخ محمد

7 - طريق البلدية

2 - لا يجوز البناء بالسعف على الشوارع المشار اليها آنفا

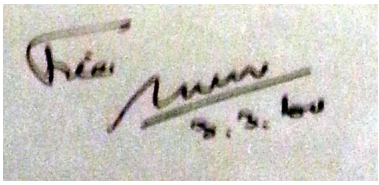
3 - ومن يخالف ذلك ستتخذ البلدية ضده جميع الاجراءات الضرورية.

حرر في 21 صفر 1360

عبد اللّه بن عيسى آل خليفة

الموافق 19 مارس 1941

رئيس بلدية المنامة



ما تضمّنته من معلومات

الوثيقة عبارة عن إعلان صادر عن إدارة بلدية المنامة، وقد صدر تعقيبًا على إعلان سابق صدر عن المجلس البلدي بتاريخ 23 /5/ 1359هـ تحت رقم 10/1359. وهذا الإعلان أصدره المجلس البلدي في جلسته التي عقدت بتاريخ الحادي والعشرين من شهر جمادى الأولى من العام الهجري 1359، الموافق للتاسع عشر من

شهر مارس من العام الميلادي 1941، وذلك بغرض منع بناء أو إضافة أو إجراء أيّ تغيير في المباني الواقعة على ثمانية من الشوارع الرئيسة التي جاء ذكرها بالاسم وهي: شارع الشيخ حمد – شارع الحكومة – شارع ابراير (هكذا نصًّا) – شارع الشيخ عيسى - شارع بلجريف – شارع الجسر – شارع الشيخ محمد – شارع البلدية).

ونصّ الإعلان على عدم جواز إجراء أيّ تغيير أو إضافة في المباني الواقعة على الشوارع المذكورة أعلاه؛ لا بالطابق الأرضي ولا بالطابق الأول. واشترط الإعلان تقديم الرسومات أو الخرائط إلى إدارة البلدية لما يرغب فيه أصحاب الأملاك أو المباني من إجراء تغيير أو إضافة أو بناء إلى مبانيهم، عرّفها الإعلان بـالـ"نقشة"، وهي كلمة فارسية يقصد منها هنا الخريطة أو الرّسمة.

وأوضح الإعلان أن إدارة البلدية لها الحق في قبول أو رفض، أو إجازة أو عدم إجازة طلب إجراء تغيير أو إضافة على مباني مقدّمي الطلبات، في الوقت الذي منع فيه الإعلان البناء باستخدام سعف النَّخيل على الشّوارع المذكورة.

تضمَّن الإعلان تحذيرًا واضحًا لكلّ من يخالف نصّ هذا الإعلان، وبأنّ البلدية ستتخذ الإجراءات الضرورية ضدّه.

ويأتي تاريخ الإعلان في الوثيقة في الحادي والعشرين من صفر 1360هـ الموافق للتاسع عشر من مارس 1941م.

استنطاق الوثيقة

كان صاحب السموّ الشيخ عبداللّه بن عيسى آل خليفة، رئيسًا لبلدية المنامة (لفترتين 1920 - 1929م و1938 - 1956م)، وكان يرأس المجلس البلدي إلى جانب تسميته وزيرًا للمعارف أيضًا، وهو شقيق صاحب السموّ الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة حاكم البلاد آنذاك.

وتضع البلدية في هذا الإعلان -الذي يعود إلى ما يزيد على ثلاثة أرباع القرن- الأسس والقواعد التي ما تزال الشؤون البلدية تسير عليها، منها مسألة تقديم الرسومات والخرائط اللازمة للبناء أو الإضافات على المباني الموجودة، وخاصّة على الشوارع الرئيسية.

وشرعت البلدية في التخلص من البيوت المبنيّة من سعف النخيل، وقد كانت منتشرة بشكل ملحوظ في مدن البحرين وقراها، وبدأت بالإعلان عن عدم جواز إقامة تلك البيوت في الأراضي الواقعة على الشّوارع الرئيسية.

كما شرعت بلدية البحرين -منذ بدايتها- في وضع اللبنات الأولى لتنظيم التنمية العمرانية والاجتماعية والصحّية والاقتصادية، ومن تلك

شارع الحكومة

التنظيمات تسمية شوارع مدينة المنامة، العاصمة الاقتصادية للبلاد، وقد وردت في هذه الوثيقة أسماء ثمانية شوارع رئيسية في البلاد، وقد تمّ ذكرها في نصّ الوثيقة.

الخلاصة

قيام بلدية المنامة، ممثلة بالمجلس البلدي الذي ترأسه سموّ الشيخ عبداللّه بن عيسى آل خليفة، بتسمية عدد من الشوارع الرئيسيّة بالعاصمة الاقتصادية لمملكة البحرين في تلك الفترة، وبعضها ما يزال محتفظًا بذلك الاسم القديم نفسه، كشارع الشيخ عيسى، وشارع الشيخ حمد، وشارع الحكومة.

وجاء هذا الإعلان ليؤسّس شطرًا من القواعد التنظيمية للشؤون الفنّية والهندسية في إدارة البلدية، فقرَّر فيه المجلس البلدي عام 1941م/1360هـ عدم جواز إحداث أيّ تغيير للمباني الواقعة على عدد من الشَّوارع الرَّئيسية بالمنامة، إلا بتقديم طلب مزوَّد بالرّسومات والخرائط الموضِّحة للمطلوب بناؤه، وعلى إدارة

البلدية النَّظر فيه، وإجازته أو عدم إجازته.

ومن الواضح أن بيوت السعف -على اختلاف أغراضها وأسمائها- كانت منتشرة في البلاد، فأرادت البلدية الحدَّ من انتشارها، فقرّرت عدم جواز بنائها على الشوارع الرئيسة كخطوة أولى لإيقافها تمامًا في وقت لاحق.

وقد اتَّخذت البلدية عددًا من الإجراءات ضدّ المخالفين لهذا القانون والإعلان، فيما يتعلَّق بإحداث أي تغيير على المباني بتلك الشوارع المنصوص عليها، أو إقامة بيوت السعف.

1 - كلمة الشيوخ هي جمع كلمة الشيخ، وفي المصطلح المحلّي عادة ما تذهب حين إطلاقها على الشيخ الأمير الحاكم تعظيمًا لشأنه.

حبالُ الشتاتْ

زين العابدين الضبيبي ▫

مِرارًا
أحاولُ ترقيعَ ثوب الغيابِ
بذكرى عناقٍ مضى!
دون جدوى...
وأرسمُ بالحلمِ
أرضًا لفجرِ لقاءٍ جديدٍ
كما أشتهي،

▫ شاعر وإعلامي من اليمن | لوحة الفنّان حكيم العاقل / اليمن

غيرَ أنّي تعبتُ....
فقدْ طالَ ليلُ الجفا
في الحنايا
وأجدبتِ الروحُ
واكتحلتْ بالضبابِ الرؤى،
واقعٌ في جحيمِ الغوايات قلبي
وضالعةٌ في اشتعالِ الحنينِ عيوني
ومتهمٌ بالشرودِ
فؤادٌ تُقوِّضُ أركانهُ لوعةٌ لا تنامُ
وما بين صحوٍ
-تُقرّحُ أجفانَهُ الأمنياتُ-
ونومٍ خجولٍ تُؤرّقهُ الذكرياتُ
تُؤرجحُ عمري السنينُ
سنينٌ عجافٌ
على رملِ شطآنها
شابَ شَعرُ انتظاري
وقدَّ الأسى ياقتي واشتياقي
ومن ألفةٍ
ها هو الموجُ يُلقي عليَّ السلامْ.

وكنتُ مِرارًا توسّدتُ شوكَ المواعيد
صادقتُ طيفَ الظنونِ
وصارحتُ نفسي
وعفَّرْتُها برمادِ احتمالاتها
منذُ أغلقَ في وجهها الزمنُ
البابَ والنافذةْ.

ثلاثون أغنيةً أهدرتها الحياةُ
بلا فرحٍ يُرتجى في البعيدِ
ولا حيلة غيرَ هذا التوسّل
في عتباتِ المجازِ
وهذا التوحّد بالحلمِ والمستحيلْ.

مِرارًا تسلَّقتُ سورَ الغيابِ
على غفلةٍ
كنتُ أبصرُ من خلفهِ
وطنًا في عيونِ الأحبّةِ
يعصِمُهمْ من صقيعِ المنافي

فأهتفُ بالراحلينَ:

ارجعوا!

فيقولون: لم يبقَ إلا القليلُ

لنلبسَ فجرَ الوصال

ونحضنُ أجملَ أيّامنا،

ويقولون: إنَّ ملاكًا أنيقًا

سينزلُ عمَّا قريبٍ

يوزّعُ حلوى الجنونِ

على المتعبينَ

ويحدو إلى جنةِ الحبِّ

من سقطوا في حبالِ الشتاتِ

ويفرشُ مائدةً -لجياعِ الهوى

والبعيدينَ عن ربهمْ- مائدةْ.

....

طِينُ القُرَى

السيد الجزايرلي ▫

كَسَرْتُ جِرارَ أحْلامي
فَسَالَ الغَيْمُ،
وانكَشَفَتْ نُبُوءاتي
رأيتُ الشَّمْسَ سَيِّدَةً
تُصَلِّي الدِّفْءَ في وَلَهٍ
وتُقْصِي البَرْدَ عن لَيْلِ الشِّتَاءاتِ
إذا رَكَعَتْ

▫ شاعر من مصر | لوحة الفنّانة بلقيس فخرو / مملكة البحرين

تَرَاجَعَ صَوْتُ شَيْطَاني
وإنْ سَجَدَتْ
تَخُونُ الخَمْرُ لذَّتَهَا
وتَغْسِلُهَا ابْتِهَالَاتي
فمَنْ يَبْكي
إذا احْتَشَدَتْ ملائكةٌ
على صَدْرِي
وقد أَعْمَتْ ذُنُوبُ الرَّمْلِ مِرْآتي؟
طَويلٌ
لَيْلُ مِجْمَرَتي
كأنَّ الوَقْتَ مَصْلُوبٌ
على مَبْكَى سَمَاواتي
كأنِّي في صَباحِ العيدِ
أُضْحِيَةً
ورُؤْيا الذَّبْحِ تَفْسيرٌ لآياتي
مُخَضَّبَةٌ
أَكُفُّ النِّيلِ من مِلْحِي
ومن مِلْحي

يُسَاقُ الحُزْنُ نافلةً
إلى يُتْمِ الجَنَازاتِ
أنا في سَكْرَةِ العُبَّادِ
مِحْبَرَةٌ
يَسِيلُ الشِّعْرُ في دَمِهَا
متى خَفَّتْ مَوَازِينُ العِبَادَاتِ
أنا حَجَرٌ
تَحُكُّ الرِّيحُ جَبْهَتَهُ
ولا يَسْعَى لِقَافِيَةِ الجَمَادَاتِ
أنا المَخْلُوقُ من طينِ القُرَى
بَشَرَاً
ورَائحَتي بَخُورٌ
من كَلامِ اللهِ عن طِينِ البِدَايَاتِ
نَزَلْتُ الأَرْضَ مُضْطَرَّاً
ولَكِنِّي
غَسَلْتُ الذَّنْبَ من مَائي
ومَأْسَاتي
زَرَعْتُ الأرضَ أسْئلَةً:

لماذا النِّيلُ لم يأتِ
وبَابُ الفَجْر مَفْتُوحٌ
على لَيْلِ الخِيَاناتِ؟
عيونُ الماءِ لا تَغْفُو
ومن يَغْفُو
إذا طُرِفَتْ عُيُونُ الماءِ
من كُحْلِ المَسَاءاتِ؟
ظَلَامُ القَهْرِ مِقْصَلَةٌ
ومن دَمِنَا
تَعُبُّ الأَرْضُ أَحْلَامَ السَّحَاباتِ
لكَ الأَحْلَامُ جاريةٌ
وَلِي تَاجٌ
على عَرْشِ المَصَبَّاتِ
فإنْ كُسِرَتْ جرَارُكَ لا تَقُلْ ظَمَأً
وكُنْ مطرًا
يَرَى في الأَرْضِ جَنَّتَهُ
إذا انْتَفَضَتْ
مَلَائكَةُ السَّمَاواتِ.

البنّـــــــــاء

محمد فطومي ▫

بدا كأنّ الحشد بين مُغادر ووافد، لم يبرح، طيلة النّهار، مُحيط فِيلّا أحد أثرياء المدينة المُقيمين في فرنسا. كان من الصعب تخمين ما يجول في أذهان النّاس صباح ذلك اليوم الخريفيّ الكئيب. لم يسبق لأحد أن رأى ما يُشبه ذلك من قبل. كانت دون ريب تحفة فنّية تحبس الأنفاس. ثمّة من اقترف هذا الجمال في غفلة من الجميع. لكن كيف تسنّى لهم أن يفعلوا دون أن يتفطّن إليهم عمّال محطّة الوقود المجاورة، ودون أن يسمع صاحب البيت أصوات المطارق والأزاميل وهي تهوي على جدار السّور بذلك العنف؟

▫ روائيّ وقاص من تونس | لوحة الفنّانة لبنى الأمين / مملكة البحرين

يعلم الجميع أنّ الفِيلّا كانت مُجهّزة بكاميرات مراقبة، بالإضافة إلى أنّ كلابًا مُدرّبة كانت تجوب الحديقة بحُرّية. على طول السّور المواجه لشارع كبير، رُسمت صورة لامرأة تستعدّ لاحتضان طفل يتعثّر في خطواته الأولى. أُنجِزَت اللوحة بواسطة ثقوب وأخاديد عميقة في الجدار. امتزج الشّعور بالحيرة والانبهار في البداية. كان لغزًا مُحكم الإغلاق جعل كلَّ محاولة لاختراقه شبيهة بالقفز في الفراغ. ثمّ سرعان ما تحوّل الذّهول إلى حلقات نقاش صاخبة غلب عليها التنافس في تقديم التّفاسير على نحو يوحي بأنّها ساحة جريمة. لكن خلال الأيّام التالية، وقف البعض أمام الرّسم كأنّهم يشاهدون قطارًا مقلوبًا، أو أثر صاعقة. راج الحديث في المقاهي والمكاتب والصّحافة عن الرّسم. تعدّدت الآراء، واختلط الواقعيّ البائس بالخياليّ الحالم. لاحت الصّورة مهيبة وضاحكة، مُتحدّية الأبصار المُعجَبَة بها والحاقدة على غرورها في آنٍ. وانقسم الناس بين مؤيّد لفكرة كائنات فضائيّة خارقة، وبين مُكذّبين لنفي صاحب البيت علمه بما حصل. قرّر آخرون أنّ صنع مئات الثّقوب في جدار مقابل لأكثر شوارع المدينة حركةً، مع مراعاة جانب الفنّ، دون شكّ عملُ شياطين. ورجّح بعضُ المتعقّلين أنّ الحُفَرَ كانت نتيجة وابل من الرّصاص المكتوم. غير أنّ كلَّ من سمع ذلك ضحك ساخرًا. وفيما اهتدى فريق إلى أنّه سِحر، توقّع آخرون حدوث كارثة عمّا قريب.

بعد أسابيع، لم تتقدّم فيها الأبحاث الأمنيّة خطوة واحدة، عدا الاستماع إلى الشّهادات ومتابعة ما سجّلته كاميرات المراقبة المنتشرة في المكان دون جدوى. استفاق سكّان

مدينة مجاورة على لوحة رُسمت أيضًا بالمطرقة والإزميل على الواجهة الجانبيّة لأحد الفنادق الصّغيرة، تظهر فيها امرأة نصف مُمَدّدة على سرير. لكنّ القضيّة لم تتحوّل إلى شأن وطني إلاّ عندما تكرّرت الظّاهرة في العاصمة، حيثُ ازدحم النّاسُ لرؤية الشابّ المرسوم بتقنية الثّقوب والأخاديد على جدار أحد معاهد الموسيقى الرّاقية، والذي كان يبدو فيها ماسكًا بقضبان بوّابة ضخمة. عندها، وكما لو كان الحدث قد رُصِد للمرّة الأولى، تشكّلت خليّة عدليّة للتحرّي، واستعذَبَ الناسُ فكرة أنّ كائنات فضائيّة تحوم في سماء البلاد. فاتّجهت الأنظار نحو السّماء، وضُرِبَت الخيام في الغابات وقرب التلال لمباغتة الغزاة الخارقين، وانتشر كمّ هائل من فيديوهات لجثث غريبة وأطباق طائرة سجّلت حضورها في الجهات هنا وهناك، قبل أن تختفي كالبرق. انتشرت تجارة النّيازك، رغم أنّه لا أحد سمع كلمة إعجاب بحجارته المُحمَرّة الدّاكنة. تضاعف سعرُ الماء والتّبغ. سمع محلّلون نفسيّون مُحتَرَمون شتائم مهينة لأنّ كلامهم كان باعثًا على الغثيان. وهُيّئت في الفضائيّات كراسِيُّ قارّة للفلكيّين. أُعفِيَ منتحلو صفة المنجّمين ذوي السّمعة الجيّدة في البلاد من دفع الغرامة ودخول السّجن لحداثة سنّهم، ونزل آلاف إلى الشّوارع مُطالبين بحقّهم في الإغلاق على أنفسهم خلف أسوار الأديِرة. سالت دماءٌ على الرّصيف من أجل ذلك، وأُسنِدَت رخصٌ مُعَقَّدة تنظّمُ حياة العزلة.

