البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

102
أكتوبر
2020

DILMUN

LAND OF DENSITY

2020

البحرين الثقافية | 2020

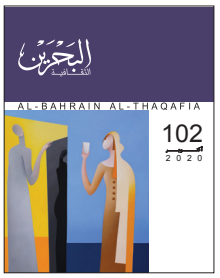
البحرين الثقافية

Al-Thaqafa

رئيس التحرير
كمال الذيب

مدير التحرير
د. محمد الخزاعي

هيئة التحرير
د. نبيلة زباري
غسان الشهابي



الغلاف الأمامي
لوحة الفنّان عدنان الأحمد

سكرتير التحرير
أحلام عبدالغني

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
فائقة الكوهجي

الفنّ في مواجهة العزلة

هنالك تحوّلات غير مسبوقة فرضتها جائحة كورونا على جوانب الحياة كافّة، ومنها ما يتعلّق بالثقافة بصورة عامة، وبالفنون التشكيلية بصورة خاصة، سواء على مستوى الإبداع وإشكالاته، أو على مستوى الإنتاج والتسويق والعرض، أو على مستوى التواصل مع الجمهور، الذي تحوّل في مجمله إلى تواصل افتراضيّ رقميّ، مع حضور العزلة والحجر كمؤثّر رئيسيّ في الجوانب كافّة.

الفنّان التشكيليّ البحرينيّ عدنان الأحمد، وضمن ملفّ العدد المخصّص للثقافة في ظلّ الكورونا، أبى إلّا أن يتجاوز، من خلال عمله الفنيّ الجديد (رسائل عبر الحدود)، فكرة العزلة، وأن يخترق الحجر في الصورة والألوان والدلالة، لإشاعة روح من التفاؤل والثقة في الإنسان وفي المستقبل. فالحدود التي فرضتها الكورونا لم تمنع من إقامة جسور التواصل واللقاء عبر الحدود الافتراضية، في ما وراء هذه الجائحة، حيث يفتح الفنّان أبواب الأمل، ويرصد حركة الجسد، في مواجهة العزلة والحجر، والمناخ الكئيب الذي فرضته على العالم، فجعل اللوحة تتحدّى كآبة الحصار والعزلة.

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

البحريـن الثقـافيـة ـ المـجلـد 27 ـ العدد 102 ـ أكتوبر 2020

الكلمة شراع

- العرب والترجمة من منظور تاريخيّ — 4 — د. محمد الخزاعي

حوار العدد

- الروائية فضيلة الفاروق أكتب بالسَّهم الذي غُرس في جسدي — 7 — د. ريمة لعواس

دراسـات

- من موروث النهضة (2) : توالد الهُويات الحديثة.. — 13 — د. طارق النعمان
- "خريف فيرجينيا".. محكيُّ السَفر والحَدُّ الثقافيّ للشِعر — 35 — د. عبد الرزّاق المصباحي
- نشيد الصَّحراء: جينيالوجيا المجاز في الخطاب الثقافيّ العربيّ — 49 — د. عبد الفتّاح شهيد

ملـف العدد

- مبدعون من داخل زمن "الكورونا" — 59 — عدد من الكُتاب

فنـون

- الصورة في وجدان الفنّان والمصوّر البحرينيّ عبد اللّه دشتي — 89 — ياسر عثمان

العمارة لغة الحضارة

- عوالي المدينة الحُلم بعدما كانت أرض الغبار — 101 — غسان الشهابي

تـاريخ وسيـر

- أوّل تعداد للنفوس في البحرين وتنظيم المرضى ورسومهم — 113 — عبدالرحمن مسامح

نصـوص

- من رواية "تغريبة القافر" — 132 — زهران القاسمي
- آخر وصايا الحبّ — 145 — عبد اللّه بيلا
- جيبور — 148 — د. منيرة الفاضل

تـرجمات

- تِنيسّي وليامز.... أن يكون مرئيًّا ومخفيًّا في آنٍ.. — 153 — أمين صالح

مراجعات

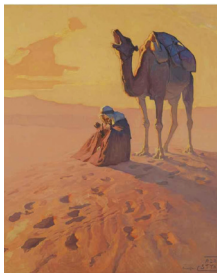
- ترجمة الأدب العربي إلى اللغة الألبانية — 167 — أ.د. عيسى مميشي
- هدى بركات وحكايا المُهمَّشين والمَنفيِّين — 179 — د. رفيف رضا صيداوي

كتـب

- الصوغ الحِكائيّ في "مذكّرات خادم" — 189 — أ. د. عبد اللطيف محفوظ

إصـدارات

- مشروع نقل المعارف على أبواب عامه السابع — 197 — هيئة التحرير


49 <

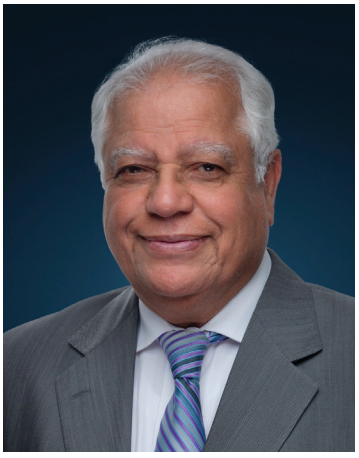
59 <

89 <

132 <

179 <

العرب والترجمة من منظور تاريخيّ



الدكتور محمّد الخزاعي▫

عرفت البشرية الترجمة منذ أقدم العصور؛ أيّام الحضارات الفرعونيّة، واليونانيّة، والبابليّة، من خلال التواصل بين شعوب هذه الحضارات، التي من المؤكد أنّها كانت شفاهيّة. ومن المعتقد أنّ أوّل ترجمة مكتوبة تمّت من اللغة الآراميّة إلى اللغة اللاتينيّة، في المئوية الرابعة بعد الميلاد، كانت ترجمة الإنجيل المعروفة بترجمة جيروم. وعند الحديث عن جهود العرب واهتمامهم بالترجمة، لابدّ أن يُثار تساؤل بشأن ضعف اهتمام الدولة الأموية بالترجمة، بالرغم من مجاورتها بلاد الروم والفرس. هل كان ذلك مردّه انعدام المترجمين، أم أنّ اعتزاز الأمويّين باللغة العربيّة وبالعنصر العربيّ منعهم من ذلك؟ اختلف الأمر مع العبّاسيّين، الذين ظهر