جُمعت القرائن، ودُوّنت التّقارير، وعُقدت اجتماعات سرّية في مقرّ القيادة العليا لسلامة أمن الدّولة، لتُفضي أشغال التقصّي إلى عرض مُصوّر قدّمه رئيس الخليّة:

«لنُعد تركيب القطع المتناثرة:

علمنا أنّ هذه الجدران الثّلاثة تنتمي إلى بنايات كان أصحابها غائبين أثناء عمليّة تشييدها. وبالتعمّق أكثر في البحث، توصّلنا إلى أنّ بنّاءً واحدًا اسمُه (شوقي الصّافي) المُكنّى بـــ "القلم" قام بتكليس الجدران من الدّاخل والخارج».

أُلقِيَ القبْضُ على شوقي الصّافي المُختبئ في شقّة صغيرة، ليلة قبل تسلّله عبر الحدود الشرقيّة. في أقبية التّحقيق، اعترف بأنّه كان وراء أعمال التّخريب، كما كان المُحقّقون يُطلقون عليها، والتي فضّل المُتضرّرون الاحتفاظ بها.

- ما عملك؟ قال الضّابط.

- بنّاء.

- هل لديك شهادة من أيّ نوع؟

- انقطعتُ عن مرحلتي الجامعيّة قبل سنة من التخرّج للعناية بأمّي المريضة.

- كيف فعلتها؟

- لديَّ دراية بالكيمياء. ولأنّي لم أحصل على شهادتي، فقد قرّرتُ صنع شيء أتوهّم من خلاله أنّني إنسانٌ مهمّ. بعد تجارب دامت سنواتٍ طويلةً، توصّلتُ إلى تركيبة قادرة على تفتيت الخرسانة بعد مرور سنة أو سنتين. كنتُ أرسم لوحاتي بوضع نقاط بإصبعي من مادّتي على الآجرّ قبل تلبيس الجدران بالإسمنت.. حسنًا، يبدو أنّ المادّة قامت بشغل جيّد ما دمتُ هنا الآن.

روى السّائق الذي أقلّ البنّاء إلى مكان مجهول معصوبَ العَيْنَيْن ومُغطّى بالكدمات، أنّه أحدث سحابة بخار على زجاج السيّارة، ثمّ رسم نقطة في وسطها.

لن ينسى رئيس الخليّة العدليّة ابتسامة الـــ «قلم» الهادئة ونظراته الجليديّة، والمكالمة الأخطر التي تلقّاها في مسيرته:

«طبّق الإجراء (ج) أيّها اللّواء. لا نُريدُ مشاكل قد تُعكّر الصّفوَ العَامّ.. حرامٌ أن يسقط شعبٌ بأسره من النّجوم».

موت الحقيقة

ضو سليم ▫

وضعَت سمّاعة الهاتف بارتباك، وتهالكَت على الأريكة في ذهولٍ شديد فاغرةً فاها، لطمت بكفيّها على خدِّها وهي تولولُ: ما العمل؟ ما الحيلةُ يا ربّي؟ شعُرت بحرارة عجيبة تسري في أطرافها وتعالى نبضُ قلبها. قامت تذرع الغرفة جيئة وذهابًا. استندتْ إلى حافّة النافذة، وأرسلت نظرها خارج الغرفة. كانت زخّات المطر تهطل في الخارج دون انقطاع، وقد خلا الشارع من أي حركة. وسُرعان ما ازداد المطر غزارةً، وازدادت معه دموعها انحدارًا.

▫ كاتب وباحث من تونس | عمل الفنّان عبدالجبار الغضبان / مملكة البحرين

لم تتمالك الوقوف عندما بدأت خيوط المطر ترتطمُ بزجاج النافذة، فأسدلت الستار، وتراجعت إلى الخلف نحو الأريكة، واتخذت من حافتها مقعدًا. خنقتها عبرة البُكاء، فابتلعت ريقها، وشرد بها ذهنها إلى عشرين سنة مضت. كان ذلك يوم الخامس عشر من أبريل من سنة 1996م، عندما اشتدّت بها أوجاع الطّلق عشيّة ذاك اليوم، وأدركت دُنوّ ميقات وضع الثمرة التي حملتها في أحشائها تسعًا. في المستشفى المحلّي بـــ "مجاز الباب" أعلموها أن الجنين مقعديّ، وولادته ستكون غاية في الصعوبة، وطلبوا نقلها إلى "مستشفى وسيلة بورقيبة" بشكل فوري. بعد ليلة من الألم والعذاب، وضعت طفلًا ميِّتًا! أثناء العمليّة القيصريّة. أعلمتها الممرّضةُ بخبر الوفاة بكلّ فتور، وانصرفت. بسماع الخبر، شعُرت بالزمن يتوقّف بها لحظة غامت الدنيا من حولها، وانخرطت في نشيج مرير وهي تجني الخيبة تلو الأخرى. كان هذا الطفل هو الأمل الوحيد الذي يستبقيها لمواصلة العيش، والخيط الأخير الكفيل باستمرار علاقة زوجيّةٍ يتهدّدها شبح الانفصال، علاقة امتدّت عقدًا من الزّمن دون أطفالٍ، عشرُ سنوات جرّبت خلالها كلّ أنواع العقاقير والأدوية والوصفات التي نصحتها بها نساء العائلة؛ أملًا في تعمير رحمها بلا هوادة أو انقطاع. زارت كلّ الأطبّاء والمعزّمين، أشعلت الشموع، وأخلصت النيّة، ونذرت النذور حتّى امتلأ رحمها أخيرًا. فاضت فيها عاطفة الأمومة، وصارت مهمّتها الوحيدة الحفاظ على البذرة التي زُرعت في أحشائها حتى يكتمل نموّها وترى النور.

في الجهة الأخرى، كانت شابّةٌ عشرينيّة تضعُ وليدها بين ذراعيها وهي تنتحبُ انتحابًا يُمزّقُ نياط القلْبِ. حاولت تهدئتها، واستفسرتها عن سرِّ هذا البكاء، فعلمت منها أنّ هذا

الطفل ثمرة علاقة غراميّة جمعتها بأحدهم خارج أُطر الزواج، ورغم ما اتّخذته من تدابير واحتياطات حتّى لا يقع الحمل، فقد شاءت الأقدار أن تخطّ أحداثها كما تريد. حاولت التخلّص من الجنين، لكن فوات الأوان حال دون ذلك، وما زاد الأمر سوءًا وتعقيدًا: نكران العشيق نسبة الطفل إليه.

وهنا لمعت في ذهنها فكرة، اقترحت عليها أن تتبادلا المولوديْن، فوافقتْ دون تردّد، ومنحت الممرّضة عددًا من الورقات النقديّة من فئة خمسة دنانير لقاء ما ستقدّمه لها من خدمة جليلة، فاستجابت لها راضية، وتمّ ما أرادت لهُ أن يتمَّ.

ومرّت السنوات، وكبُر "رياض"، واشتدّ عودهُ، وتوارت تلك الحكاية في طيِّ النسيان. إلى أن جاء ذلك اليوم المشؤوم، الذي تفاجأت فيه بزيارة الأمِّ الحقيقيّة لرياض، ولحسن الحظّ لم يكن موجودًا في البيت غيرها. لم تدرِ كيف عثرت على عنوانها، ولا كيف استطاعت الوصول إليها بعد كلِّ هذه السنوات. علمت من خلال المحادثة القصيرة التي دارت بينهما أنها كانت متزوجة من أرمل يفوقها سنًّا، لم تنجب منه أبناء، وقد ورثت عنه أموالًا طائلة، وحان الوقت لتعيد ابنها إلى أحضانها. اضطربت، ولم تدْرِ كيف السّبيلُ لثَنيها عمّا تفكّرُ فيهِ. أعطتها رقم هاتفها، وطلبت منها أن تمهلها بعض الوقت حتّى تتمكّن من مفاتحة رياض وزوجها في الموضوع. اتّصلت بها بعد ذلك مرّات، لكنّها ظلّت تسوّفها، إلى أنْ ملّت هذه المماطلة، فكان ذلك الاتصال الأخير يومها، تعلمها أنّها قادمة من العاصمة إلى "مجاز الباب" لتفاتح ابنها في الموضوع بمفردها، الأمر الذي جعلها تُصعَقُ منذُ سماعها الخبر، خشية أن يُفتضحَ السرُّ الذي أخفته مدّة عشرين سنة.

كانت قابعة في المنزل بمفردها. فرياض وزوجها في زيارة لقريب لهم أجرى عملية مؤخّرًا في مدينة "باجة"، وقد اضطرّتهم رداءة الطقس ليلتها أن يبيتا هناك. ظلت الهواجسُ تنهش تفكيرها، ولم تشعر بتسرُّب الغاز المنبعث من سخان الغاز الذي يُدفّئُ الغرفةَ. غفت عيناها إغفاءة قصيرة، تبحثُ عن بعض السكينة، لم تستيقظ بعدها أبدًا، ومن الغدِ، كانت جُثّةً تُوارى التُرابَ. في الوقت نفسه، كانت أمّ رياض الحقيقيّة تُجهَّزُ هي الأخرى للدفن، إثر تعرّضها لحادث مرور أليم في منطقة "وادي الزرقاء"، الواقعة على مشارف مدينة "مجاز الباب"، وبدفنهما دُفن ذاك السرُّ إلى الأبدِ.

دعونا نسترجع لُغتنا!

حول الشروط اللُغوية اللازِمة للديمقراطية الأوروبية

بقلم: فيليب فان باريجس

ترجمة: غريب عوض ▫

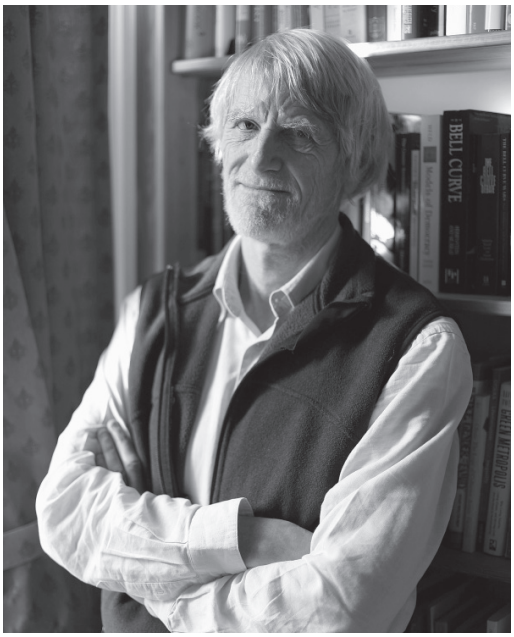
اللغة الإنكليزية هي اللغة التي تجعل التواصل بين المتحدّثين بلُغات مُختلفة أقلّ صعوبة وأكثر شمولًا من أيّ لُغة أخرى. ومن خلال عملية التوسّع، أَصبحت اللَغة المُشتركة للاتحاد الأوروبيّ. وخروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي لن يُغيّر هذا، بل العكس، إن مُغادرة المملكة المتحدة الاتحاد هو مُناسَبة للأوروبيّين لاستعادة الهجين القارّي بثقة.

إذا كان هناك اتجاه رئيسيّ واحد في التطور اللُغويّ لأوروبا على مدار العقود القليلة الماضية، فقد كان ذلك هو الزيادة السريعة، عبر الأجيال، في نسبة الأوروبيّين غير الناطقين بالإنكليزية، القادرين على التواصل باللغة الإنكليزية. ولا تزال اللغة الألمانية هي اللُغة الأكثر تحدّثًا على نطاق واسع من اللغة الإنكليزية بين كِبار السنّ في الاتحاد الأوروبيّ، ولكن بين الشباب، يتحدّث الإنكليزية أكثر من ثلاثة أَضعاف عدد المُتحدّثين بأي لُغة أُخرى.

والاتجاه يُحرّكه تفاعلُ آليّتين: الأولى هي سرعة وجودة عملية تعلم اللغة يُحدّدها احتمالية اللُغة المُستخدمة؛ والثانية هو الميل إلى تبنّي اللُغة "القصوى" بشكل منهجيّ.

الآلية الأولى تشرح نفسها بنفسها. كُلما زاد احتمال استخدامنا للغة، تعلّمناها بشكل أسرع وأكثر فاعلية. وهذا بسبب أنهُ ليس من طريقة لتعلّم لُغة ما أفضلَ من مُمارستها، ولأنهُ ليس هُناك حافز أفضل لاستثمار الوقت والمال في تعلم لُغة ما من احتمال الاضطرار إلى استخدامها. ولكن الآلية الثانية تتطلب المزيد من الشرح.

▫ مترجم من مملكة البحرين



الفيلسوف البلجيكي فيليب فان باريجس

حينما يُريد شخصٌ يتحدث أكثر من لُغة بمُستويات مُتفاوتة من الكفاءة أن يفهم بأكبر قدر مُمكن من الدقة من قِبل شخص واحد أو أكثر يتحدّثون أيضًا لُغات عدّة بمُستويات مُتفاوتة من الكفاءة، فإن المُتحدث سيَميلُ تلقائيًا إلى عدم اختيار اللغة التي يتحدث بها غالبية المُشاركين في المُحادثة بشكل أفضل، ولا اللغة التي تتميّز بأعلى مُتوسّط إتقان بين المجموعة. بدلًا من ذلك، سيختارون اللغة الأكثر شهرة لدى المُشارك الذي يعرفها جيدًا.

وبتعبير آخر، سوف يستخدمون اللغة ذات المُستوى الأقصى من الحدّ الأدنى من الكفاءة، أو اللُغة القصوى. سواء في مُحادثة بين شخصين أو مئة شخص، نميل إلى اختيار اللغة القصوى، لأنها تجعل التواصل أقل صعوبة، ويُستبعد عددٌ أقلّ من الأشخاص مُقارنةً بأي لُغة أُخرى. يؤدّي التفاعل بين هاتين الآليتين إلى الزيادة والنقصان في استخدام اللغات في فضاء مُتعدّد اللُغات، وعلى وجه الخصوص الانتشار المُذهل للغة الإنكليزية في جميع أنحاء أوروبا على مدى العقود القليلة الماضية. على سبيل المِثال، عندما تتفوق معرِفة اللغة الإنكليزية على اللغة الفرنسية بين الإيطاليّين، والإيطالية بين الفرنسيّين، فإن مُعظم المُحادثات بين الفرنسيّين والإيطاليّين سوف تتم باللغة الإنكليزيّة. ونظرًا لأن كلتا المجموعتين ستُتاح لهُما فُرص لِمُمارسة اللُغة الإنكليزية أكثر من مُمارسة اللُغة الأُم لنظرائهما، فسوف يستثمرون المزيد من الوقت والموارد في تعلمها.

ونتيجة لذلك، ستكون اللغة الإنكليزية -في كثير من الأحيان - في وضع "الحد الأقصى"، وبالتالي يتم استخدامها في كثير من الأحيان، مما يزيد من سبب وفُرص تعلُمُها، وهكذا.

بالطبع، هذا التوسع الدراماتيكي لا يقتصر على أوروبا. فالمتاحف والمعارض في جميع أنحاء العالم تُقدّم معلومات باللغة الوطنية للمواطنين، وباللغة الإنكليزية للأجانب. وعلى متن الطائرات يتم تقديم تعليمات السلامة بلغة شركة الطيران وباللغة الإنكليزية. في العاصمة الصينية بيجين Beijing، تُكتب أسماء الشوارع باللغة الصينية واللغة الإنكليزية.

هل من المُمكن يومًا ما أن يُصبح الوضع معكوسًا لِصالح لُغة المندرين Mandarin، اللغة التي يتحدّثُ بها مُعظم المُتحدّثين الصينيّين في العالم؟ قبل بضع سنوات، كان أربعون مليون شخص خارج الصين يتعلمون المندرين، في حين أن أربعة أضعاف هذا الرقم (ما يُعادل نصف سكان الولايات المتحدة) كانوا يتعلمون اللغة الإنكليزية في الصين وحدها. الفضل يعود إلى تأثير عملية التصغير، والاتجاه لا رجوع فيه. وأكبر الفائزين سيكونون الصينيّين.

في يوم من الأيام، سيكون كلّ شخص في العالم، باستثناء المُتحدّثين الأصليين للغة الإنكليزية، ثُنائيّ اللغة في اللغة الإنكليزية ولُغته الأُم. ستكون ثُنائية اللُغة هذه أكثر قيمة لأُولئك الذين يتم التحدّث بلغتهم الأُم على نطاق واسع.

لقد كان لانتشار اللغة الإنكليزية على مُستوى العالم تأثير حادّ ومهمّ على مؤسّسات الاتحاد الأوروبي. من المُفترض أن الاتحاد الأوروبيّ قد تأسّس على المُساواة بين أجزائه المُكوِّنة، ولديه في البداية الوهم بأنّ اللغات الرسمية للدول الأعضاء سوف تتعايش على قَدَم المُساواة. ولكن الوهم لم يعش طويلًا: التوسّعات المُتتالية ضاعفت عدد اللُغات الرسميّة، بينما تطلّب اتخاذ القرارات المُشتركة مزيدًا من التبادلات المُتكرّرة، أكثر من أيّ وقت مضى، تمتدّ إلى ما هو أبعد من نُخبة صغيرة مُتعدّدة اللُغات. وحتى خلال العقود الأولى للمؤسّسات الأوروبية، عندما كان عدد اللُغات الرسمية أقلّ بكثير ممّا هو عليه الآن، كانت المُساواة من حيثُ المبدأ يُقابلها تفاوت كبير في المُمارسة. في ذلك الزمن، كانت الفرنسية هي اللُغة السائدة، وذلك لأربعة أسباب: الدور المؤثر الذي لعبهُ الآباء المؤسّسون الناطقون بالفرنسية مثل شومان مونيه Schuman Monnet وسباك Spaak، وموقع المقرّ الرئيسيّ في ثلاث مُدُن ذات أغلبية ناطِقة بالفرنسية، ومنْع الألمان والإيطاليين بعد الحرب العالمية الثانية، وحقيقة أنّ الفرنسية كانت اللُغة الثانية لمعظم البريطانيّين. ونتيجة

شعار الاتحاد الأوروبي

لذلك، تمّت صياغة النسخة الأولى من النصوص الصادِرة عن المؤسّسات الأوروبية ومُناقشتها واعتمادها باللغة الفرنسية قبل ترجمتها إلى اللُغات الرسميّة الأُخرى.

وبدأت اللُغة الإنكليزية في اللحاق بالفرنسيّة، بعد أن تم توسيع الاتحاد الأوروبي ليشمل السويد وفنلندا والنمسا في عام 1995م، وتفوّقت على الفرنسية بعد التوسيع في عام 2004م. ومُنذُ ذلك الحين، كانت النسخة الأولى من الوثائق تقريبًا باللغة الإنكليزية. عادةً ما تُعقَد المؤتمرات الصحفية باللغة الإنكليزيّة. وكُلّما دعت الحاجة إلى عرض رسالة بلغة واحدة في أحد مباني المؤسّسات الأوروبية، فإن تلك اللُغة هي الإنكليزية. ولكن هل سيتغيّر كلُّ هذا الآن؟ قبل خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبيّ، لم يتفوّق أحدٌ على عدد الناطقين باللغة الإنكليزية في الاتحاد الأوروبيّ، إلا الناطقين باللغة الألمانية فقط. وبعد خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي، تراجعت اللغة الإنكليزية إلى المرتبة الثامنة بعد الهولنديّة. هل سيقلّ استخدامها في المؤسّسات الأوروبية؟

قطعة من نسيج بايو الذي يصور معركة هاستينغز والأحداث التي أدت إليها في حرب النورمان

لا، إنّ ما جعل اللغة الإنكليزية لُغةً مُشتركة في الاتحاد الأوروبي لم يكن وضعها الرسمي داخل الاتحاد، ولا حقيقة أنّ المملكة المتحدة كانت دولة عضوًا. بدلًا من ذلك، تمنح آليةُ الحدّ الأقصى للُغة الإنكليزية، اللُغةَ الأكثر انتشارًا بالفعل، ميزة دائمة. علاوة على ذلك، مُنذُ خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبيّ، اتخذت اللغة الإنكليزية حيادًا جديدًا؛ بعد الآن، لن يُنظر إلى اختيار اللغة الإنكليزية على أنهُ يمنح ميزة مُهمّة لدولة عضو رئيسيّة. وفي الوقت نفسه، سوف يرجع الأمر إلى الأوروبيّين في إعادة تبنّي اللُغة الإنكليزية كلُغتهم الخاصة. من الناحية التاريخية، الإنكليزية هي لُغة قارية فرضتها غزوتان مُتتاليتان من البرّ الأوروبيّ على غالبية سُكّان أكبر جزيرة قبالة سواحله (بريطانيا). قام الإنكليز والسكسونيون Angles and Saxons بتصدير المُكوّن الجرماني في القرن الخامس، بينما قام النورمانديون بتطعيم العناصر الفرنسيّة في القرن الحادي عشر. وتم فرض الهجين الناتج لاحقًا على بقية الجُزُر البريطانية، وجزءٍ

يواكيم غاوك

كبير من أمريكا الشمالية، وأوقيانوسيا Oceania (جُزُر منطقة المحيط الهادئ الاستوائية). نحنُ الأوروبيّين لدينا الآن مُهمّة إعادة تشكيلها على أنها مُلكنا. يجب أن نتوقف عن إلحاق اللغة الإنكليزية بالعلم البريطانيّ، كما تصرّ بعض المواقع على فعل ذلك. يجب أن نتجرّأ على التحدّث بهذهِ اللُغة، التي هي أيضًا لُغتنا، بدون كبح، ومع النطاق الكامل للهجاتنا. يجب أن نأذن لأنفُسِنا بأن نُضيف إليها أيّ ابتكارات نرغب فيها. حتى عام 2016م، نُشِرَ تقرير رسميّ بعنوان "كلمات وتعابير إنكليزية يُساء استخدامها في منشورات الاتحاد الأوروبي".

كان "مُصمّمًا أساسًا، لأسباب تتعلق بالشخصيّة أو الذوق الشخصيّ، لأُولئك الذين يُريدون أن تكون لُغتهم الإنكليزية صحيحة قدر الإمكان". على سبيل المِثال، ينتقد استخدام "لحم الضأن" للإشارة إلى اللحوم التي يطلق عليها البريطانيّون، بفضل التأثيرات طويلة الأمد لغزو النورمانديين، "لحم الضأن".

النية طيبة، ولكن ليس من مهمة البريطانيين أن يفرضوا علينا نسختهم المعزولة من لُغتنا المشتركة. الكثير من الناس في المملكة المتحدة اعتبروا خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي طريقة لاستعادة السيطرة على بلادهم. والآن حان لنا الوقت لنستعيد مُلكية لُغتَنا! ومع ذلك، فإن عملية إعادة التخصيص هذهِ مُهمّة لم تتحقق بعد.

ومن الضروريّ إضفاء الطابع الديمقراطي على كفاءة اللغة الإنكليزية في الاتحاد الأوروبي بِأسرع ما يمكن.

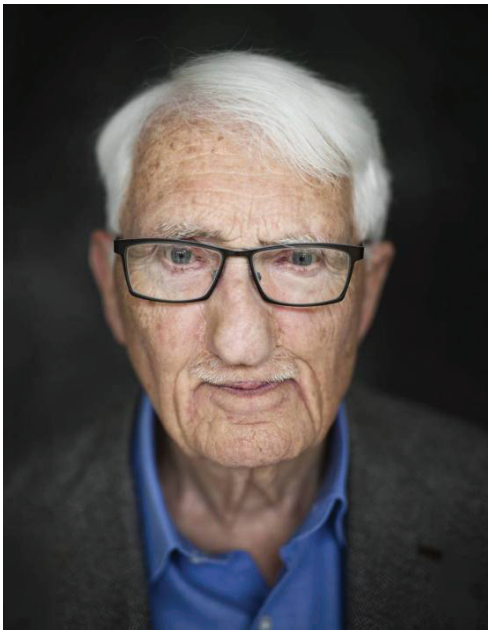
عبّرَ يواكيم غاوك Joachim Gauck عن هذا الإلحاح بقوة وليس بشجاعة، بالنظر إلى أنهُ كان في ذلك الوقت رئيس الدولة التي تعتبر لُغتها

الرسمية هي اللُغة الأُم الأكثر شيوعًا في الاتحاد الأوروبي:

من الصحيح القول إنّ الشباب يكبرون مع اللُغة الإنكليزية كلُغة مُشتركة.

ومع ذلك، أشعرُ أنهُ يجب ألّا نترك الأمور ببساطة تأخذ مجراها عندما يتعلق الأمر بالتكامل اللُغوي. للكثيرين، أوروبا تعني التعدُدية اللُغوية، ليس فقط للنُخب، ولكن أيضًا لِقطاعات أكبر من السُكان، لمزيد من الناس، في النهاية للجميع! أنا مُقتنع بأن الشعور بألفة لُغة الأُم وسحرها، وبالقدرة على التحدث باللغة الإنكليزية بما يكفي للتغلُب على جميع المواقف، وفي جميع العصور يمكن أن يوجد جنبًا إلى جنب في أوروبا. اللُغة المُشتركة ستجعل من السهل إدراك تمنياتي لمستقبل أوروبا؛ ساحةَ تَجمُّع أوروبية، ومُنتدى مُشتركًا للنِقاش لتمكيننا من العيش معًا في نظام ديمقراطيّ.

لقد أُثيرت النقطة نفسُها من قبل، بما في ذلك مُنذُ فترة من الزمن من قِبل الفيلسوف يورغن هابرماس Jürgen Habermas. واحترامًا لِزعمه أنهُ ديمقراطي، يجب أن يكون الاتحاد قادرًا على الاعتماد على عروض توضيحية موحّدة بما فيه الكفاية، ومُنتدى مُشترك، حيثُ يُمكن



الفيلسوف يورغن هابرماس

للمواطنين الأوروبيّين التحدّث والاستماع بعضهم إلى البعض. وبدون لُغة مُشتركة، لا يمكن أن يكون هناك مُنتدى مُشترك.

والاعتماد على المُترجمين الفوريين أمرٌ باهظ الثمن، وليس خيارًا بديلًا قابلًا للتطبيق؛ ولا يتم تطوير برامج الترجمة الشفوية أو تعدّد اللُغات بدون لُغة مُشتركة. لُغة مُشتركة بدلًا من لُغة واحدة فريدة، لُغة يُمكن ويجب فرضها على اللُغات الوطنية، ودون الوطنية، دون استبدالها. وبالتالي فإن المُنتدى المُشترك الذي يحتاجه

الاتحاد الأوروبي سوف يتطلب ثُنائية اللُغة على نِطاق واسع (على أقل تقدير).

في بعض الدول الأعضاء، الأجيال الشابة ليست بعيدة عن تحقيق ثُنائية اللُغة هذه.

ولكن ثُنائية اللُغة هي احتمال أكثر بُعدًا في دول الاتحاد الأوروبيّ حيث تكون اللُغة الرسمية لُغة "كبيرة"، بملايين عديدة من المُتحدّثين في أوروبا ومناطق أُخرى. ويرجع هذا التأخر جزئيًا إلى حقيقة أنّ الأشخاص من هذهِ البُلدان يميلون إلى الالتقاء بآخرين لا يتحدّثون لُغتهم بشكل أقلّ. ولكن السبب أيضًا هو أنّ الأفلام الناطِقة بالإنكليزية تميل إلى أن تصدر في نُسخ مُدبلجة بأكثر اللُغات انتشارًا، وفي نُسخ مُترجَمة في لُغات أُخرى. أكثر الطُرُق فاعلية وأقلّها تكلفة لإضفاء الطابع الديمقراطي على اللُغة المُشتركة هو سياسة مُوحّدة لعرض نُسخ مُترجمة على التلفزيون، وفي دور السينما، وعلى الإنترنت، وتثبيط النُسخ المُدبلجة، أو حتى حظرها.

ولكن حتى في الأماكن التي تكون فيها بيئة وسائل الاتصال أقلّ مُلاءمة لها، فإن التأثير الأقصى يكون في العمل. وخروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي لن يُغيّرُ شيئًا.

اللُغة الإنكليزية ليس مُقدّرًا لها أن تُستخدم بشكل أقلّ. على العكس من ذلك، فمن المُرجّح أن تنتشر أكثر. ومن الأهمية بمكان أن تفعل ذلك، في جميع أنحاء أوروبا وخارجها، حتى تتشكل ديمقراطيّة فوق وطنية تدريجيًا.

انتهاك الستار

قراءة في رواية "حابي" للكاتب الكويتي طالب الرفاعي

إدريس الخضراوي ▫

في روايته السّابعة "حابي"، الصادرة عن دار ذات السلاسل بالكويت (2019م)، يتقصّى الكاتب الكويتي طالب الرّفاعي موضوعًا اجتماعيًا يعدّ من صميم المحرّم أو المكبوت في المجتمعات العربية؛ يتعلق الأمر بموضوع التحوّل الجنسي. ومنذ القراءة الأولى، يتبيّن لنا، ارتباطًا بموضوع الرواية وبنيتها الفنية والسياق الاجتماعي الذي تدورُ فيه الأحداث المتخيّلة، أن الكتابة السَردية عند طالب الرفاعي تَصدُرُ عن مفهوم مغاير للرواية، بوصفها إحدى الأدوات النافذة لاستكشاف العلاقة المتوترة بين الفرد والمؤسّسات الاجتماعية المحافظة التي تحرصُ جاهدة على الإبقاء على المعطّلات والموانع التي تَحولُ دون رغبة الإنسان في معانقة المجتمع الذي يحلم به: مجتمع المساواة، والكرامة، والعدالة الاجتماعية. وعليه، فهذا المسلك الجمالي الذي يختطّه الكاتب، والذي تضطلعُ فيه الكتابة بأحد الأدوار الأساسية للمثقف، ممثلة في المقاومة والفضح والتعرية، يذكّرنا بأنّ من بين أعظم الإسهامات التي تَنهضُ بها الرواية، كما يقول ميلان كونديرا، هي انتهاك الستار، ستار التقاليد الاجتماعية، والأنساق الثقافية المضمرة الذي تؤزّم علاقة الإنسان بذاته وبالعالم الذي يَعيشُ فيه. ومن المعروف أن هذا الأفق المفتوح على مصير الفرد وقدره، ومجهولات ذاته، هو الذي تطلّعت الرواية إلى ارتياده منذ رحلتها، بدءًا من "دون كيشوت" وحتى اليوم، على اختلاف الثقافات والآداب.

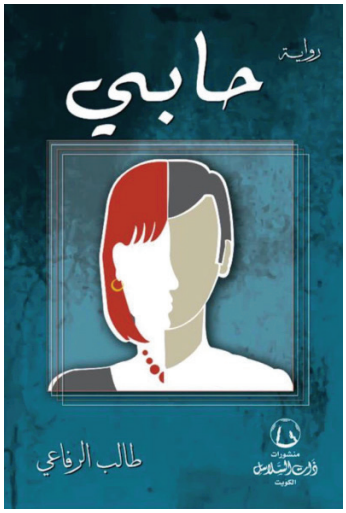
▫ كاتب من المغرب

الأديب طالب الرفاعي

من هذا المنظور، يُمكنُ القول إن رواية "حابي" بعوالمها الممكنة، وشخصياتها المتعدّدة، واللغات الاجتماعية التي تتكلّمها، تَمنحُ القارئ مداخل مختلفة لقراءتها، واستنطاق الأسئلة التي تثيرها. ولا يرتدّ هذا التعدّد فقط إلى جاذبية الحكاية وقسوتها، وإنما يرجعُ كذلك إلى ما تكتنزه من أصداء نفسية واجتماعية وثقافية وجمالية.

من جهة، يُمكنُ قراءة الرواية باعتبارها سيرة فتاة في الخامسة عشرة من عمرها، تروي فيها تجربتها مع نفسها وجسدها وأهلها، وهي تعيشُ مراهقتها مشتتة الخاطر، في أسرة متوسّطة، كلّ الأبناء فيها بنات، وبالتالي لم تعرف الذكر الذي يؤمّن استمرارية النسب. هذا الشعور بالنقصانُ الذي يتغذّى من أعباء الموروث وثقل التقاليد، يُمثّلُ هاجسًا كبيرًا، ليس فقط بالنسبة إلى الأب، وإنما أيضا بالنسبة إلى الأم التي ما فتئت منذ زواجها من ابن خالتها تَحلمُ بأن تُرزق ولدًا ذكرًا. في سيرتها الذاتية المنثورة على صفحات دفتريها، تلتقط حابي الساردة، والشخصية المتخيّلة، لحظات ومحطات من رحلة تحوّلها، موزّعة بين الكويت وبانكوك ودبي ولندن، تلك الرّحلة التي تقول عنها "لا أعرف إجابة سوى أنني تجرّعت مرارات وعذابات ما كانت لتنتهي. وكأن بعض مِحَنِ الحياة لا ينضج إلا بنار الألم، وباحتراق حطب أيامنا في موقدها"(حابي، ص226). ومن جهة ثانية، يُمكنُ اعتبار الرواية قصة بحث مضنٍ عن الهوية الضائعة، أو المغيّبة وسط ضوضاء التقاليد والأنساق الاجتماعية الماسكة بخناق الفرد. فالشخصية الروائية التي تَنهضُ بالسرد بضمير المتكلم تواجه رهانَ امتلاك أناها في مجتمع يشوّه صورتها، ويضعها في موقع الآخر، الغريب، الذي ينتمي إلى ما تنتمي إليه

الذات؛ لغة وثقافة ووطنًا، لكن لا يمكنُ الاعتراف به. وفي خضمّ هذه الدوامة التي تحيط بها، تَختبرُ ريان وهي تواجه سؤال: من أنا؟ هويات تطويعيّة مؤقتة، عديدة، رغبة في امتلاك أناها الذكورية، وكأننا بها تجادل بأنّ الهوية ليست هي ما يورث، وإنما هي خَلق وإبداع.