▫ مدير التحرير

بينهم عبد اللّه بن المقفّع، الذي ترجم كتاب "كليلة ودمنة" عن الفارسية، والذي كان بدوره منقولاً عن السنسكريتيّة.

كانت النقلة الكبرى في العصر العبّاسيّ، وقبل عصر المأمون، حيث كان اهتمام جدّه المنصور وأبيه الرشيد اللذين أقاما ديوانًا للترجمة في بلاطيهما. أمّا بيت الحكمة الذي أنشأه المأمون، فقد كان بمثابة المؤسّسة الرسميّة المهتمّة بالترجمة. وكان اهتمام المترجمين منصبًّا على نقل العلوم، وبشكل خاصّ الطبّ والهندسة وفلسفة اليونان، وهي ما كانت تنقص العرب، بينما لم يولوا اهتمامًا كبيرًا بأدب اليونان والفنون التي لم يكونوا في حاجة إلى معرفة المزيد عنها. ولذا كان علينا أن ننتظر قرونًا قبل ترجمة ملحمتَي هوميروس والتراث المسرحيّ الإغريقيّ.

أمّا في الوقت الحاضر، فلا تكاد دولة عربيّة تخلو من مؤسّسات للترجمة، أو مشاريع خاصة بها. إلّا أنّ الاهتمام الفعليّ بها بدأ في القرن التاسع عشر، مع تولّي محمّد علي حكم مصر، وإعلانه الاستقلال عن الدولة العثمانيّة، ليبدأ عصر التحديث والانفتاح على الغرب، فقام بإرسال البعثات إلى فرنسا. ولمّا عادت أوّل بعثة برئاسة الشيخ رفاعة الطهطاوي، أنشأ مدرسة الألسن العليا لتخريج مدرّسي اللغات. وكان ذلك مع بدء ما سُمّي بعصر النهضة العربية. وغنيّ عن البيان القول إنّه منذ منتصف القرن الماضي، مع تطوّر التعليم، وزيادة عدد المتعلّمين، وانتشار الجامعات، ازداد الاهتمام بالترجمة، سواء من قبل الأفراد أو المؤسّسات. واليوم، لا تخلو دولة من الدول العربيّة من وجود مؤسّسة أو مركز يُعنى بالترجمة. وعلى مستوى التعليم العالي، تمّ تأسيس معاهد متخصّصة لتدريس الترجمة وتأهيل المترجمين. وفي السنوات الأخيرة، ظهر ما يسمّى الترجمة الآلية، التي تقوم بها برامج كمبيوتريّة خاصة. وبالرغم من تطوّر برامج الترجمة، وتعقيد أجهزة الكمبيوتر، فإنّ البعض منها يفتقر ليس إلى الذكاء الكافي فحسب، وإنّما إلى الذكاء العاطفيّ أيضًا لفهم النصّ المقصود، ناهيك عن افتقار هذه البرامج إلى الروح الإنسانيّة التي تستطيع فهم اللغة، خصوصًا تلك التي تزخر

بالعبارات الاصطلاحية والبلاغية التي لا تزخر بها معاجم اللغات التي تعتمد عليها تلك البرامج. ومن السهل على القارئ اللبيب التمييز بين اللغة الآلية واللغة البشرية، لأنّ الأولى تعتمد على التقنية التي توفّرها البرامج التي تعتمد على نقل الكلمة إلى ما يقابلها في معجم البرنامج، ممّا تنتج عنه ترجمة حرفيّة في كثير من الأحيان.

إنه لولا جهود المترجمين الروّاد، لما تسنّى لنا التعرّف على تراث الإنسانيّة الأدبيّ والفلسفيّ. كما أنّه بفضل تعدّد الترجمات، استطعنا أن نحكم على جودة تلك الترجمات ودقّتها. فعلى سبيل المثال: تمّ إنجاز ترجمات لأعمال شكسبير إلى اللغة العربية. فهناك ترجمة مطران خليل مطران، ومحمّد عوض محمّد، ولويس عوض، ومحمّد العناني، وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم، وكلّ هذه الأعمال تعتبر إثراءً للأدب، وتستحقّ المقارنة. من هنا ولجت الترجمة ميدان الأدب المقارن. ومن تجربتي الشخصيّة، فقد قمت بنقل رواية "مزرعة الحيوان" لجورج أورويل قبل سنوات. لم تكن ترجمتي الأولى إلى العربية، فقد سبقتها ترجمات من قبل، كما أنّها لم تكن الأخيرة، فقد ظهرت بعدها ترجمات أخرى. ولا شكّ أنّ الدارس بإمكانه أن يقارن بين هذه الترجمات ليحكم في النهاية في أيّ ترجمة من هذه الترجمات أفضل من غيرها.