ومن منظور مقارن، نعتقد أن القصة المروية في هذه الرواية تحيلنا بقوة، عبر التناصّ، إلى رواية "طفل الرمال" للكاتب المغربيّ الطاهر بن جلّون، وهو النصّ ذاته الذي تقترح الطبيبة فاطمة على بطل الرواية "حابي" قراءته حتى يستطيع التغلب على الوضع الذي يعيشه. وتُعدّ الغرابة المقلقة التي تعتري الفرد عندما تستبدّ به الحاجة إلى تقاسم تجربته الشعورية والوجودية مع الآخر، إحدى أهم المواقع التي تلتقي فيها الروايتان وبطلاهما. يقول حابي متحدثًا عمّا يمكن أن تحدثه فكرة نشر سيرته من أثر في والده: "لكن، إذا ما صادف ونشرت مذكّراتي، فسيكون ذلك فضحًا مدوّيًا له، وانتقامًا مشروعًا لي. يُلاحقني، أعرف ذلك، وأعرف أنه لن يتورع عن إلحاق الأذى بي لو وقعتُ بين يديه، لكنّي متيقّن من أنّ الكتابة أقوى وأبقى منه" (حابي، ص166). لنقُل إنّ هذا النهج الجماليّ التفاعليّ مابعد الحداثي هو من أبرز السِمات المائزة للرواية المعاصرة، كما ألمح إلى ذلك الباحث الفرنسي جون بيسيير في دراسته اللمّاحة "الرواية المعاصرة وإشكالية العالم"، إذ تشتق الرواية مسارًا مغايرًا لتقاليد رواية الحداثة، من حيث إنّ رهانها لم يعد يكمنُ في التمثيل وحسب، وإنما في البحث والتقصّي في طبيعة القوى التي يَقعُ أثرها في صميم الفعل الذي ينجزه الإنسان.

هكذا، عبر قسمين يجري فيهما السرد بضمير المتكلم، ويتخلّلهما الحوار الداخليّ وتداخل الأزمنة، تطالعنا في الرواية شخصية ريان، الفتاة الكويتية المثقفة التي بدأت قراءة الروايات في سن التاسعة، وهي الآن في سنّ المراهقة لم تكتشف أنوثتها قطّ، رغم تضاريس الجسد الناتئة. منذ البلوغ، بدأت ريان تستشعر الاختلاف

بينها وبين أخواتها، من حيث ميلها إلى رفض كل ما يمثل عالمًا جاذبًا بالنسبة إلى النساء. لا الزينة تثيرها، ولا عناصر الجمال الأنثوي ومقوّماته تحرصُ عليها، بل هي تشعر أن ما يشدّها أكثر هو عالم الذكورة، بكلّ المقوّمات والخصائص التي يتميز بها أفراده. "أحببتُ مشاركة الأولاد وتقليدهم في ألعابهم وأحاديثهم وعشقت ثيابهم وأحذيتهم وقصّات شعرهم" (حابي، ص48). ولعلّ هذا هو ما دفعها، مسنودة بثقافتها الواسعة وقراءاتها العميقة لكبار الكتاب العالميين، أمثال لورنس داريل صاحب "رباعية الإسكندرية"، والشاعر كفافيس، وغابرييل غرسيا ماركيز، وهاروكي موراكامي، وانجذابها القوي إلى روايات دوستويفسكي التي تقول عنها: "أغيب، وشخصيات روايات دوستويفسكي أحسّها تشبهني، وتنطق بضعفي وتضعضعي وبشيء من هواجسي، أو أسافر إلى أجواء مسرحيات شكسبير بحوارات شخوصه الصارخة بالحقيقة والخيبة والقسوة" (حابي، ص133). دفعها إلى البحث عمّا يساعدها على تفسير الحالة التي تمرّ بها، وعرض نفسها على الطبيب المختصّ، لعلّ ذلك يمكّنها من تبديد البياضات التي تعتري وجودها بسبب الاضطراب الهويّاتي الذي يلفّها، في بيئة اجتماعية متصلّبة تمجّد الشبيه والمماثل، وبالتالي يغدو فيها كلّ ما يبعث على الاختلاف مجهولًا ومقلقًا. كما تطالعنا علاقتها بوالدتها وأخواتها، وصديقتها جوى، التي تعشق قراءة الرواية والتاريخ، وأمّها ليزا.

يُستهلّ السرد في هذه الرواية من لحظة دخول ريان أو حابي -وهو الاسم الذي أطلقته جوى على صديقتها بعد أن أكّد الفحص الجينيّ أنّها ولد- مستشفى بانكوك لإجراء "عملية إزالة الثديين أوّلًا، وتاليًا عملية تخليق الأعضاء التناسليّة، وترتيب مجرى البول" (حابي، ص74). من هذه اللحظة الفارقة في حياة البطلة، والتي ستتخلّص فيها نهائيًا ممّا تعتبره "أنوثة كاذبة"، ينطلقُ التخييل الروائيّ ليستوحي لحظات التمرّد والصراع والحبّ والمقاومة في مسيرة ريان. وهنا علينا أن نسجّل أنّ الرفاعي بموهبته الفنّية العالية، وتجربته الرصينة في كتابة الرواية وتحكّمه في تقنياتها وأدواتها السردية، نجده يولي بناء النصّ الروائي أهمية خاصة تُناسبُ حرج الموضوع الذي يتناوله. فعبر السرد المتقطّع، والزمن الذي يكتسي نوعًا من التكثيف لأبرز لحظات الشخصيات، إضافة للحوارية وتعدّد الأصوات والمحكيّات النفسية الشبيهة بالمرآة المتجوّلة

الكاشفة، يفترع الكاتب أمام الشخصية الروائية منافذ ضافية لإظهار صوت الذات، وتشخيص الغرابة المقلقة التي تعتريها في واقع ثقافي يفرضُ على الأنثى الصمت والقبول بالأمر الواقع، حفاظًا على "شرف" مزعوم. إن إعطاء الكلمة المباشرة لريان لتستعيد عبر الحكي الذاتي مسار حياتها، مركزة على عمليات التحوّل التي خضعت لها، والأسئلة المقلقة التي واجهتها "كنتُ لا أعرف لمن أنتمي؛ ما عدتُ بنتًا ولا بلغتُ الولد" (حابي، ص174)، والظروف الصعبة التي عاشتها مع أسرتها، وفي علاقتها بأخواتها الستّ، ووالدها، ووالدتها التي كانت تجد فيها المماثل الذي تبثّه لواعجها وهمومها والنار التي تسري بين ضلوعها، يجعل كلامها منطويًا على أنساق آيديولوجية ذات أهمية كبيرة لفهم عالم الرواية وممكناتها الدلالية، خاصة إذا ما استحضرنا منظور الناقد الروسي ميخائيل باختين في دراسته الرصينة لجمالية الرواية عند دوستويفسكي، حيث يُشدّدُ على أهمية البطل وكلامه. ومعنى هذا أن الكاتب، وإن كان خلف منطق اللغة التي تتحدّثها الشخصية الروائية، فإنّ البناء الفنيّ الحواريّ يتيح لهذه اللغة إمكانات ضافية كي تكون لغة غيريّة مستقلّة عن منطق الكاتب.

إذا فكّرنا، انطلاقًا من هذا المنظور الحواريّ، في العلائق المنتسجة بين الشخصيات، فإنّ ما نلاحظه هو أنّ الأم تكتسي حضورًا جاذبًا ينسجم والصورة الرفيعة التي تحتلّها في المخيال الفرديّ والجماعي. تظل الأم دائماً الصدر الرّحب الذي لا يضيق، مهما كانت الظروف والأوضاع. ومن هذه الزاوية، نعتبر الأم لولوة صوتًا سرديًا مميزًا داخل الرواية، إلى جانب صوت ريّان أو حابي، فملفوظاتها والفكر الذي تكتنزه يجعل كلامها علامة سيميائية دالة، فهو ينطوي على رؤية للعالم يَغلبُ عليها هاجس المقاومة والرفض وعدم الامتثال للأمر الواقع. ولعلّ في مرافقتها ابنتها ريان لاستشارة أطباء متخصّصين، والقيام بالتحاليل اللازمة لقياس التستسترون في الدم، وكذلك في دفاعها عنها، وإحساسها بمعاناتها، وتفهّمها للرفض الذي أبدته إزاء دعوات والدها وأختها مريم بضرورة أن ترتدي الحجاب، وكذلك في قدرتها على إقناع زوجها بضرورة التوقيع على الملف الطبّي لابنته، ما يجسّد بقوّة ذلك النضج الذي يطبع تصوّر الأم وموقفها الداعم لابنتها، قياسًا إلى الأب الذي تشعر ريان إزاءه بالغربة والبعد. هذا الوعي المضادّ يسهم، لا محالة، في فضح الأقنعة وانتهاك خطابات السلط

الاجتماعية التي تحتمي بفهم مضلّل للدين لتدجين الإنسان وحرمانه من العثور على فرديته المتحرّرة. تقول ريّان عن والدتها: "كلّ ما في أمّي كان معجونًا بالألم: ذبول نظرتها، وخسوف كتفيها، ولمعان شعرات الشيب في مفرقها، وتحدّب ظهرها، وحتى جرّ أنفاسها. استحضرت هيئة أبي ببعده عن أمّي وعنّا، وخروجه المسائيّ بنشوته ذاهبًا إلى سهراته، يتمرجح بخطوات مشيته وهندامه وعطره ونظرته ومسبحة يده" (حابي، ص40). هكذا ينطوي صوت الأم، رغم السمات الاجتماعية المحافظة، على قيم مغايرة تنتصر للحرية الفردية في بنية مجتمعية تقليدية لم تنل فيها المرأة مساواة كاملة، ولا يزال وضعها مشوشًا وعرضة للانتكاس.

في نفس السياق، يكتسي صوت حابي أبعادًا رمزية ودلالية عميقة. فهي شابة مراهقة، لكنّها تعيش معضلة التوزّع والانقسام في تلك المنطقة الحدودية بين الأنوثة والذكورة. ورغم السياق الاجتماعيّ المحافظ الذي تعيش فيه، والسطوة التي تحظى بها التقاليد والعادات، بالإضافة إلى حضور الآخر في ترتيب النظرة إلى الذات، فإنها تظلّ متمسّكة بالبحث عن هويتها الحقيقية. لم يمنعها كونها خبرت مشاعر الأنثى وعوالمها ومواقفها طيلة خمس عشرة سنة من أن تعيش مغامرة تحوّلها، وأن تخوض معاركها بما أوتيت من عزم وأمل وحب للحياة. ولعلّ سندها في ذلك، إضافة إلى أمها وصديقتها جوى، هو الكتابة التي تمثلُ بالنسبة إليها قوة علاجية لا تضاهى. فعندما توصد الأبواب في وجهها، ويتعذر وجود الآخر الذي تقاسمه ما يشغلها من هموم وأحزان، تغدو الكتابة بالنسبة إلى حابي ذلك الفضاء الحاضن الذي يُتيحُ له مجابهة ما يتصارع داخل الذاكرة. لأجل ذلك، لم تفوّت فرصة الكتابة منذ الصغر، تدوّن كل ما يمرّ بها من أحداث ووقائع، بما في ذلك تجربة مواجهة العالم بحقيقة ذكورتها التي ظلت متستّرة طيلة هذه السنوات من عمرها. وفي رصدها لعلاقتها بالكتابة تقول: "نمت واستيقظت على صفحات مذكراتي بمعاناتي وذكرياتي. أحيانًا يتراءى لي أنّ شجرة الذكريات خادعة ،بعد أن يُلقي الوقت بظلال السنين عليها. بعضها يصغر، وبعضها يُصاب بالييباس ويسقط، في حين يتضخم بعضٌ بعينه ويغدو الذكرى كلها. لذا فليس أفضل من ثلّاجة الكتابة مخزنًا لحفظ الذكريات طازجة" (حابي، ص79). ورغم حرصها على استعادة ما عاشته في رحلتها بحثًا عن هويتها الذكورية، وهو

ما يضفي تخصيصًا على الملامح التي يرسمها السّرد، فإن الروائي طالب الرّفاعي قد نجح في أن يعطي لصوت ريان أبعادًا أخرى، من خلال صوت جوى وزملاء المدرسة، تتعدّى الجانب الذاتي الخاص لتحيل على ما هو عام ومشترك، ووثيق الصلة بما هو إنسانيّ وكونيّ.

مقابل هذين الصوتين، نجد صوت المؤسّسة الاجتماعية المحافظة التي تقاوم التغيير، وتحرص على استمرارية الوضع على ما هو عليه. ويمثل هذا المنظور كلٌّ من الأب وأخوات ريان، خاصة نورة وشمة وثريا، إضافة إلى أبي عثمان زوج نورة، والدكتور الملتحي، وهي أصوات يستحكم بها الفهم الضيق للدين، والأنانية المفرطة، والارتهان للمصلحة الخاصّة (الإرث). لذلك نُلفي في ملفوظات هذه الشخصيات التظاهر بالشرف المزعوم، وبصورة الذات لدى الآخر، والتستّر برداء التقاليد، وغيرها من الاستراتيجيات التي يتمّ الاحتماء بها لإرغام ريان على القبول بوضعها، والعدول عن مشروع تصحيح الجنس، وهو ما ترفضه بقوة، وتعتبره ضدّ حقها في الوجود. إن هيمنة الرؤية المتصلبة للهوية لدى الشخصيات الروائية المحسوبة على المؤسسة الاجتماعية لا يعني أنّ هذه الأخيرة مونولوجية يستبدّ بها الخطاب الأحادي والآمر، لأننا نجد فيها أصواتًا أخرى تعطي للآخر مساحة خاصة في لغتها وفكرها ومنظورها للعالم. وفي هذا السياق، يكتسب صوتا الدكتور هاني والمحامي زوج مريم أخت ريان أهمية خاصة لدورهما المؤثر في مساعدة ريان على الارتقاء بوضعه إلى مستوى أفضل يتيح له العيش بلا عقد.

ينبغي القول في ختام هذه القراءة إنّ الموهبة والصنعة الإبداعية والخيال الطليق، والشكل الفنيّ المتجدّد، هي المرتكزات التي تُتيحُ لهذه الرواية أن تكون واقعية بصورة شاملة، وأن تلتقط أدقّ التفاصيل التي تستنطق المسكوت عنه، وتحفر في تضاريس الوجود لابتداع المعاني الذي تعطي للكتابة دورها المميز في إثراء النزعة الإنسانية. وعليه، نعتقد أنّ رواية "حابي" لا تكتسبُ قيمتها وأهميتها فقط من الأحداث وتشابك الشخصيات وتعقيدات المصائر، وإنما كذلك من تميّزها على مستوى الشكل الفنّي، أي حوارية اللغة والسرد، والبنيات الزمكانية، وتعدّد الأصوات، وما يتولّد عن ذلك كله من عوالم ممكنة تعجّ بالاحتمالات المتفجّرة. فما كان ممكنا للرواية أن تستثير القارئ، وتحفزه على حشد أجهزته القرائية، لو أنّ الروائي لم

يشتغل على المادة السردية اشتغالاً مختلفًا، ولو لم يوفر لها العناصر الدرامية الضرورية التي تجعل الرواية أقدر على التكلّم والإفصاح والبوح بشكل مختلف. وبتعبير آخر، فانتماء ريّان إلى أسرة متوسّطة تتكون من ستّ بنات ويغيب فيها الابن الذكر، والأب يستحكم به الاعتقاد بأنه غير مسؤول عن تربية البنات، وأن هذا الأمر قصر على الزوجة، بالإضافة إلى العقلية التقليدية التي تخشى إعراب المرأة عن جسدها، وعلاقة الصداقة الملتبسة بين ريان وجوى، كما أن اعتماد السّرد بضمير المتكلم والبناء الميتاسردي، كلّها عناصر تُذكي في البطلة الإحساس بالفقدان والضياع، وتفاقم من أزمتها الوجودية، لدرجة أنها تتساءل عن الأسباب التي تجعلُ شخصًا يولد بسعادة غامرة، بينما يحمل آخر المعاناة ويُسحق بها (حابي، ص47). ومع ذلك، فهذا الشعور بالاغتراب لا يمنعها من مواصلة الرحلة، والتطلّع إلى الحياة التي تختفي خلف المنحنى، كما يقول الشاعر كفافيس، تلك الحياة التي تنتهي الرواية بولوج البطل أحد فضاءاتها، لكن من باب المنفى. لكأننا بالروائي طالب الرفاعي يُلمح إلى أنّ الغرب هو دائمًا فضاء خلاصنا عندما يتعلق الأمر بسؤال الحريات الفردية.

البُعد الإنسانيُّ والتَّـأزُّم النَّفسيُّ
في المجموعة القصصيَّة "حدُّوتة قبل الموت"

د. أحمد تمَّام سليمان ▫

تتكوَّن المجموعة القصصيَّة "حدُّوتة قبل الموت"1 من أربع عشرة قصَّةً، هي: نافورة النَّار- طرطور- السِّرب الأخير- حدَّوتة قبل الموت- في حضرة الجنون- صاحبة اللَّقب- ويلات الحروف- هتلر- صاعقة- صورةٌ حيَّةٌ- مثل هذا القلب- صيحةٌ في أذن الصَّحراء- الكابوس الأخضر- الثَّانية ظهرًا، للكاتب محمَّد عبدالعال2.

لغتها جيِّدةٌ تمتلئ بالمجاز الجزئيِّ؛ كالتَّـشبيهات، والاستعارات، والكنايات، فهي لغة قصٍّ أقرب إلى لغة الشِّعر، لكنَّ جمله الشَّاعريَّة دفعَتْهُ إلى المبالغة في الوصف، وهو في الأصل يكتب أدبًا واقعيًّا ذا بعدٍ اجتماعيٍّ. وعناوين القصص منوَّعةٌ، لا ينتظمها حقلٌ دلاليٌّ واحدٌ، وتمتاز بالتَّـكثيف، بالرّغم من الإمعان في تفصيلات الأحداث، وباستخدام الزَّمان المجرَّد والمكان المجرَّد. وقد يستشعر الكاتب انفصالًا عن الواقع، وتحميل أشيائه بالطَّاقات الرَّمزيَّة، ويكون اللُّجوء إلى المفارَقة وسيلةً، الهدف منها التَّعبير عن الاغتراب، والمفارَقة لديه تخرج عن الواقع لتصنع الدَّهشة، لكنَّها لا تصل إلى حدِّ الاستحالة. كما نلمح جدليَّة العلاقة بين المتناقضات؛ كالحياة والموت، والأبيض والأسود... وغيرها، وقلَّة الشَّخصيَّات الثَّـانويَّة، والرُّموز في الشَّخصيَّات القصصيَّة بين المهمَّشين والمأزومين وذوي العاهات.

▫ أكاديميّ من مصر

القاص أ. محمد عبد العال

الإهداء يغلب عليه الطَّابع الأنثويُّ/ النِّسْوِيّ، وقد أهدى الكاتب مجموعته القصصيَّة إلى اثنتيْنِ؛ إحداهما ذكرها بصفتها وهي الأمُّ، قائلًا: "أمِّي.. متجرٌ يقدِّم الحنان مجَّانًا، يهدي الرُّوح قربانًا، بلا مقابلٍ"، وثانيتهما باسمها، قائلًا: "فَـدْوَى.. طريقٌ لا يخطئه قلبي، مهما كثرَتِ المتاهات، واحةٌ وارفةٌ ببيداء العمر، دُمْتِ متألِّقةً"، وهو إهداءٌ يقرِّبنا من فكرة المرأة الملهِمة؛ التي تمثِّـل مصدر إلهامٍ للمبدعين؛ كالحبيبة، وفكرة المرأة السَّاردة، التي تقوم بالحكي؛ كالجدَّة، وحكاياتها عادةً ما تكون تربويَّةً.

ولقد قام الكاتب بتفكيك منظومة العبارات المسكوكة، مثل: قصَّة "حدُّوتة قبل الموت"، بدلًا من "حدُّوتة قبل النَّوم"، وقصَّة "نافورة النَّار" بدلًا من "نافورة الماء"، وقصَّة "الكابوس الأخضر" بدلًا من "الكابوس الأسود" مثلًا، ويوضِّح أنَّ اللَّون الأخضر الذي يكرهه هو لون الطَّحالب، التي كَسَتْ سطح المياه الرَّاكدة، الَّتي أغرقَتْ بيته، حتَّى يزداد وقع المأساة عليه فيسمِّيه "الموت الأخضر"؛ ليكسر أفق التَّوقُّع لدى المتلقِّي، بمخالفته العبارة المسكوكة التي درجَتْ أذنه على سماعها.

واستخدم الكاتب الأسماء الموحية، مثل: (صوصار) بلطجيٌّ في حيٍّ شعبيٍّ، و(روايح) عشيقة البلطجيِّ، ولاشكَّ في أنَّها أسماء يغلب عليها التَّهكُّم، بل إنَّه يلجأ إلى الأسلوب السَّاخر في التَّعبير عن نَزَقِ الشَّباب، فيقول: "أمَّا اليوم، فلا طاقة لي بأيَّة مقاومةٍ، فأنا على يقينٍ أنَّها لن تصرخ أو تستغيث، ولن تردَّني، ولن تخبر أبًا أو أخًا، فمعها أنا بمأمنٍ من أن تزيِّن حاجبي الأيمن عِدَّةُ غُرَزٍ كأخيه الأيسر، كواقعتي مع (صوصار) بلطجيِّ حارتنا، بعد أن أخبرَتْهُ (روايح) عشيقته محاولتي التَّـشَبُّثَ بيدها، وأنا أناولها

علبة سجائره وباقي النُّقود" 3. وبيَّن الكاتب طغيان الجانب الماديِّ، وتواري الجانب الإنسانيِّ، حتَّى صار الحُلْمُ في حدِّ ذاته حُلْمًا، والتَّـفكير فيه والانشغال به من باب التَّـرَفِ، في قصَّة "حدُّوتة قبل الموت"4، وبطلها الطِّفل الشَّريد، الذي يقول في أوصافه وأحواله: "لم يكن يمتلك أخيلةً يتعايش معها أو بها، لم يكن تتملَّكه همومٌ تؤرِّقه وتنغِّص عليه حياته البائسة، فالشَّارع الذي وجد نفسه بين أحضانه، لم يجعله يسأل نفسه: لِمَ أنا دون غيري أحوز التَّشرُّد؟! وطعامه الَّذي يتحصَّل عليه من عربات القمامة، أو بواقي الآخرين، لم يجعله ناقمًا، حتَّى قسوة المعاملة والازدراء اللَّذان اعتادهما من النَّاس، أو التَّحرُّشات من أقرانه في الشَّارع أو البائعين، لم توغر صدره على أحدٍ، فهو لا يطمح إلى شيءٍ. لم تدخل في قاموس حياته كلمة (حُلْم)، اكتفى بأن يكون كلُّ ما يملكه من الحياة مجموعة وظائف فسيولوجيَّةٍ ككائنٍ حيٍّ، وفقط!".

وتتبدَّى عقدة السَّرد عندما تستحكم عقدة الحياة. ففي مشهدٍ عبثيٍّ، يجلس الطِّفل مفترِشًا الرَّصيف الموازي لسور إحدى مدارس اللُّغات، فإذا بأحد تلاميذها الأثرياء يقاربه في السِّنِّ يجلس إلى جواره، ويتودَّد إليه، ويعطيه أحد سندويتشاته. وبمرور الأيَّام، وتكرار أيادي العطاء، تنشأ صداقةٌ طفوليَّةٌ بريئةٌ بينهما، وكان الطِّفل الشَّريد ينتظر من صديقه الثَّريِّ وجبة الحكي، عن مظاهر حياته في الفيلا الَّتي جمعَتْهُ بأسرته، وعن يومه الدِّراسيِّ الذي جمعه بزملائه.

فما الذي استرعى انتباهه في صداقته حتَّى طمح إليه؟ يجيب الكاتب: "لم يستوقفه طيلة الأيَّام من الأحاديث شيءٌ، سوى الحدُّوتة التي كانت ترويها أمُّ صديقه، وهو قابعٌ بحضنها، تملَّكَتْهُ رجفةٌ سَرَتْ بأوصاله المجهَدة. كم هو شعورٌ غريبٌ ومهيبٌ أن يمنحكَ أحدٌ نوعًا من السَّعادة، وهل هناك أجمل من شخصٍ يحتويكَ في حضنه؛ ليروي لكَ حدُّوتةً، تُـدْخِلُ البهجة

▣ الطاولة السوداء"، للفنّانة سارة العرادي/مملكة البحرين

على قلبكَ، حتَّى تنام دون خوفٍ من شُرْطِيٍّ أو حيوانٍ ضالٍّ؟!".

هنا حلم الطِّفل الشَّريد بِالْحُلْم البعيد، لكنَّه صار نزيلًا بأحد الملاجئ، بعد أن أمسكَتْ به الشُّرطة ضمن عددٍ من أطفال الشَّوارع، والسُّعال والدَّم الَّذي يعقبه اشتدَّا عليه من قسوة البرد، جرَّاء افتراشه الأرض، ويختبئُ من المشرف كي لا يتناول العَشاء، ويتسلَّل إلى حفل سمر. ولأنَّه أصغر الحاضرين، ولا مكان له، فكيف استُـقبل؟ "أشارَتْ إليه المشرفة فاردةً ذراعيْها، فاندفع إليها، أجلسَتْهُ على رجليْهَا، احْتَضَنَـتْهُ وهي تكمل لهم حدُّوتة المساء، أغمض عينيْه للأبد، ورأسه على صدرها، تعلو شفتيْه ابتسامة رِضًا عميقةٌ، خرجَتْ من قلبه لتنير وجهه، فقد حقَّق حُلْمَهُ، ولا يريد شيئًا آخَرَ". وأجاد الكاتب كثيرًا في دقَّة الوصف، وبناء الصُّور الفنِّـيَّة الَّتي عَبَّرَتْ عن بلاغة المتناقضات في المجتمع. وتكمن في القصَّة طاقاتٌ رمزيَّةٌ كبيرةٌ يمكن تأويلها، لاسيَّما أنَّها تمثِّـل بيت القصيد، إذ تحمل عنوان المجموعة بتمامها.

وأحداث المجموعة القصصيَّة واقعيَّةٌ وتقليديَّةٌ، لكنَّها تتنوَّع في مشكلاتها الاجتماعيَّة وأزماتها النَّفسيَّة؛ فقد حاول الكاتب استبطان النَّفس البشريَّة للعانس في قصَّة "صاحبة اللَّقب" 5، ولا يفوته هذا الحسُّ السَّاخر في العنوان "صاحبة اللَّقب"، التي تعني المرأة العانس، أو الَّتي عَلَتْ بها السِّنُّ دونما زواج، أي: "فاتها قطار الزَّواج" على حدِّ التَّعبير الشَّعبيِّ، وغلبت على تلك القصَّة دقَّة الوصف لبيان الحالة النَّـفسيَّة للبطلة، فتقول: "جلسْتُ في غرفتي، على حافَّة السَّرير، أضع قَـدَمًا على الأرض، والأخرى ثنيتُهَا تحتي، وأضع يدي خلف رأسي، مستـندةً على حافَّة السَّرير، أُحَمْلِقُ في اللَّا شيء، أَجْتَـرُّ بذاكرتي آخِرَ حوارٍ دار بيني وبين أبي اليوم، وهو ما اعتاده عندما يأتي أحدهم لخطبتي".

ويبيِّن الكاتب على لسان البطلة أنَّ عقدة الحكاية -وهي تأخُّر سنِّ الزَّواج- تكمن في صراع الأجيال، حيث يتمسَّك الآباء بتقاليدَ اجتماعيَّةٍ تخصُّ زمانهم، ويرى أبناؤهم أنَّها تقاليدُ بائدةٌ، وَيُـكْسِبُهَا الكبار المشروعيَّة حين يدسُّون في طيَّاتها المَثَـلَ الشَّعبيَّ، بما له من ظلالٍ لا تنقصها الخبرة والحكمة، فتقول: "في البداية أبهرَتْـنِي تلك الجلسات، كأيِّ فتاةٍ يانعةٍ تـتـنسَّم عبير ربيعها العشرين. لكنَّ اليوم، أشار مؤشِّر العمر إلى وصوله منتصف الثَّلاثينيَّات، ولازال أبي يتشدَّق بكلماته البالية؛ (كُلُّ فُولَةٍ وَلَهَا كَيَّالٌ،

د. أحمد تمام سليمان

وَكُلُّ فَرَسَةٍ وَلَهَا خَيَّالٌ). أخذْتُ أنتظر وأنتظر، ولم يَأْتِ هذا الكيَّال الهمام ولا الخيَّال المزعوم الذي ينتظره أبي، وهو لا يُلْقِي بالًا، ولا يَرْقُبُ ماء الحيويَّة الَّذي يجفُّ بوجهي، ولا شبح اليأس الَّذي تلبَّسني لا يفارقني".

كما أنَّ النَّظرة المجتمعيَّة إلى العانس تكون قاسيةً، فتزيد من الوَطْـأَةِ النَّفسيَّة عليها. تقول البطلة: "تكرَّرَتْ نفس المشاهِد؛ النَّظرات القاسية من نساء العائلة والجيران، الهمسات واللَّمزات الجارحة، الدَّعوات الَّتي تشكو إلى الله عدم صدق وبراءة أصحابها، النَّصائح الَّتي تتحوَّل إلى سِيَاطٍ، تَجْلدُ حيائي دون شفقةٍ، مع أنَّها غُلِّفَتْ بِوُدٍّ ظاهريٍّ!".

والتَّعبير عن حالة اليأس الَّتي انْـتَـابَتِ البطلة، فتقول: "نفس الكلمات؛ تزيَّني دون إسرافٍ، لا تتحدَّثي إلَّا إذا طُلب منك، نفس المكان؛ غرفة الصَّالون الَّتي كأنَّها أُعِدَّتْ لهذا الغرض فقط"، وتقول: "الذِّهاب إلى حفل زفافٍ أو الجلوس في المنزل، لا يمنع الثِّـقل الجاثم فوق صدري، كلَّما تطرَّق أحدٌ أمامي لهذا الموضوع". ممَّا يدفعها إلى التَّعليقات السَّاخرة، فتقول: "ثمَّ يبدأ سَيْلٌ من المجامَلات المبالَغ فيها، إظهار المفاخر السَّامية من حَسَبٍ وَنَسَبٍ، ضحكاتٌ مصطنَعةٌ، ألسنةٌ تَـلْهَجُ بالتَّرحيب، ثمَّ لا شيء يحدُث بعد ذلك"، وتقول: "وصلْنَا القاعة، كانَتْ هناك مائدةٌ مخصَّصةٌ للعائلة، جلسْنَا وبدأ الحفل بالغناء والرَّقص، مشهدٌ تكرَّر عشرات المرَّات، ولم يتغيَّر مكاني من مقعد المدعوَّة إلى مقعد العروسة، ولا أدري متى يحين دوري؟!". وتنتهي القصَّة بهذا الحسِّ السَّاخر، الذي توجِّهه البطلة إلى أبيها منكسِرةً، فتقول: "انصرفْتُ وعلى وجهي شبح ابتسامةٍ مريرةٍ، وأنا أردِّد بصوتٍ خَفِيضٍ: شكرًا لمجهودِكَ العظيم، فقد حازَتِ ابنتُـكَ بجدارةٍ

لقب (عانس)!". وحاول الكاتب تقديم قراءة اجتماعيَّة نفسيَّة لبعض القصص الواقعيَّة، كقصَّة "نافورة النَّار"، الَّتي تعرض لفكرة الكَبْتِ الجنسيِّ، كمشهد التَّحرُّش الذي تؤجِّجه مشاهد النِّساء داخل الأتوبيسات في المواصلات العامَّة، وتلك الملابس الكاشفة عن مفاتنهنَّ في الشَّوارع والأماكن العامَّة، ومشهد صاحب المحلِّ الذي يغوي بعض زبائنه من النِّساء، حتَّى يقعن في حبائله بممارسة الرَّذيلة أو مقدِّماتها، ومشهد الشَّابِّ الذي ينهشه الجنس لحرمانه منه، فيلجأ إلى التَّـلَصُّصِ أو شراء الصُّور الإباحيَّة بكامل يوميَّته، ومشهد إقامة البائع الشَّابِّ علاقةً عابرةً مع زميلته في المحلِّ؛ لبلوغه سنَّ الأربعين دون زواجٍ، وتطلُّعه إلى إقامة علاقةٍ طبيعيَّةٍ، وكلُّها مشاهدُ لأشخاصٍ مأزومين اجتماعيًّا ونفسيًّا، بسبب الحاجة أو الْعَوَزِ، ممَّا جعلهم مهمَّشين، وألقى الكاتب الضَّوء عليهم لازدياد أعدادهم واستعدادهم لرفع معدَّل الجريمة في المجتمع. ولجأ الكاتب إلى الرَّمزيَّة في قصَّة "طرطور"6، ومقارنته بين عالَم الأطفال حيث البراءة والسَّعادة، وعالَم الكبار حيث السُّخرية والخديعة، فيقول: "أمسك الطِّفل بالطَّرطور غير مصدِّقٍ أنَّه امتلكه بالفعل، ظلَّ ينظر إليه بانبهارٍ، والسَّعادة تقفز من روحه لعينيه، فتضئ وجهه بِأَلَقٍ، مزجَتْهُ براءة الطُّفولة بنشوة التَّملُّك. ما كاد يضعه على رأسه كملكٍ سيتمُّ تتويجه، حتَّى ارْتَعَدَتْ يداه وأنزله سريعًا، امتلأَتْ سماء عينيه بغيومٍ من تفكيرٍ عميقٍ، تذكَّر لفوره ما دار بين أمِّه وأبيه بالأمس، خاصَّةً ما أنهى به أبوه الحديث: (ليه هو أنا راجل طرطور؟!). استوقـفَـتْهُ الجملة، ولم يسعفه عقله الصَّغير بإيجاد العلاقة بين الرَّجل والطَّرطور، وعندما سأل أمَّه أخبرَتْهُ أنَّ الرَّجل الطَّرطور هو أضحوكة النَّاس، لكنَّه بالفعل اشتراه، ويحلم بارتدائه مُـتَـبَخْتِـرًا بين أقرانه في القرية، لكن لا يرضى لنفسه أيضًا أن يكون مسخرة أهل القرية!".