الروائية فضيلة الفاروق:
أكتب بالسَّهم الذي غُرس في جسدي لهذا نصّي مُؤلم

حاورتها: د. ريمة لعواس ▫

أثارت الروائية الجزائرية المقيمة ببيروت فضيلة الفاروق جدلاً كبيرًا في السَّاحة الأدبية والنقديّة، لكونها تناقش قضايا ساخنة في المجتمع العربي، ولها آراء جدُّ مختلفة، وأحيانًا صادمة. الفاروق، المولودة في مدينة آريس، بقلب جبال الأوراس، التابعة لولاية باتنة شرق الجزائر، (في العشرين من نوفمبر 1967م) تنتمي إلى عائلة ملكمي الثورية، صدر لها: "تاء الخجل" (2003م)، و"اكتشاف الشهوة" (2005م)، و"مزاج مراهقة" (2009م)، و"أقاليم الخوف" (2010م)، وجميعها صادرة عن دار رياض الريّس ببيروت. تُرجمت روايتها "تاء الخجل" إلى اللغتين الفرنسية والإسبانية، وتُرجمت مقاطع منها إلى الإيطالية.

▫ باحثة من الجزائر

▣ الروائية فضيلة الفاروق

وللروائية فضيلة الفاروق مدوّناتها القصصية والروائية، التي تكشف تجربة ثرية بلا حدود، لسيرورة إبداعها المعروف بجرأته، والذي بدأته في منتصف الثمانينيّات من القرن الماضي، من خلال مجموعتها القصصية "لحظة لاختلاس الحبّ"، ثم انتقلت إلى كتابة الرواية، فكتبت خلال الفترة الفاصلة بين 1997م و2010م، لتتحوّل إلى واحدة من الروائيّات العربيّات المميّزات؛ مثل مليكة مقدّم، وغادة السمّان، وزهور ونيسي، وجميلة زينو، وغيرهنّ. وباختصار فإنّ الكتابة عندها تمرّد على الواقع والتاريخ الناجز، واختراق للصمت والسائد، ترفض ما يعيق ترجمة إنسانيّتها على النحو الذي تراه بحريّة، وأن تمارس تلك الإنسانية وسط إكراهات مجتمع ذكوريّ عنيف في عنفه ضد المرأة، ولذلك يعتبر منجزها السرديّ متجاوزًا للقيود، عبرّت عنه بقولها: "ما عاد عندنا شيء اسمه تابو".

في هذا الحوار، الذي أجرته معها الباحثة الجزائرية ريما لحواس، مقاربة بعض أوجه الإشكالات المتعلّقة بالكتابة النسوية وبالتابوهات:

- هل صحيح أنّ الكتابة النسوية تمارس نوعًا من الإغراء الذي يشكّل الحافز الأكبر لتلقّيها؟

القراءة التي تنْبني على الإغراء الذي يمارسه اسم الأنثى لأنّها الكاتبة، تكون لقارئ غير ناضج. نحن تلاميذ عباقرة الإبداع. وحين قرأنا الأدب باكرًا، لم تكن غرائزنا كذكور وإناث قد تحرّكت، وإلا ستصبح القراءة مجرّد ميل غريزي غير منتج.

الكتابة في الحقيقة تقوم على مقوّمات لغوية وسردية، وتلعب موهبة البناء دور الهندسة الحكائية. لا يمكن لبناء أن يكون متينًا دون التسلّح بخبرة مهندس جيّد. الكتابة هكذا:

مخطّط، ومتاع، وتعب، وإتقان. والنصوص الجيّدة تتوفّر فيها عناصر النجاح، لهذا فإنّ القراءة المتوجِّهة إلى الإناث فقط، أو الذكور فقط، ليست مقياسًا. هذه السَّنة قرأتُ عدّة روايات جميلة، أهمُّها رواية الصديق حاج أحمد "كاماراد"، ورواية جبور الدويهي "طبع في بيروت"، ورواية "زرايب العبيد" لنجوى بن شتوان، ثلاث روايات ممتازة، أبهرَتني إلى درجة أنّي لم أعرف أن أصنِّف الأحلى.

- كيف يمكن تغليب السؤال عمّا إذا كانت المرأة تستعمل جسدها للتعبير عن وجودها الواقعيّ، أو الرمزي، أو هما معًا؟

مشكلة المرأة ليست مع نفسها، بل مع المجتمع الذي يحاكمها كجسد. المرأة كائن عاقل، مثلها مثل الرجل. ولأنّها تملك قدرات أكثر من الرجل، فإنها تُنتج أكثر منه. بإمكان الرجل أن يكسر جدارًا مبنيًّا من الحجر، لكنه لا يستطيع أن يبقى واقفًا طيلة أربع وعشرين ساعة؛ يطبخ، ويُطعم الأولاد، ويدرِّسهم، ويعمل خارج البيت وداخله، ويستيقظ ليلاً حين يناديه الأولاد، وينام ساعات قليلة قبل النهوض باكرًا لخدمة جميع من في البيت. المرأة تكتب عن المظالم التي تلحق بها لأنّها أنثى، وعن قلّة الاحترام لها لأنّها أنثى، ولأنّها رغم كل تنازلاتها من أجل إسعاد الرجل، يبقى غير راضٍ.

- إلى أيّ حدّ تخلَّصت المرأة الكاتبة من سطوة النسق الاجتماعيّ واللغويّ والثقافيّ في خلق سلوكها اللغويّ الخاصّ؟

قلّة الكاتبات، مقارنة مع عدد الكتاب الذُكور، يبيِّن مدى القمع الذي تتعرّض له المرأة المُبدعة، وأحيانًا يكون القمع بالإكثار من واجباتها وانشغالاتها، وعدم تقديم يد العون لها؛ لإهدار وقتها في أمور ثانوية. لهذا أرى من الصعب في مجتمعنا أن تتخلَّص المرأة من سطوة المجتمع، وأن تتغيّر المفاهيم الثقافية الجائرة، والتي يتبنّاها المثقف للأسف. أمّا النسق اللغويّ، فهو نتاج ثقافتها، ومدى قوّتها لتجاوز محظورات المجتمع والنُخبة على السواء، لتقول ما تريد.