وعمد الكاتب إلى إظهار مدى تأزُّم النَّفس البشريَّة بين الفعل المشاهَد والفعل المستـتِـر، والـتَّـأرجح بين رغبة النَّفس في تحقيق ما تطمح إليه، وما يعترض عليه النَّاس ويعيبونه، فيقول: "صراعٌ رهيبٌ يدور بداخله، ولا يجد حلًّا لهذه الأزمة التي فرضَتْ نفسها على عقله. أسرع خطاه فجأةً، حتَّى دخل البيت المهجور، الذي يحتلُّ مدخل قريته، عندما تأكَّد ألَّا أحد يراه، ارتدى الطَّرطور سريعًا، لكن تذكَّر فورًا ما قالَتْهُ أمُّه فبكى، ثمَّ خلعه ناظرًا إليه، فتبسَّم

للألوان الزَّاهية التي داعبَتْ عينيه بلطفٍ، ما لبث أن خرج مسرعًا لبيته، مَرَّةً يرتدي طرطوره فيبكي، وَمَرَّةً يخلعه ناظرًا إليه فيبتسم". تلك الثُّنائيَّة الضِّدِّيَّة هي محور القصَّة التي هي محور الحياة، وهو تردُّد الإنسان بين النَّجْدَيْن؛ الخير والشَّرِّ، وصراع البشريَّة بين اتِّزان منظومة القيم واختلالها.

ويعود الكاتب ليطرح فكرة الازدواجيَّة، عن طريق عرض النُّكتة وتسجيل انطباع المتلقِّي عنها. فعادةً ما ينشغل النَّاس بالنِّكات الجنسيَّة، ويصفونها بصفة العيب، في الوقت الذي يصدرون عليها الضَّحكات من أعماق صدورهم، ويتبدَّى هذا التَّناقُض على يد الطِّفل بطل الحكاية. فالمفارَقة نسجها الصِّراع بين براءة الأطفال ودهاء الكبار، وتتوالى مشاهد المفارَقة فيقول: "قُـلْتُ له [يعني والده] بعنادٍ طفوليٍّ: طالما عيبٌ فَلِمَ ضحك الجميع، حتَّى (عمّ صبحي) البوَّاب انفجر ضاحكًا مِلْءَ شِدْقَـيْهِ وهو رجلٌ عجوزٌ؟!"، ويقول ثانيةً: "أثناء فسحة أحد الأيَّام الدِّراسيَّة، انطلق أحد الزُّملاء وألقى نكتةً تنضح بالبذاءة، دون أن ينتبه لمرور المشرف اليوميِّ، على الفور عنَّفه، وأخذه من يده إلى مدير المدرسة، لكن بعد أن ذهب في نوبة قهقهةٍ شديدةٍ، واجهْتُ المشرف وَقُـلْتُ له: إن كان ما قيل بذاءةً، فَلِمَ قهقهْتَ بشدَّةٍ؟! نظر إليَّ غير مصدِّقٍ، سحبني أنا وزميلي إلى مدير المدرسة، على الفور حظيْتُ بخطاب إحضار وليِّ الأمر!"، ويقول ثالثةً: "عندما اقتربْتُ من غرفته [يعني والده] سمعْـتُهُ يقول لأمِّي: اسمعي هذه أيضًا (مرَّة واحد...)، كانت نكتةً هي البذاءة نفسها، لكن في هذه الْمَرَّةِ اسْتَـلْـقَـتْ أمِّي على ظهرها من شدَّة الضَّحك، وأنا أنظر إليهما بذهولٍ عظيم، وقد وقع من يدي خطاب إحضار وليِّ الأمر، وأصبح تحت قدمي تمامًا!" 7.

واستلهم الكاتبُ التُّراثَ وحاول توظيف مفرداته في سرده القصصيِّ، لاسيَّما تراثه الدِّينيَّ والتَّـاريخيّ؛ كجملة "يَا خَيْلَ اللهِ ارْكَبِي"، التي استهلَّ بها قصَّة "صيحةٌ في أذن الصَّحراء"، وهي تعليقٌ على لوحةٍ فـنِّـيَّةٍ في أحد معارض الفنِّ التَّـشكيليِّ، ويسرد الرَّاوي تفصيلات أحداثها. والقصَّة تعبِّر عن فكرة الاستحواذ، بأن يصبح القاصُّ أحد أبطال أحداث اللَّوحة، التي تعبِّر عن إحدى المعارك الحربيَّة للعرب المسلمين في الأندلس، الذين عاشوا فيها ثمانية قرونٍ، فتنداح الحواجز الزَّمنيَّة بين الواقع المعيش ولوحة التَّـاريخ.

وحاول الكاتب التَّـرَحُّلَ إلى عالَم الأرحام في قصَّة "السِّرب الأخير" 8، فهي أشبه بقصص الخيال العلميِّ، إذ يستشعر القارئ في مستهلِّ القصَّة أنَّ الكاتب يتحدَّث عن فَـيْـلَـقٍ من الجنود المستبسِلين، في جيشٍ عَرَمْرَم، أخذ طريقه إلى موقعةٍ حربيَّةٍ لا هَوَادَةَ فيها، فإذا به يتحدَّث عن ملايين الحيوانات المنويَّة الَّتي أخذَتْ طريقها إلى الرَّحِم، عَلَّ أحدها يصير بطلًا حال اختراقه جدار البويضة؛ بغية تخصيبها، فيقول: "آخِرُ سربٍ في الحملة؛ العدد مئات الألوف، عددٌ مُخْزٍ لإنجاز مَهَمَّة مثل التي انطلقنا من أجلها، حالة الأفراد مزريةٌ، ضعفٌ شديدٌ في الأبدان، تشوّهاتٌ كثيرةٌ بالرُّؤوس وأغلب أنحاء الجسم، ترتَّب على ذلك قوًى خائرةٌ، بطءٌ شديدٌ في سرعة الانطلاق، نظرةٌ عابرةٌ لإمكانيَّات السِّرب تكفي للجزم بأنَّ الفشل هو الحليف الأوحد لِلْمَهَمَّةِ لا محالة".

وعلى مدار القصَّة يتضافر السَّرد بعباراتٍ دالَّةٍ تميط اللِّثام عن ذلك العالَم المجهول، فيقول في غير موضع: "منذ أن ألقانا القاذف العملاق، داخل تلك الفوَّهة الرهيبة، عبر ممرٍّ لا نهاية لاتِّساعه، وكلُّ فردٍ في السِّرب يحدوه الأمل أن يكون البطل المنتظَر، ويحقِّق الهدف الَّذي أخفقت في تحقيقه مئات الحملات السَّابقة.. كأحد أفراد السِّرب الأخير انطلقْتُ مؤدِّيًا واجبي، مع أنِّي لم أجرؤ حتَّى في أزهى أحلامي أن أُمَنِّيَ النَّفس بدور البطولة، في هذا السِّباق المصيريِّ، وَالمهَمَّةُ لا ينجزها إلَّا واحدٌ فقط، المَهَمَّةُ معلومةٌ للجميع، تتوارثها الأجيال، وهي اختراق تلك الكرة النَّابضة العملاقة، وقتما تظهر؛ لتُوهَب الحياةُ لكائنٍ آخَرَ لا نعرف عنه شيئًا، كلُّ بيانات وتفاصيل حياة هذا الكائن مكتوبةٌ داخل رأس مَنْ سيخترق ويحقِّق الْحُلْمَ". وتنتهي القصَّة بالمفارَقة بين اكتشاف عقم الزَّوج وَحَمْلِ الزَّوجة، فيقول: "ألقى الرَّجل الوقور ما بيده من أوراقٍ، تفيد استحالة قدرته على الإنجاب -في الوقت الحالي- بعد سماعه تهنئة طبيب التَّحاليل له على حَمْلِ زوجته، لأوَّل مَرَّةٍ بعد خمسة عشر عامًا من زواجهما!".

ونقل الكاتبُ الواقعَ المعيشَ بأحداثه المتعاقِبة وتفصيلاته المعقَّدة، عبر سلسلةٍ من المجازات المتشابِكة، يقول: "تراجعْتُ خطوةً فور تذكُّري هذه القصَّة، لكنَّ حمحمات تلك الخيول، التي تُعربد بصدري، بسنابكَ غائرة، بحفرٍ من نارٍ، بأرض صبري وتحمُّلي، ضَعْضَعَتْ أركاني، بزلزلةٍ عاتيةٍ، دفعَـتْـنِي للقرب منها"، ويقول أيضًا: "صنعَتْ دقَّات قلبي موسيقى جنونيَّةً، شَقَّتْ

من الأساطير الإغريقيَّة

عُبَابَ الصَّمت المحتضِن تلك الأجواء، تراقصَتْ أمام عيني الألوان المتداخلة، التي اتَّـشَحَتْ بها الملابس المعروضة، التي تحوطني من كلِّ اتِّجاهٍ، صانعةً دوَّاماتٍ من الأزرق والأحمر والأخضر، تدور معها رأسي، وعقب الدَّوران انفجرَتْ فوَّهة البركان، بنافورةٍ من نارٍ، ناثرةً حممَهُ الْـمُـتَّـقِـدَة، انتزاعًا من كلِّ خليَّةٍ نابضةٍ بأعضائي، خارج الجسد الملتهب، وأنا شاخص البصر، أُصْدِرُ مُوَاءً وَخُوَارًا، وانتشرَتْ دغدغاتٌ مخمليَّةٌ، تداعب أوصالي، وخدرُ اللَّحظة يهدهد الأعصابَ، بيديْنِ حانيتيْنِ ملمسهما حريريٌّ" 9، وإن أكثر الكاتب من إيراد المجاز، فقد وردَتْ صوره المجازيَّة -في الغالب- تقليديَّةً تفتقر إلى لمسة الابتكار، لكنَّه أجاد في ختام تلك القصَّة بالمفارَقة؛ حيث يكتشف القارئ أنَّ البائع الشَّابَّ قد أقام العلاقة الجنسيَّة مع المانيكان! تلك الدُّمْيَةُ المستخدَمة لعرض الملابس عليها في المحلِّ، وليس مع امرأةٍ حقيقيَّةٍ. وتعرَّض الكاتب لمحنة السَّجن في قصَّة "ويلات الحروف" 10، وكيف أنَّ بعض مَنْ دخلوه من المجرمين الْعُـتَـاةِ، وبعضهم الآخَرَ من الشُّرفاء الذين قادَتْهُمْ ظروفهم إليه، كبطل القصَّة المهندس (ماجد أمين ليثي)، الذي ضرب الحاجَّ

جمال، ولمعاناته من ضعفٍ شديدٍ في عضلة القلب فَـأَرْدَاهُ قتيلًا؛ وذلك لاستيلائه على أوراقه الثُّبوتيَّة، التي تحوي خطأً في اسم الجدِّ ليسي بدلًا من ليثي؛ ليعيقه عن التَّصحيح في الشَّهر العقاريِّ والحصول على ميراثه، رغم أنَّه جاره وصديق أبيه، كما تقدَّم ابنه مدحت بعد عودته من الكويت لخطبة الفتاة التي أرادها ماجد، ووالد الفتاة مجبَـرٌ على الموافَـقة لمدحت؛ لأنَّ (الحاجَّ جمال) أخذ عليه إيصالَيْ أمانةٍ، بعد اقتراضه منه مبلغًا ماليًّا كبيرًا لإكمال البيت الذي يأويه. والقصَّة تقليديَّةٌ، فنموذج الرَّجل الخائن الذي خدع المقرَّبين منه بعدما جعلوه مستودَع أماناتهم متكرِّرٌ على المستويَيْنِ الاجتماعيِّ والدراميِّ، ولكنَّ القصَّة امتازَتْ باتِّصاف بطلها بإحكام السَّرد إلى درجةٍ دفعَتْ باقي الشَّخصيَّات إلى الإشادة به كشخصيَّةٍ حَكَّاءَةٍ ليستمرَّ في إكمال حكايته لهم، كما أجاد الكاتب في بناء القصَّة على الحوار بين الشَّخصيَّات المتـنوِّعة، ممَّا دَرَأَ الملل عن المتلقِّي. وألمح الكاتب إلى معاناة الفقراء في الأماكن العشوائيَّة، من خلال قصَّته "الكابوس الأخضر" 11، فهو يروي مأساة غرق بيته بمياه الصَّرف الصِّحِّيِّ في مشهدٍ عبثيٍّ تعلوه نبرة التَّهكُّم، فيقول: "وجدْتُ نفسي واقـفًا في أحضان هذه اللَّوحة، حاسر السَّاعدين والقدم، مكشوف الصَّدر تقريبًا، كأنِّي أحد أبطال الأساطير الإغريقيَّة، فـقـفـزَتْ إلى ذهني فجأةً مقولةٌ شهيرةٌ، طالما ردَّدها أستاذٌ لي في المدرسة: (ثلاثةٌ يُذْهِبْنَ الحزن؛ الخضرة، والماء، والوجه الحسن)، وها أنا أقف بين أقدامي ماءٌ آسِنٌ، تعلوه الخضرة الدَّاكنة قليلًا، أمَّا الوجه الحسن فوجه الكلب الضَّالِّ، الذي وجدْتُهُ أمامي دون سابق إنذارٍ، ينظر إليَّ في تحفُّزٍ ودهشةٍ عارمة، بالطَّبع لا ألومه على دهشته، فهو مُحِـقٌّ، فأنا أقف الآن في بيتي الصَّغير، وقد ملأَتْهُ مياه الصَّرف الصِّحِّيِّ بأكمله". ويسرد الكاتبُ التَّـفصيلاتِ الدَّقيقةَ لآثار الخراب الذي ألمَّ ببيته، وهو سردٌ ساخرٌ لا تنقصه روح الدُّعابة، من قبيل المَثَـل السَّائر: "شَرُّ الْـبَـلِـيَّـةِ مَا يُضْحِكُ"، فيقول: "نظرْتُ إلى السَّرير والمنضدة في غرفة النَّوم، غَطَّتِ المياه أغلب أرجلهما، جزعَتْ إحدى أرجل السَّرير، فمال للأمام، رافعًا وجهه مستغيثًا، عَلَّ أحدًا يَنْجِدُهُ ممَّا هو فيه". ورغم الدُّعابة، فالكاتب يلجأ إلى الجمل الصَّارخة للتَّعبير عن الواقع القاسي، فيقول: "الأمر ليس بجديدٍ، هذه هي الحال منذ عدَّة سنواتٍ، لكنَّ هذه المرَّة يختلف كثيرًا، غرق البيت تمامًا.. وقفْتُ متحيِّرًا

الزعيم النازي هتلر

لا أدري ماذا أفعل؟! فلن أبقى مكاني إلى الأبد، نظرْتُ مذهولًا كيف أصبح اللَّون الأخضر الذي أعشقه، أَبْغَضَ الألوان إلى قلبي، اللَّون الذي يبعث الرَّاحة في نفسي ويجليها، يصبح أعظم كابوسٍ يطاردني في حياتي.. تُـرَى لِمَ سُلِبَتْ آدميَّتي هنا دون ذنبٍ اقْـتَـرَفْـتُـهُ؟!".

وينهي الكاتب قصَّته بالمفارَقة، حيث يتعاطف الحيوان مع حاله المزرية، فيقول: "أطرقْتُ برأسي، تحت أقدامي، زائغ البصر، قد تحوَّلَتْ دنيايَ بركة ماءٍ راكدةً، بلون الموت الأخضر، لم أنتبه إلَّا والكلب بجانب قدمي، يتمسَّح بها، يريد أن يخبرني شيئًا، فجلسْتُ الْـقُـرْفُصَاءَ، وَرَبَتُّ على رأسه، فباغتَـنِي بوثبةٍ رشيقةٍ على كتفي، فَهِمْتُ سريعًا أنَّه يعانقُـنِي بِحُنُـوٍّ عليَّ، برغم ما تطاير من رذاذٍ على وجهي جَرَّاءَ وثبته، إلَّا أنَّها وثبة رحمةٍ، من قلبٍ عطوفٍ، وإن كان صاحب هذا القلب لا يحمل لقب (إنسانٍ)!".

وقد تـتـشعَّب الأحداث من خلال تعدُّد العُـقَـدِ الحكائيَّة، ويستلزم من الكاتب الاسترجاع وربطه بالواقع. فقصَّة "هتلر" 12، تدور أحداثها في مستشفى الأمراض العقليَّة؛ كمشهد استغلال الدُّكتور قدري مدير المستشفى منصبه بمساعدة الحاجِّ مرسي كبير الممرِّضين، ولكون بعض أفراد أكبر العائلات نزلاء بها، فيغدقون عليه الأموال ليكتم السِّرَّ، ويقوم ومساعده باستخدام جهاز الصَّدمات الكهربائيَّة بإفراطٍ لتسوء الحالة وتُـنقل إلى عنبر الخطرين؛ ليزداد استغلالًا لذويها.

ومشهد مقارَنة الكاتب بين الحالة العقليَّة للشَّخص، ما كان عليه من الصِّحَّة وما آل إليه من العِلَّة. فـ(هتلر) صاحب عبقريَّةٍ فَـذَّةٍ وشخصيَّةٍ قياديَّةٍ، وتأثيرٍ ساحرٍ في الإقناع، ورئيسٌ لقسم اللُّغة الألمانيَّة بكلِّـيَّة الألسن، وينطق الألمانيَّة كأهلها، وَدُرِسَتْ بعض مؤلَّفاته بالمعاهد الكبرى،

أمَّا عُـقْـدَةُ القصَّة فعشقه المرضيُّ لشخصيَّة (هتلر) الزَّعيم الألمانيِّ، قرأ سيرته الذَّاتيَّة في كتابه "كفاحي" وترسَّم خطاه، وعُرف في الأوساط الجامعيَّة باسمه، وأخذ يمجِّد النِّظام الـنَّـازيَّ، ويبثُّ أفكاره في محاضراته ومؤلَّفاته، ويدعو إلى عودته ليسود العالَم، ولتشكيله خليَّةً سرِّيَّةً لإحياء الـنَّـازيَّة، فـقُـبض عليه وحُوكم، وفُصل من عمله، وَسُحِبَتْ مؤلَّفاته ومستحقَّاته، ولم يحتمل فَـقُطِعَتْ الشَّعرة بين العبقريَّة والجنون. ولأنَّ الجزاء من جنس العمل، قام النَّزيل ورفاقُه بإحراق المستشفى وأدوات التَّعذيب والقضاء على زبانيتها.

وكثيرًا ما يَعْمَدُ الكاتب إلى بناء الحدث القصصيِّ على الحوار بين الشَّخصيَّات، وتختلف آليَّة الحوار بين قصَّةٍ وأخرى. ففي قصَّة "صاحبة اللَّقب" بشخصيَّاتها الثَّلاث (العانس- الأمِّ- الأب)، ينعقد الحوار الـثُّـنائيُّ بين كلِّ شخصيَّـتـيْنِ على حِدَة؛ حوارٌ مِلْؤُهُ الـتَّـلطُّف بين العانس وأمِّها، وآخَرُ مِلْؤُهُ التَّعنيف بين العانس وأبيها، وثالثٌ تكسوه الشَّفـقة بين الأب والأمِّ لِمَا آلَتْ إليه حال ابنتهما. وفي قصَّة "ويلات الحروف" ينقسم الحوار إلى قسميْنِ: أوَّلهما رئيسٌ؛ بين البطل المهندس ماجد أمين ليثي وجاره النَّصَّاب الحاجِّ جمال، ومنه تُـنسج الأحداث، وثانيهما فرعيٌّ؛ بين البطل والدُّكتور حاتم طبيب أمراض النِّساء وزميله في السِّجن، وهو حوارٌ عرضيٌّ ومضمونه هامشيٌّ. وفي قصَّة "مِثْـل هذا القلب" يجعل الكاتبُ الحوارَ على هيئة اتِّصالٍ هاتفيٍّ بين الأمِّ وابنها، التي تعاتبه على عدم حضوره إليها بمناسبة عيد الأمِّ، فيعتذر لحضوره حفلًا، والحوار الآخَر بين السَّـيِّدة ذاتها وقد صدمَتْهَا سيَّارةٌ في الطَّريق، والصَّحفيِّ المرموق الذي أنقذها وكرَّمها في الحفل ذاته بوصفه نجمه، وينتهي الحوار بالمفارَقة إذ يصعد صاحب الشَّركة المنظِّمة ليسلِّمها الدِّرع فإذا به ابنها. بينما في قصَّة "صيحةٌ في أذن الصَّحراء"، يعقد الكاتب الحوار المتخيَّل على لسان شخصيَّـتـيْنِ في اللَّوحة هما (الفارس الأوَّل- الفارس الثَّاني)، وينتقل بعده إلى الحوار الواقعيِّ بين صاحب معرض لوحات الفنِّ التَّـشكيليِّ والزَّائر الَّذي استوقـفَـتْهُ اللَّوحة فاشتراها.

الهــوامــش

1 - المجموعة القصصيَّة "حدُّوتة قبل الموت": للقاصِّ محمَّد عبدالعال، سلسلة النَّشر الإقليميِّ، الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة، بني سويف- مصر، الطَّبعة الأولى، 1438هـ/2017م.

2 - القاصُّ محمَّد عبدالعال عبد المقصود عبدالعال: من مواليد محافظة بني سويف بمصر، في العام 1396هـ/1976م، حاصلٌ على بكالوريوس الخدمة الاجتماعيَّة بجامعة القاهرة 1419هـ/1998م، وحاصلٌ على الدبلومة الخاصَّة في التَّربية بجامعة القاهرة 1423هـ/2002م، ويعمل اختصاصيًّا اجتماعيًّا، ومجموعته القصصيَّة الأولى "حدُّوتة قبل الموت" ضمن الأدب الواقعيِّ ذي البعد الاجتماعيِّ.

3 - قصَّة "نافورة النَّار": ص-7 11.

4 - قصَّة "حدُّوتة قبل الموت": ص-21 24.

5 - قصَّة "صاحبة اللَّقب": ص-29 33.

6 - قصَّة "طرطور": ص-13 16.

7 - قصَّة "في حضرة الجنون": ص-25 27.

8 - قصَّة "السِّرب الأخير": ص-17 20.

9 - قصَّة "نافورة النَّار": ص-7 11.

10 - قصَّة "ويلات الحروف": ص-35 42.

11 - قصَّة "الكابوس الأخضر": ص-69 72.

12 - قصَّة "هتلر": ص-43 51.

الشاعر قارئًا ومُقريًا وقارٍ:

الجمال المؤلم في (زهرة الغسق) للشاعر يوسف حسن

كريم رضيّ ▫

صدر في نهاية 2019م عن أسرة الأدباء والكتاب، طباعة وزارة شؤون الإعلام، ديوانٌ جديد للشاعر البحريني يوسف حسن، بعنوان "زهرة الغسق"، ويقع الديوان في نحو تسعين صفحة، وهو الديوان الثاني والإصدار الخامس للشاعر الذي صدر له من قبلُ ديوان (من أغاني القرية) 1988، ودراسة (الوطن في شعر أبي البحر الخطي) 1999م، ومقالات (في لغة الكتابة) 2008م.

▫ شاعر وناقد من البحرين

الشاعر يوسف حسن

الماضي إذ ينظر إلينا

لطالما ارتبط الإزهار والتفتح في لغة الرومانسية بالفجر، حيث الضوء يفتح بتلات الزهور. لكن الشاعر هنا يقرن الزهرة بالغسق في عنوان الديوان، والذي هو أيضًا عنوان إحدى قصائده. إنه تناقضٌ بين الإزهار والذبول؛ إزهار الزهرة، والذي هو في الوقت نفسه صفة لظهور النور، وذبول هذا النور الذي يكون في الغسق، حين تميل الشمس إلى حفرة المجهول. يجعل الشاعر من هذا التناقض تكاملاً. فالزهرة هنا ليست زهرة إلا بكونها للغسق؛ الزهرة في انغلاقها، في السر المستودع فيها، في العلاقة التي تُنشئها الزهرة بين السماء حيث الغسق، والأرض حيث الزهرة. فلا هي نجمة الغسق، ولا هي زهرة الأرض. كلّا، هي زهرة الغسق. لكأننا نقول (سهرة الغسق). إنشاء المعنى بوصفه كائنًا، أو الكائن بوصفه معنى، حيث هو بلا معنى عدم. هل كانت الزهرة نجمةً أصلًا؟ أم كانت النجمة زهرة؟ أعني النجمةَ في وميضها السحيق. نحن لا ننظر إلى النجوم كما هي الآن، يقول العلم، بل إلى ما كانت عليه قبل فنائها في سديم الكون الرائع والمريع. ذلك الفناء الذي ليس هو بالضبط فناء. تفنى النجوم بعد حياة تقدر بمليارات السنين بانفجارها، بتشظيها ذرّات في هول الوجود. نحن ننظر إليها قبل انفجارها. عندما كانت أزهارًا مزهرة، مشعّة، يومًا ما. نحن ننظر إلى خمسة آلاف سنة خلتْ، إلى زمن كان فيه الماموث على قيد الحياة، إلى الإله الأسطوريّ جلجامش، وهو يقصد الأرض المزنّرة بالزرقة، "الجميلة في عباءتها الزرقاء"، (القصيدة الأولى في الديوان). لذا لا بدّ لنا من غسق. الغسق ليس لِنُظلِم، بل لِنُضيء. إنّ الضوء لا يمكنه أن يكون إلّا في ظلمة، وبضدّها تتميّز

الأشياء، يقول المتنبّي، ليتألّق الماضي الذي هو أكثر حيوية منا، الماضي الذي يتحرك، فيما نحن فقط ننظر إليه ونتكلم. الماضي ينظر إلينا في صمته العملاق، في الغسق، الذي هو شرط الضوء، شرط الإزهار. نحنُ كائنات اللغة، اللغة فحسب. ولا خلاص لنا منها، ولا خلاص إلا بها. بالمعنى الذي نُنشِئه:

"هي ذي زهراتي تتشقّق عن وريقات حريريّة بلون الدم. تتساقط بفعل دبق الصيف الشهوانيّ تُويجاتها وحلماتها القرمزية، قبيل تشرئبُّ، وقبيل تستدير الخطوط الوانية اللامرئية على بياضات الصدور المغدورة" –قصيدة زهرة الغسق 2– الديوان.

ثنائية الجمال والخوف

مع يوسف حسن نحن لا نتذكر الماضي، هو الذي يتذكرنا. ليس الماضي ساكنًا هناك في أبديته كأيقونة مشتهاة. الماضي يشرف علينا برعبه وربيعه. الماضي يرانا، يتكلمنا. نحن الذين قـُذِفنا على حين غرّة. هذا الانقذاف الهايدغريّ. السقوط في مكان لا حيلة لنا أبدًا في ألّا نكون فيه:

"أنت على الأرض.. لا يوجد حلّ لذلك" - صمويل بيكيت. يُلهمنا يوسف حسن تذوّق الجمال، لكن بطعم الخوف. ثنائية الجمال والخوف، أو بالأحرى -كما يقول علماء الجمال- تلك العلاقة بين الجليل والجميل. الجميل في الحسّي، ثم الجليل في العقليّ. كأننا كلما أسرف بنا الحسّي في الجميل، انبعث فينا الجليل كألم في الخاصرة، يذكّرنا أنّ الجمال عذبٌ، لكنّهُ مؤلم أيضًا:

" كم أنت شاهقة.. وجارحة كالجوارح" -قصيدة الجميلة في عباءتها الزرقاء- الديوان.

هذه الجميلة في عباءتها الزرقاء، ديلمون، التي جاءها إله سومر طلبًا للخلود، فعرف في بحرها حقيقة الموت! ما لون عباءة الموت؟ يُلبِس يوسف حسن هذه الجزيرة عباءة الغموض. إمعانًا في سطوة الجليل على الجميل، حيث ينتظر جلجامش قدرٌ مرعب. جلجامش، ملك أوروك، الإله السومريّ، كان قد رآها في بهائها؛ جميلة جدًا، ما أغفله عن الموت الكامن في العباءة المظلمة، عن الألم العميق في هذا الملمس الخلّاب للبحر السهل الذي يزنّرُ الأرض:

"اكتشف الإله السومريّ جلجامش فيروز عينيكِ ولُجَين أقدامكِ المنقوعة برائحة الينابيع" -قصيدة الجميلة في عباءتها الزرقاء- الديوان.

مثيل محتمل لجلجامش كسيّد للحيوانات، ممسكًا بأسد في ذراعه اليسرى وثعبان في يده اليمنى

هو نفسه جلجامش الذي سيندب مصيره المفجع حين تخطف الحيّة زهرة خلوده، حين ينكشف الوجه الآخر للجمال، الألم الكامل بلا نقصان:

"وجلس جلجامش وأخذ يبكي.. حتى جرتْ دموعهُ على وجنتيه.. من أجل من كلّتْ يداي واستنزفتُ دم قلبي.. لم أحقّق لنفسي مغنمًا".. ملحمة جلجامش -ترجمة طه باقر.

هي ذاتها محنة السيّاب نفسه، حلمه الجلجامشيّ المعذّب في الفوز بالحياة، أمله بأن تخيط إبر الخلاص شراع عودته، حتى قضى غريبًا على الضفة الأخرى من زرقة أرض الحياة. حظ جلجامش كان أفضل؛ لقد عاد إلى وطنه أوروك، واكتشف الخلود في عشق الحياة والتمتع بها، وبقي السيّاب حتى كفّنه السُلّ الرئويّ أسير انتظاره لشراعٍ لم يقم بخياطته أحد:

"ظل هناك مسجًّى بانتظار إبرة تخيط له شراع العودة إلى قريته جيكور" -قصيدة الجميلة في عباءتها الزرقاء- الديوان.

ولنتذكّر، حيث الذكرى تنفع الراحلين، هو الذي كان في أنشودة مطره يصيح يا خليج:

"يا خليج.. يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى.. فيرجع الصدى.. كأنه النشيج.. يا واهب المحار والردى" -أنشودة المطر- السياب.

يا واهب اللؤلؤ (الأبيض الجميل)، والردى (الأزرق الجليل)، وبينهما المحار (الرمادي الغامض)، قبل انكشاف الحلم عن كابوس، حيث ذلك العذاب ذاته، المخبوء في طيات الجمال.

"وإذا كانت النخلة بالنسبة للإنسان هي الأم الحقيقية التي لم يكن ليستطيع أن يعيش بغيرها، فإن البحر هو أبوه الشرعي، ومانحه الخير والرزق والحياة، وإن كان أبًا قاسيًا، متجهّمًا، غدّارًا في أكثر الأحوال" -دراسة ما قالته النخلة للبحر- د. علوي الهاشمي.

هي ذاتها محنة يوسف حسن نفسه وهو يغنّي:

"يا لضعفي.. كيف أشكّلُ من اللغة طيورًا خرافية.. أكابد عشقي وحيدًا.. أعزل إلّا من الحب" -قصيدة الجميلة بعباءتها الزرقاء- الديوان.

لا يثق الشاعر فيما وفيمن حوله. إن للشاعر إحساس المطارَد دائمًا، صلاة المضطر دائمًا، لا يركن إلى ركن شديد، حيث كل ركن هشّ، لا يمنحهُ الأمن إلا ريثما يباغته الخوف.

"ذُقْ أبا البحر هذا الخليط.. زجاجًا أجاجًا عجاجًا رحيلًا رحيلًا رحيل.. ارتعِ الكأس حتى ثمالته".

"قم اغتسل الآن.. ليس بعد العشية مغتسلٌ.. ولتصلِّ صلاة المطارد قصْرًا"

-قصيدة أبو البحر والمهندة البتر- الديوان.

ليس هو رسّامًا يتأمّل الطبيعة من حوله، فيرسم جمالها كأيقونة متمثلة أمامه. كلّا. إنه في قلب هذا الجمال يتحسّس الرعب الكامن في قلب الزرقة، يتحسّس ظلمة الموت. يقول أستاذ الشعر العربي الحديث د. علوي الهاشمي معلّقًا على وصف الرحّالة الريحاني لجمال جزر البحرين حين زارها:

"والطبيعة داخل الجزر أكثر سحرًا وجمالًا ممّا وصف الريحاني، وإن كان جمالها ينطوي على الألم الإنساني الدفين" -د. علوي الهاشمي- دراسة -ما قالته النخلة للبحر.

لا بدّ لأبي البحر الخطي، وهو مسحور بجمال الجزر، مأخوذ بزرقتها الملكوتية، من دم يذكره بأنه وحده، هنا والآن. وهذا لئلّا يخدعه الجمال إلى الأبد.

" أنا الآن في برزخٍ في مصبّ الفرات.. يسلمني النخل للنهر والنهر للبحر.. تقلبني الضفتان.. هنالك أهلي القساة البُداة.. وتلك النواطير ترصدني في بروج الغزاة" -قصيدة أبو البحر والمهندة البتر- الديوان.

والحق أنّ يوسف حسن قد خبر هذا الجمال المؤلم منذ كتاباته الأولى. من يقرأ ديوانه الأول (أغاني القرية) يدرك أن يوسف حسن ليس فلاحًا يعزف نايه في مديح الحقول، مستسلمًا لرومانسية الجمال الخالد. منذ تلك اللحظة المبكرة، نظر يوسف حسن إلى النخلاوي كمشروع عذاب، لا مشروع سجود لجمال القرية الآسر.

إنه في انتقال دائم بين المتعة والدمعة. إنه في حالة نزعٍ وإثبات لنقطة (أغاني) لتصبح (أعاني)، (أغانٍي)، (أعاني)، (أغاني). وهو في هذا الديوان يواصل أنين الناي ذاته، لكنه ذاهب بعيدًا بشكل أكثر مثاقفة واحترافًا في الأسطورة

العميقة، أسطورته هو، مع وجوده المنعزل في جزيرة الكتابة، حيث يسيل خيط الدم على حرير الماء، حيث السماء تروي العطشى بسحبٍ لم تكن إلا من دمائهم أنفسهم، حيث السحابة تستعيد جذر اسمها الحقيقي من فعل (السَّحْب)، لا من فعل (المَنْح) كما درجنا على تكريمها:

"تأتي سماواتُها الملأى فأملأُ من / سمائها بِرَكي العطشى وأحتلبُ
أقولُ يا صحبُ هاكم هذه قُرَبي / مائي الذي سحبَتهُ من دمي السحُبُ"

-قصيدة رماد الصيف الأخضر- الديوان.

إلياذة بحرينية صغيرة

في البدء من قراءتهم للإلياذة، شُغل النقاد بما إذا كانت معركة طروادة قد حدثت فعلًا، أم أنّ هوميروس قد اخترعها. لكن فيما بعد، أدركوا أنّ الأمر الأهم هو أن هوميروس استخدم أبطال المعركة ليقول الشعر، ليقول إن الشعر في النهاية هو ما يُهمّه. هؤلاء الأبطال وهذه الملاحم ليست في النهاية سوى مادة القصيدة. لم يكن هوميروس يؤرّخ لمعركة طروادة، كان يخوض معركته وحده مع وحش اللغة، ليصنع ملحمته. كم هو ملحميّ ترويض هذا الوحش. مزيج يوسف حسن ذاته في ديوانه (دارين)، (جلجامش)، (دنيلوب)، (أبو البحر)، (السماهيجي) (السياب)، (بريتون)، (جيكور).