- هل لكلٍّ من الرجل والمرأة علاقة مختلفة مع اللغة والكتابة؟

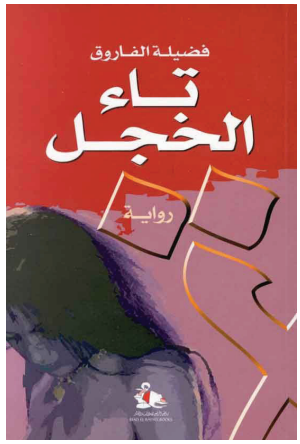
أعتقد أن المرأة والرجل سواء؛ كائنات تتفاعل مع اللغة والكتابة حسب التركيبة الشخصية لكلّ واحد منهما، وحسب الخلفية الثقافية لكلٍّ منهما على حدة. إنها علاقة معقَّدة، لا يمكن فهمها ببساطة. مثلاً: عشق يان أندريا، مارغريت دوراس من خلال رواية، وبقي مُولعًا بأدبها إلى أن التقاها وهو في الثامنة والعشرين وهي في السادسة والستّين. كلاهما عشق الآخر، وأنتج وأبدع نتيجة تلك العلاقة الغريبة العجيبة التي لا نتفهَّمها نحن أبناء الثقافة المعرّبة، أو العربية. سليفيا بلاث وزوجها تيد هيوز كانت علاقتهما غير منسجمة، لأن هيوز اعتبر اللغة ملكًا له، وأنه الأبرع في الشعر، والأبرع في فهم ميكانيزمات الكتابة، والأنجح في جذب الجمهور المثقّف والقارئ النخبويّ، دمّرها برمي الأعباء الزوجيّة عليها، فأصيبت باكتئاب حادٍّ أوصلها إلى الانتحار، والمؤسف أنَّ النخبة البريطانية والأمريكية لم تنصفها كشاعرة، إلا بعد موتها الكارثيّ. في مجتمعنا العربيّ، يلعب الرجل، حتى حين يكون مبدعًا، دور الزوج كثير المطالب، فيقتل أنثاه ببطء، دون حتّى الاعتراف بذلك. من هنا ستفهمين أنَّ اللغة في نظر الرجل أحيانًا

ملكيّة تخصُّه. أما بالنسبة إلى المرأة، فهي أداة إبداعية تعبيريّة.

- ما الذي تجترحه المرأة في كتاباتها؟ أو بالأحرى ما الذي تجترحه الرِوائيّة فضيلة الفاروق في كتاباتها؟

أحسنتِ في تصحيح سؤالك، لأنَّ المرأة عالم شاسع، قد لا أُلمُّ به كلّه في جواب مقتضب. لكن بالنسبة إليّ، الكتابة ارتقت بي إلى مستوى عالٍ، وهي طريقتي الوحيدة اليوم للتعبير عن ذاتي الجريحة، عن مشاغلي، واهتماماتي، عن أوجاعنا كإناث يظلمنا القانون والسُلطات المركّبة، وحتى أقرب الناس إلينا. في الأدب قلت ما لا يمكن قوله بصوت مسموع، وقد بدأتُ الكتابة تحديدًا حين أُمرت بالسكوت وأن أخرس، لأنّ ما أقوله عيب، ولا يحقّ لي قوله. الكتابة مثل المسدّس الصامت، لا تُحدث صوتًا، لكنّها إن صُوِّبت بتركيز، تصيب الهدف، وتغيِّر ما لا يمكن تغييره أحيانًا.

- هل تجدين أن جنس السارد / الساردة في النصوص النسوية مُهمٌّ من الناحية الإبداعيّة؟ وما أهمّيته إن وُجد؟



العالم شاسع للساردين بكلّ أنواعهم. واليوم، من الخرافة أن نطرح هذا السؤال. لقد أثبت العلمُ أنّ الإنسان ليس ذكرًا وأنثى فقط، هناك انزياحاتُ الطبيعة التي تُنتج أجناسًا من البشر أكثر من الثنائيّة المعهودة. الإبداع موهبة، هي عطاء ربّاني يمنحه لمن يريد من هذه الأنواع البشرية.

انتهى زمن اتهام المبدع بجنسه. علينا أن نتقبّل ذلك، وندخل العصر الحالي بمفاهيمه العلمية. نحن نقرأ للنساء والرجال وغيرهم من التصنيفات، والعتب على الهرمونات، فلا أنا اخترت أن أكون أنثى، ولا غيري اختاروا جنسهم.

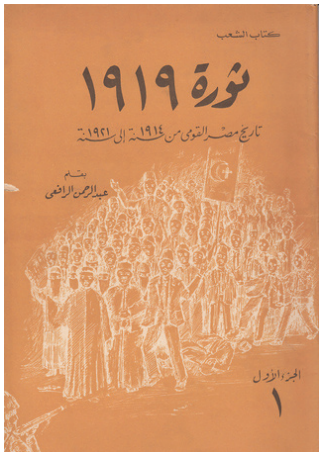
- كيف تجعل الكاتبة من خطابها معبّرًا أساسيًّا وسجلًّا لواقع المرأة في المجتمع؟

الكتابة بصدق. الأدب الحقيقيّ يخرج من القلب، أمّا من يكتبون للجوائز والشهرة والمال فهم مقيَّدون بشروط، يكتبون من أقفاصهم الخاصَّة من أجل مكاسب معيّنة. أنا خارج كلّ تلك القضبان، ومن أحببتهنّ كلّهن على هذا النَسق.

غادة السَّمان نموذج فريد من نوعه في العالم العربيّ، فرنسواز ساغان، وفرجينيا وولف، وسيمون دي بوفوار، نماذج غربيّة أحببتُها بقوّة، وقد كان خطابهنّ وقودًا لانطلاقة النساء في العالم بحرية أكثر، وإدراك حقوقهنّ، وأهدافهنّ.

- بعض النقّاد يصفون خطابك الروائيّ بالنصّ الشَبقيّ الذي يركِّز على لغة الجنس، ومفهوم العلاقات الجنسيّة، وتحدِّي التابوهات في العلاقة بين المرأة والرجل. ما رأيك في هذا الوصف؟

سأكون جدُّ ممنونة إن قرَؤوا شيئًا ممّا أكتب غير العناوين. نصِّي في الحقيقة مؤلم، لأني أكتب بالسهم الذي غُرِس في جسدي، ومِحبرتي هي دمُ جرحي. أما الشَبق الذي يتحدّثون عنه، فلعلّه وليد خيالاتهم عند قراءة عنوان مثل "اكتشاف الشهوة"، لأنّ باقي العناوين لا توحي بأيِّ شبق.



من موروث النهضة (2):

توالد الهُويات الحديثة..
قراءة في أول مظاهرة نسائية
صورة المرأة المصرية قبل ثورة 1919م وبعدها

د. طارق النعمان ▫

السؤال الحائر: هل نجحت الثورة المصرية؟

ثمة سؤال ظل حائرًا منذ بدايات تأريخ الثورة المصرية العام 1919م، وربما لا يزال كذلك إلى يومنا هذا، وهو: هل نجحت ثورة 1919م؟ لقد طرح عبد الرحمن الرافعي في خاتمة كتابه عن ثورة 1919م التساؤل حول "هل نجحت ثورة سنة 1919؟ وفيمَ نجحت؟" (انظر الرافعي، ثورة 1919 تاريخ مصر القومي من 1914 إلى 1921م، ص ص 564 - 585). وكما يتضح من عرض الرافعي ذاته، فإن السؤال كان مطروحًا من قبلُ، وكذلك أعاد طرح السؤال آخرون، ومنهم على سبيل المثال فقط، عماد أبو غازي في كتابه "حكاية ثورة 1919" (انظر أبو غازي، حكاية ثورة 1919م، ص 56 وما بعدها) ومعظمهم، في حدود علمي، وفيما عدا سلامة موسى وشهدي عطية، يذهب إلى نجاح الثورة. وفي هذا السياق، يرى الرافعي أنه لا بدّ من وضع قاعدة للبحث لكي ما يُجاب عن هذا السؤال، والقاعدة هي "تعرُّف الحالة التي كانت عليها البلاد قبل الثورة، والحال التي وصلت إليها بعد الثورة" (الرافعي، ثورة 1919م: تاريخ مصر القومي من سنة 1914م إلى سنة 1921م، ص 564).

▫ باحث من مصر

عبد الرحمن الرافعي

ويتوصّل الرافعي إلى القول: إنّ الثورة قد نجحت على كافة الأصعدة؛ السياسية، والمؤسّسية، والمعنوية، والأخلاقية، والاقتصادية، والاجتماعية. (..) كما يرى عبد العظيم رمضان، على الرغم من انتقاده لتصريح الثامن والعشرين من فبراير، وأنه لم يكن إلا "تتويجًا متواضعًا لرحلة من الكفاح الشعبيّ استمرت ثلاث سنوات وبضعة أشهر"، أنّ "اعتراف إنجلترا في التصريح بمصر دولة مستقلّة ذات سيادة قد رفع من شأن مصر إزاء إنجلترا ذاتها، ولو من الناحية المظهرية على الأقل، وبإزاء الدول التي اعترفت من قبل بالحماية" (عبد العظيم رمضان، تاريخ الحركة الوطنية، ص ص 365 - 366، والتشديد، دومًا، من عندي). إلا أن حِجاج الرافعي وجوابه على هذا السؤال بهذه الكيفية المنطلقة من تضاد أو تعارض ظرفي الزمان (قبل وبعد) يخلط الأوراق، إذ إن ما تمخّض من نتائج إيجابية عن الثورة في مجالات مختلفة؛ اجتماعية، واقتصادية، وأخلاقية، وسواها، لا يعني بالضرورة نجاح الثورة. ذلك أنّ نجاحها أو فشلها يفترض أن يُقاس على ما حققته من الأهداف التي قامت من أجلها، وحدّدتها بوصفها أهدافها المعلنة، خصوصًا أن ثمة نتائج قد تولدت عن الثورة لم تكن تقع أساسًا في نطاق أهدافها، وإن أتت كمنتجات ثانوية وفرعية لتدافع الأحداث.

كما أن بعض هذه النتائج قد استقلت بذاتها بعد ذلك لتصوغ سرديّاتها الخاصة، من دون أن تكون في يوم من الأيام هدفًا كانت تستهدفه الثورة، بل يمكن القول إن رجال الثورة وممثليها قد أعاقوا تطور بعض هذه السرديات وناهضوها، ومنها سردية حقوق المرأة، (وتكفي في هذا الصدد، على سبيل المثال فقط، مراجعة مذكرات هدى شعراوي، وثورة في البرج العاجي لمنيرة ثابت).