ثمّة فضائل كثيرة علينا أن نتذكّرها عرفانًا بما منحه هوميروس للشعر. لكنّ الفضيلة الأعظم التي تتخذ مكانها اليوم، بأفضل وأكثر مما اتخذته في أيّ عصر آخر، وخاصة على المستوى العربيّ، هو مساحة النثر المباح فيها، دون أن يكون للشعر حق الامتعاض، النثر الذي يتراصّ بصريًا في أسطر متعاقبة متوازية الطول مثل الحواضر المدنية الكثيفة، ليعطي بعد هنيهة فقط لشتات صحراء الشعر جماله وفرادته في الأسطر القصيرة المتباعدة النهايات. يتجلى ذلك في قصيدة الديوان الرئيسية (زهرة الغسق 1، 2) والتي يحمل الديوان اسمها، وتتوزع رقم (1) على عشر صفحات، ورقم (2) على ثلاث عشرة صفحة، ما يؤشر على أنها تمثل مشروع الديوان. مزيج ملحميّ من النثر والشعر ومن التفعيلة والعمود وقصيدة النثر:

"هي ذي أصواتي هذياني الغلَسيّ الأخرس.. ينبعث عوائي كذئبٍ جريح.. هي ذي حكايا الليل ينسلن من أطرافي ممتلئاتٍ بالرعب..

والأجساد المشتعلة بمياه الأساطير النارية والعري الخرافيّ –قصيدة زهرة الغسق 2– الديوان".

الراوية يهيّئ فضاء الاستماع. ولنلاحظ هنا كثافة الدوال على الصوت. نعم، نحن أمام الكتابة، لكنّنا نسمع أيضاً: (أصواتي – هذياني – الأخرس – عوائي). هوميروسنا الصغير، يوسف حسن، وهو يهيّئنا لحفلة نشيد الدم والمدّ، نشيد البحر والحرب والحبر.

"نشيد الزمان وقصيدة الماضي وغناء السلف.. أنشد يا هوميروس.. واملأ الأحقاب موسيقى.. فالأرواح ظامئة والقلوب متعبة والإنسانية واجفة والآذان مكدودة من دويّ العصر.. فهي أبدًا تحنُّ إلى سكون الماضي.. فعلامَ تصمت يا هوميروس" –الإلياذة– ترجمة دريني خشبة.

في قصيدتي (زهرة الغسق1 وزهرة الغسق2) هذا النفس الملحميّ، حيث التوتّر إلى أقصى حدّ هو سيّد النص. أولًا التوتر الخارجي قبل بدء النص الذي يثيره الحكواتي في قلوب مريديه، وهو يستهلّ "حكايته الكبرى" بعبارة: (حكايتنا الليلة، إلخ..)، ثم التوتر الداخلي حين يغادر المريدون مقاعدهم ذهنيًا إلى عصر الأسطورة، ويحترقون بنيران حربها، وينجرحون بسهام أبطالها. لا أهمية هنا للفصل بين الماضي والحاضر، الشفاهة والكتابة، الاستماع والقراءة، الموزون والمنثور، الأسطوريّ والواقعيّ، الصوت والصمت والسمت. إنّ يوسف حسن يؤسطر الواقع هنا. لا يعود إلى الأسطورة إلا ريثما نتبيّن أنه مخلصٌ جدًا لصميم هذا الواقع:

"من هذا الإرهابي.. من هذا الخرقُ النزقُ الأعرابي.. من هذا الصائتُ في سَمت الكون الصامت.. من هذا النكدُ الغلـَبي.. من هذا المتسلق جدران البيت العربيّ.. عذرًا.. لا أعرف مَن.. أتمنّى ألّا أعرف.. لكنّ عربات السوق تجرجرني.. تهزؤني الأطفال وتلعنني.. تطعنني امرأة تتسوّلني بشدّادة نهديها.. وتستر بالقفازات يديها" –قصيدة زهرة الغسق 1– الديوان.

من هنا تأتي أهمية الأسطورة وحكايتها الكبرى، لا لكي نتذكرها، بل لخلق لحظة سكون مثل نوم مغناطيسيّ مؤقّت، حيث لا بدّ من تنويم المتلقّي برداء الأسطورة العظيم، بأخذه من "دويّ العصر" كما يقول هوميروس، بتفريغه من الضجيج، تمهيدًا للحظة ما، ينقضُّ فيها الشاعر على القارئ فيرجّ سكونه بمعناه البكر ويجعله جزءًا من لحظة قصيدته التي ليست هي إلّا الآن تمامًا، ولا شيء غير الآن.

الشاعر قارئًا ومُقريًا وقارٍ

لئن كانت الكتابة في جذرها الثلاثيّ (كتبَ)، هي أيضًا كبتَ وبكتَ، حيث من يكتب يكبتُ أيضًا فهو إذ يخطّ خطًا يمحو ما تحتهُ، سواء كان ذلك خطًا آخر أو بياضًا، لئن كانت الكتابة كذلك، فإن القراءة على العكس، هي كشف وتتبّع ورصد للمكان والأشخاص والتاريخ. أمّا في الفعل المشترك مع فعل (قـرأ) لفظيًا بشكل جزئي، وهو (قَـرى) بالألف المقصورة أي استضاف وأكرم وأحسن الوفادة، فالشراكة ليست لفظية فقط، إذ القراءة هي أيضًا استضافة للمقروء، وإحسانٌ إليه بالإصغاء، أو هي استضافة عكسيّة من المقروء للقارئ، والإنعامُ عليه بما لذّ وطاب من كرائم المعاني.

وهنا في زهرة الغسق، نجد يوسف حسن قارئًا كبيرًا أيضًا بمقدار ما هو كاتب كبير، بكلّ تمثلات الفعل قاف – راء – ألف. فهو قارئٌ متتبع للمكان والتاريخ، وهو قارئٌ ناطق بكلمات الكتب والأساطير والأشعار وكل الإرث الثقافي الضخم محليًا وعربيًا وعالميًا، الذي يدلّ على انهماك الشاعر في البحث عن معادلات لنصّه لكي يحمي النصّ من الابتذال والترهّل، وهو قارٍ من الفعل قَـرَى، بمعنى الاستضافة وإكرام الوفادة واستقبال الضيف خير استقبال، وما ضيفه هنا إلا المعنى. هنا حيث تدخل المقروءات في تنّور الكتابة ليخرج الضيف مليئًا بما لذّ وطاب وقد اكتسب من المعنى شحمًا، ولحمًا، ودهنًا، ودمًا، وماءً، وما لا عين رأتْ، ولا أذن سمعتْ.

إننا نعثر في زهرة الغسق على أسطورتي جلجامش والإلياذة متمثلتين في الجميلة في عباءتها الزرقاء، والتي ليست سوى هذه الجزيرة الناهدة بصدرها على الخليج، مكشوفة الصدر، مثل دنيلوب زوجة أويسيوس الإغريقي في الإلياذة. هي أيضاً تلك التي رآها جلجامش في أحلامه، فجاءها بحثًا عن خلود مستحيل.

ونعثر على قصيدة المطر للسيّاب وحلمه المعذّب بالعودة إلى جيكور، وعلى دارين (القطيف) وما كانت تمثّله من ثراء الطبيعة والتاريخ.

وفي زهرة الغسق (2) الحوار العميق مع الذات في مونولوج طويل لا يكاد ينتهي، ويعلم الشعراء أنّ الحوار الحقيقيّ جدًا هو الحوار مع الذات، في تغريبة تشبه إسباغ أبي فراس على ذاته صفة المخاطب في "أراك عصيّ الدمع"، ليقرأ يوسف حسن في زهرة الغسق (2) تاريخه

هو نفسه كشاعر، مخاطبًا ذاته كآخر، ومترحّلًا من (النجيمات) في بلدة السَهلة إلى البصرة التي يدخل إليها من بوّابة كتاب "مروج الذهب" لياقوت الحموي، إلى الربع الخالي الذي ليس في الصحراء كما قد نتوهّم، بل ربعه هو الخالي، إلى نصّ قاسم حداد، والسرياليّ بروتون، إلى شعراء الجاهلية.

وربّ قائل: وما داعي القراءة هنا؟ ولمَ لا يكتب الشاعر معاناته العميقة مع صياغة مشروعه النص؟

إنه البحث عن المعادل للقصيدة، وهو أمرٌ لا يمكن أبدًا أن تأتي به الكتابة وحدها. الكتابة وحدها دون معادل مقروء قد تدخل إمّا في المباشرة، ما قد يخلق نوعًا من الابتذال التسجيليّ، أو في التخييل المتولد فقط من التداعي المحض، ما قد يخلق نوعًا من الابتذال التخييليّ. وهنا إذن للخروج من الابتذالين لا بدّ من أن تأتي أهمية الشاعر قارئًا، وهي مهمّة ينجزها يوسف حسن بحبّ، وتناصّ، وتفاعل لا نهاية له.

هذا ما يجعل القصيدة هي بالضبط ما تؤدّي إليه، بل ما تبحث عنه، البحث عن منطقة آمنة للمعنى الحرّ، المعنى المتحرّر من قيد الزمان والمكان الآنيَّين، ولكنّ الناظر إليهما بعينين مفتوحتين على اتساعهما من نافذة الماضي الجميل والأليم معًا. على أنّ هذا البحث هو دائمًا قلق غير مطمئن، خائف من شيء ما، وعلى شيء ما. الخشية من الركون ذاته إلى حضن المعنى الذي قد يكون حضنًا خطرًا، حيث يستعيد الشاعر خديعة ركون البصريين إلى أميرهم المهلّب اطمئنانًا بأمانه الموهوم، ليفاجئهم سيف الحجّاج بيد المهلّب وهو يحمل إليهم الموت قتلًا أو جوعًا.

في الكتابة عن الكتابة

في العموم، الديوان بأكمله هو عبارة عن حوار عميق مع الشعراء، منذ هوميروس إلى قاسم حداد، مرورًا بشعراء الجاهلية، فالمتنبّي، والخطي، وبروتون، وغيرهم، ما يشير إلى تجربة لا تقدّم الشعر فقط، بل تتشرّبه. إنه كتاب في الشعر، عن الشعر، بالشعر، لكن بعيدًا تمامًا عن الابتذال. يوسف حسن لا يصف القصيدة الأخرى، بل يصغي إليها، يستنشقها حتى تتسرّب في كل مسامات جسد نصّه، مثل السمّ الذي لا شفاء منه إلا بالبوح.

لكنّه هنا أيضًا، وبعيدًا عما ذكرناه سابقًا من

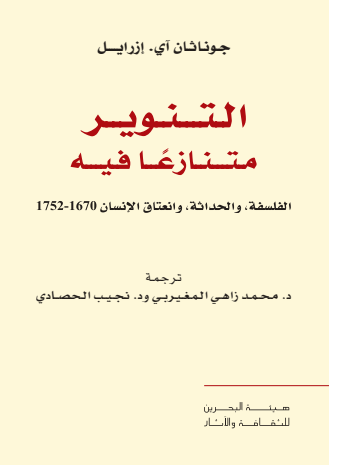
استلهام شعراء مضوا في غياهب الشعر، هنا، وبشكل خاص يؤثرُ يوسف حسن شاعرًا مجايلًا له الآن، هو حسين السماهيجي، بأن يخصّص الجزء الأخير من ديوانه –الست صفحات الأخيرة- لحوارية شعرية مع ديوان السماهيجي "نزوات شرقية" الصادر عام 1999م. والحق أن القارئ المتتبع للشاعرين، سيجدهما بالفعل في تناصّ شفيف، ولا نهائيّ، وتلقائيّ خارج القصد. هما يمتحان من مَعين واحد، هو معين البحرين الغائرة في بكورة التاريخ، المشرئبّة بعنقها من أعماق الماء إلى أعناق النخل الخرافيّ، بتعبير الشاعر سعيد العويناتي. لكنّ ما يضيفه الشاعر في حواريته مع ديوان "نزوات شرقية" هو التناصّ المقصود، لا العفويّ التلقائيّ.

يقارب يوسف حسن ديوان نزوات شرقية، والذي صدر للشاعر حسين السماهيجي عام 2002م، وحاز جائزة وزارة الإعلام والثقافة -آنذاك- للإصدار المتميز، وهو كتاب يقرأ سير المتنبّي والحلّاج وابن عربيّ ونخبة من المعذبين، بمن فيهم قابيل الذي كتبت عليه لعنة الحجر ارتكاب أول جريمة في التاريخ.

يمضي يوسف حسن قارئًا نزوات شرقية في حوار بين شاعرين لا يكشف في تناظراته إلا عن عذاب القصيدة نفسها وهي تحاول أن تجد طريقًا محفوفًا بالمخاطر، في فضاء لا يبتكر كلّ يوم إلا مزيدًا من النِصال.

حسين السماهيجي، الصوفيّ، المتوحّد بملائكته وشياطينه وهم يغادرون تواريخهم ليأتوا إلى عصرنا عبر نزعة شاعر، يجد له في نصّ يوسف حسن شاعرًا صوفيًا مثله اختار أن يتعلق لا بما تعلق به السماهيجي هنا، بل بنصّ السماهيجي نفسه، ليقع الحافر على الحافر، لكنّه وقعٌ لا يمحو أثر الحافر الموطوء، بل يعرّيه، ويكشفه لنا أكثر، وهي وظيفة أشبه بتفسير الشعر بالشعر.

الجـديد في سلسـلة مشـروع نـقل المـعارف



إشراف د. طاهر لبيب، الناشر: هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى 2021م

الكتاب: التنوير متنازعًا فيه: الفلسفة، والحداثة، وانعتاق الإنسان 1670ـ1752م
تأليف: جوناثان إزرايل، ترجمة: د. زاهي المغيربي ود. نجيب الحصّادي

صدر أخيرًا ضمن سلسلة نقل المعارف عن هيئة البحرين للثقافة والآثار، كتاب "التنوير متنازعًا فيه" للبروفسور البريطانيّ جوناثان إزرايل، وهو مصنّف يدور حول الفلسفة والحداثة وانعتاق الإنسان في الفترة (1670-1752م). وقد ترجمه إلى اللغة العربية كلّ من الدكتور زاهي المغيربي والدكتور نجيب الحصّادي.

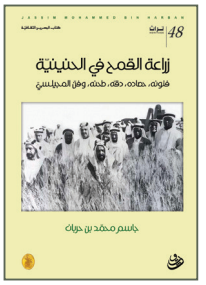
والكاتب، وهو أستاذ التاريخ الأوروبيّ بجامعة برينستون بالولايات المتحدة، حاول في هذا الكتاب -ومن قبله في كتاب (التنوير الراديكاليّ)- إعادة صياغة تاريخ التنوير الأوروبي في مقاربة جديدة مثيرة وضخمة، ليضيف خلاصة عَنْوَنها بـ"التنوير الذي أخفق: الأفكار، والثورة، وهزيمة الديمقراطيّة 1748 – 1830م".

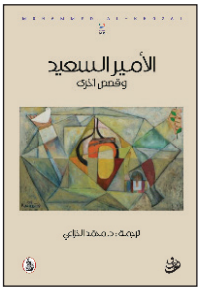
وإذا ما كان الكاتب قد وصف، في الكتاب السابق (التنوير الراديكاليّ)، جذور ذلك التنوير وأرجعه إلى مجموعة مثقفين تجمّعوا حول الفيلسوف الهولندي الشهير باروخ سبينوزا (1632-1677م) واستكشفوا نقد السلطة؛ الدينية، والسياسيّة والاجتماعية، في مرحلة الجمهوريّة الهولنديّة، وذلك لنقد الكنيسة والدولة معًا، والتحوّل التدريجي نحو الدعوة إلى العلمنة، والأمميّة، وحرّية التعبير والحقوق المتساوية، في موازاة قطيعةٍ صريحة وجريئة مع المفاهيم التقليديّة الأرستقراطية، فإنه في هذا الكتاب الجديد (التنوير متنازعًا فيه) عمَد إلى إعادة تقويم أوسع وأعمّ بكثير من التنوير كما تطوّر، بحيث يكون هذا الكتاب مرجعًا يُمكِّن جمهور القرّاء والطلّاب والباحثين المحترفين من فهم أفضل لما كانت عليه الأفكار التنويرية، مع وضعها في السياق الاجتماعيّ والتاريخيّ والثقافيّ، مشيرًا إلى أنه قد شاع مؤخّرًا في معسكر ما بعد الحداثة التقليلُ من شأن التنوير. غير أنّ الكاتب يعتقد أنّ التنوير كان وسيظلّ العاملَ الأكثر إيجابيةً في تشكيل الواقع المعاصر، ومسارات الحداثة التي يرغب في دعمها كلٌّ من يأمل في حياة أفضل، وفقًا لمقتضيات العقل.

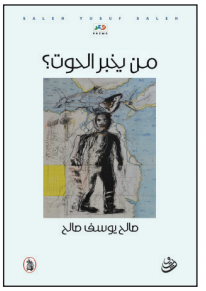
إصدارات هيئة البحرين للثقافة والآثار

بالتعاون مع

المؤسسة العربية للدراسات والنشر







AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

مسار اللؤلؤ
Pearling Path
2021

هيئة البحرين للثقافة و الآثار
Bahrain Authority for Culture & Antiquities