مشهد من ثورة 1919م

وبالطبع، فإن أيّ طرح يرى أنّ الثورة بإعلان تصريح الثامن والعشرين من فبراير 1922م قد حققت الاستقلال، لا يمكن وصفه سوى أنه طرح شكلي تمامًا، مثله مثل إعلان الثامن والعشرين من فبراير ذاته. ذلك أن إلغاء الحماية وإعلان استقلال مصر لم يتجاوزا حدود المظهر الخارجي على حدّ عبارات عبد العظيم رمضان، التي ينقض بعضها بعضًا، أو إن جاز القول تتسم بالتنافي الدلالي oxymoron، والمفارقة هنا هي أن الشاعر والتفسير الشعري يتجاوز المُؤرِّخ والتفسير التاريخي في هذه القضية، إذ يرى شوقي أن كلّ ما حدث هو أن تبدلت قيود مصر من كونها قيودًا من الحديد لتصبح قيودًا من الذهب:

طلبوا الجلاءَ على الجهادِ مَثُوبةً
لم يطلبوا أجْرَ الجهادِ زهيدا
واللّه: ما دون الجلاءِ ويومِه
يومٌ تُسمّيه الكِنانةُ عيدا (الشوقيات، ج1، ص150)

(...) ومن ثمّ فإنّ القول إنّ الثورة قد نجحت في إلغاء الحماية وإعلان إنجلترا استقلال مصر، هو

سعد زغلول

قول شكليّ تمامًا؛ وإلا فأيّ استقلال هذا الذي هو (استقلال تحت الاحتلال)، بما يجعل العبارة تنفجر داخليًا نتاج ما فيها من تنافٍ دلالي. ولذا يفترض أن نطرح معيارًا آخر نقيس به النجاح والفشل، معيارًا يُجاوز مستوى الجزئيات والظواهر الشكلية. إن كُون في "بنية الثورات العلمية" يجعل من تغير البراديغم (النموذج التفسيريّ) الحاكم للمجال معيارًا لحدوث ثورة في مجال العلم أو عدم حدوثها، إذ "إنه عندما تتغير البراديغمات، فإن العَالَم نفسه يتغير معها" (بنية الثورات العلمية، ص 205). كما أن حنّا آرِنْدِت في رصدها للثورات السياسية، في كتابها "عن الثورة"، لا تبعد هي الأخرى عن هذا الطرح؛ إذ تؤكد أن ما ينطبق عليه لفظ الثورات هي تلك الثورات التي تُحدِث التغيير، بمعنى أنها تُشكِّل بداية جديدة، يكون العنف مُسْتخدَمًا فيها ليُشكِّل حكومة مختلفة الشكل كلية، بما ينتج عنه تشكيل كيان سياسي جديد يهدف إلى التحرر من الظلم على أقل تقدير، وإيجاد الحرية. حينئذٍ، وحينئذٍ فقط، يمكننا أن نتحدث عن الثورة (انظر: Arendt 1990: 35). كما يُشدِّد قبل ذلك غوستاف لوبون في روح الثورات والثورة الفرنسية على دلالات التحوّل والانقلاب والتغيير في ما يتعلق بنجاح الثورات (انظر لوبون، ص 30)، مثلما يؤكد أيضًا كوهان أنّ التغيير أو التحول الجذري هو السمة المميزة لنجاح الثورات (انظر كوهان، مقدّمة في نظريات الثورة، ص ص 19-18). يرى لينين في "الدولة والثورة" أن الثورة هي فرض لإرادة الجماعة الثائرة بقوة السلاح (انظر لينين، المختارات المجلد السابع، ص 80). وقبل كلّ هؤلاء، يرى ماركس وإنجلز في البيان الشيوعي أن الثورة "هي القطيعة الأشدّ راديكالية مع النظام التقليدي" (ماركس-إنجلز،

البيان الشيوعي، ص 124). وإذا ما تركنا الطروح النظرية حول الثورة، وانتقلنا إلى الشعر، والتمثل الشعري للتاريخ، نجد الأبنودي في قصيدته "المدّ والجزر"، يفرِّق بين الثورة وما يدخل في نطاق الهَبَّات والانتفاضات الجماهيرية (..).

هكذا إنّ تحول النموذج لدى كون، الذي يماثله تغيير العصر لدى الأبنودي، هما معيار حدوث الثورة أو نجاحها، وهو ما يفرقها عن سواها من انتفاضات أو هَبَّات عشوائية غير منظمة. وبناءً على هذا المعيار الموضوعي تمامًا، والمتمثل في تحول البراديغم وتغيير العصر، وبعيدًا عن الإسقاطات العاطفية المُفعمة بالحنين للماضي، يمكن القول إن ثورة 1919م لم تنجح على الصعيد السياسي، بل إن تشكل بعض التنظيمات الفاشية؛ مثل تنظيم الإخوان المسلمين عام 1928م، ثم مصر الفتاة في 1933م، لم يكن في تقديري إلا نتاجًا لفشل الثورة على الصعيد السياسي، إذ لم يكن من قبيل المصادفة أن تكون وفاة زعيم الثورة وأيقونتها سعد زغلول في عام 1927م، وأن تكون نشأة حركة الإخوان في العام التالي مباشرة على هذا النحو اللافت لأيّ قارئ واعٍ للتاريخ؛ مما يعني أن ثمة فراغًا أحدثه فشل الثورة، وأن هذا الفشل قد وجد تتمّته في غياب زعيمها، وأن الثورة لو كانت قد نجحت حتى على الصعيد الاجتماعي كما يذهب البعض لما كان لجماعة الإخوان أن تلقى كل هذا التجاوب والقبول، وأن تتسع الساحة لتيارات مختلفة كمصر الفتاة والتيارات اليسارية. وهو الفشل الذي لولاه لما تم - في تقديري - استبدال هويات أخرى؛ دينية، وإثنية، وآيديولوجية، بالهُوية الوطنية، لدى الكثير من المصريين.

إلا أن ما يستدعي التساؤل هو ما المُضْمَر في مثل هذا الإصرار على نجاح الثورة، وماذا يحمل في ثناياه في ظل العديد من الوقائع المضادة والمناقضة لحدوث مثل هذا النجاح؟ لماذا تصرّ الغالبية العظمى من المؤرّخين على نجاح الثورة على هذا النحو، وأن نجد هذا الإصرار يتكرر لدى مؤرّخين ينتمون إلى آيديولوجيات مختلفة ومتباينة إلى حدّ بعيد، آيديولوجيات تتباين تباين المحافظة والراديكالية، أو الليبرالية والماركسية في بعض الحالات. ما السرّ في ذلك؟ وهل ما يحكم القول بنجاح الثورة هو الوعي التاريخي أم اللاوعي التاريخي؟

هل هو الخوف من أن يكون القول بالفشل مدعاة لتشويه الحدث، وبالتالي تشويه الصورة

المثالية الطوباوية للثورة؟ أم أن القول بالفشل قد يعني ضمن ما يعني الدفع باتجاه النسيان، وتفريغ الذاكرة الوطنية من مكوّن من أهم مكوّناتها؟ أم أن هذا الإلحاح على نجاح الثورة هو نتاج أن الثورة قد أصبحت مكوّنًا هُويّاتيًا مُستدمجًا في الذات المصرية، ومن ثم يمثل القول بفشلها قلقلة وخلخلة لاستقرار تلك الذات في علاقتها بذاتها، والتقليل من شأن ما بُذِل من بطولات وتضحيات من أجل بناء الهوية المصرية، ومن ثم يحمل هذا النزوع إلى تطويب الثورة في ثناياه نزوعًا إلى تطويب الذات الجمعية؛ مما يجعل القول بفشلها يسحب من رصيد جدارة تلك الذات؟ إلا أن الأمر إن كان على هذا النحو، وهو ما أميل إلى القول به، فإنه يكون ثمة خلط بالتأكيد في استنتاج أن القول بفشل الثورة يعني أو يلزم عنه التقليل من قيمة ما بُذِل من بطولات وتضحيات؛ خصوصًا أن هذه البطولات والتضحيات قد نجحت في أن تبني لمصر العديد من مكوّنات هويتها الحديثة.

إن الجواب عن هذا السؤال ليس بالسهل، وربما يكون الجواب الوحيد عنه هو طرح المزيد من الأسئلة حول اللاوعي الحاكم والمُحرِّك لهؤلاء المؤرّخين، أسئلة من قبيل، هل هي دماء الشهداء؟ هل هي عبادة الآباء والخوف من اتهامهم بالمساومة، وتحطيم الرموز، وبالتبعية الاتهام الضمني لجموع الأمّة بالسذاجة السياسية، ومن ثم الإهانة الجماعية للأمّة؟ أي هل ما يحكم الجواب على سؤال هل نجحت الثورة أم لم تنجح، لدى هؤلاء المؤرخين، هو إعلاء لمبدأ الرغبة على مبدأ الواقع، في ظل واقع راكد إلى حد بعيد، واقع تبدو معه أحداث ومبادرات تلك المرحلة مقارنة بركودِ الواقع وأسَنِه في فضاء مغاير تمامًا لفضاء الواقع الخاص بزمن التقييم والجواب على هذا السؤال، ومن ثمَّ نكون إزاء حالة من حالات السقوط في الحنين إلى الماضي، على هذا النحو الذي نلتمس أصداءه في تساؤلات الأبنودي السابقة حول ما يوجد من انقطاع بين الحاضر والماضي، وإمكانية وصل الحاضر بالماضي؟

(...) ولعل هذا ما يمكننا أن نلمسه في حالة ثورة 1919م وانعكاساتها وتجلياتها المختلفة على الأصعدة الاجتماعية والثقافية، وعلى أصعدة الوعي الجمعي، والذات الفردية والجمعية على حد سواء، وفي القلب من كل هذا بالتأكيد انعكاسها على الوعي بالنوع الاجتماعي.

سفر الخروج: خرج الغواني

لقد كان من الصعب للروح الثورية التي تفجّرت

في التاسع من مارس 1919م مع خروج الطلاب المصريين، والتي سرت واستشرت في الوطن كله استشراء النار في الهشيم، أن تتجاوز المرأة التي ظلت تختمر أسئلة الهوية لديها على مدار قرابة نصف قرن. ولذا لم يكن من الغريب أن تكون تلك اللحظة؛ لحظة تعبير أسئلة الهوية الوطنية عن ذاتها، هي ذاتها لحظة تفجّر أسئلة النوع حول وجوده وكينونته وهويته الإنسانية، وأن تشرع الذات النسوية، في خضم تلك الروح الثورية السارية في كل أنحاء الفضاء الوطني، في أن تدرك نفسها وهويتها بوصفها ذاتًا جديرة بممارسة بعض طقوس المواطنة. وهكذا، وفي تلك اللحظة المُفعمة بتلك الروح الثورية المتجاوزة لحدود السائد والمتعارف والمستقرّ كان من الممكن، بل ومن الطبيعي، أن تمتد عدوى الرفض والاحتجاج والخروج إلى المرأة، كما كان من الممكن والطبيعي أيضًا للمجتمع أن يتجاوب هو الآخر في تلك اللحظة الاستثنائية مع هذا الخروج. وهكذا، فقد كان الخروج من أجل قضية الوطن فاتحة لإمكانية الخروج أيضًا من أجل قضية النوع، وبهذا المعنى فقد تم العبور إلى النوع عبر البوابة الكبرى للوطن؛ وهو ما أكسب قضايا النوع زخمًا خاصًا ما كان لها أن تكتسبه لو كانت عبرت إلى النوع عبر بوابة النوع وحده. كما كان لهذا الخروج الوطني دوره في تغيير نظرة الرجل أيضًا إلى المرأة ووعيه بها، بقدر ما أضفى أيضًا على الحركة النسوية المصرية أبعادها الوطنية التي توافق لها أن تلازمها منذ مولدها ونشأتها، على العكس مما يذهب إليه أمثال ليلى أحمد ممن يرون أن الحركة النسوية كانت أداة في يد الاستعمار يتلاعب بها (انظر: Ahmed 1992: 175 - 174). وبهذا المعنى مثلت القضية الوطنية للنساء غاية ووسيلة في آن واحد، وكانت بمثابة حصان طروادة الذي استطعن النفاذ عبره بنجاح إلى الفضاء العام عمومًا، وإلى الفضاء النسوي بشكل خاص. ذلك أن الخروج من أجل القضية الوطنية مسألة تصعب المزايدة عليها وتَجُبُّ أيّ منطق، وأيّ حُجَّة أو حِجَاج، وتنسخها. فالقضية الوطنية تملك قوتها الحِجاجية الخاصة وقدرتها البلاغية الفائقة لما عداها من بلاغات، ذلك أنها تدخل في نطاق القداسة والمُقدَّس. ولذلك ومع هذا الخروج، لم يكن من الغريب أيضًا أن تأتي استجابة شاعر النيل حافظ إبراهيم، الذي كان يبدي نوعًا من التعاطف من قبلُ مع المرأة، وإن كان بشكل حذر بعض الشيء، كأسرع وأول استجابة لتأريخ هذا الحدث الفارق في قصيدته السردية، أو لنقل في سرديته الشعرية التاريخية:

"خرج الغواني"، والتي لا تُسجِّل فقط الحدث بقدر ما تعكس أيضًا اختلاف صورة المرأة من منظور الشاعر الرجل كذلك. وكما سبق القول فقد كانت ثورة 1919م بمثابة سفر الخروج الحقيقي للمرأة المصرية، ولذا لعلها ليست صدفة أن يبدأ حافظ قصيدته تلك بفعل الخروج مُسْنَدًا إلى النساء على هذا النحو: خرج الغواني:

خَرَجَ الغَواني يَحتَجِجْـنَ
وَرُحتُ أَرقُبُ جَمعَهُنَّـــهْ
فَإِذا بِهِنَّ تَخِذنَ مِـــن
سودِ الثِيـــــابِ شِعارَهُنَّـــهْ
فَطَلَعنَ مِثلَ كواكِبَ
يَسطَعنَ في وَسَطِ الدُجُنَّـــهْ

إلى آخر القصيدة المشهورة، (ديوان حافظ إبراهيم، ص ص 88-87)، حيث تنقسم القصيدة إلى ثلاثة مقاطع:

في المقطع الأول يصوِّر الشاعر فعل الخروج وموكب النساء؛ إذ يُنبئ أوّل بيت في القصيدة عن دهشة الشاعر مما يراه، وهو خروج النساء مُحْتجَّات، وهي دهشة تدفعه إلى هذا الفعل اللافت، فعل الرقابة الذي هو استمرار وامتداد لقيم النموذج القديم، نموذج الرقابة والاسترابة المُتشكِّك في أيّ حركة للمرأة، ولا شك أنّ واو العطف الرابطة بين فعل الخروج وانطلاق المراقبة الفورية تعكس بُعد المفاجأة الكامنة في الحدث، بقدر ما تعكس المنظور الذكوريّ المُهيمن تجاه حركة المرأة وخروجها، إلا أنه سرعان ما يُبدِّد هذه الاسترابة جلالُ مظهر النساء، على نحو ما ينعكس في عبارة "فإذا" الدالة أيضًا على المفاجأة، ممَّا يغير من منظور تلك العين الراصدة التي تدرك أنّ اتخاذهن السواد شعاراً لا ينفصل عن شعيرة الحِداد المقترنة بالسواد، ومن ثم تنساب القصيدة لترسم المشهد في حركيّته، ولتشير إلى المظهر الخارجيّ للنسوة وقد اتشحن بالسواد، الذي هو دالّ من دوال الحداد على شهداء الوطن، بقدر ما هو أيضًا علامة من علامات الحشمة والرصانة والوقار.

ثم هو يُشبِّهُهُنَّ بالكواكب المُنيرة التي تسطع في وسط الظلمة (الدُجنة)، ليجعل من خروج المرأة واحتجاجها على هذا النحو حدثًا تنويريًا ومضيئًا وسط الظلام، بكلّ ما يرمز إليه الظلام من دلالات ومعانٍ، سواء كان ظلام الاحتلال والقهر، أو ظلام التقاليد التعيسة والبائسة، الساجنة والحابسة للمرأة التي أنارتها المرأة بخروجها واحتجاجها هذا، على نحو يُذكِّرنا بعبارات سلامة موسى السابقة، وبرغبات عبدالحميد حمدي في

السفور، وهو ما يُضْفِي نوعًا من القدسية على مظهر النساء، وكأنهن أجرامٌ سماوية نيّرة ومنيرة، ولا شك أن الصورة على هذا النحو تربط النساء بالسماويّ والمقدّس على نحوٍ ما.

ثم يواصل التسجيل ووصف المشهد الذي يحدوه الفضولُ إلى رصده؛ فيُصوِّرهُنَّ وهُنَّ يَعْبُرْنَ الطريق نحو دار سعد التي أصبحت قصدًا ومقصدًا لهنّ ولكلّ الأمّة، بما يعكس وحدة الهدف ويجسّدها، ويُبئِّر في الوقت ذاته هذا الهدفَ عبر صيغة من صيغ المجاز المرسل التي يدلّ فيها المكان على صاحبه، أو المحلّ على الحالّ به، على هذا النحو الذي يُماهِي ما بين دار سعد وسعد نفسه؛ مما يجعل الذهاب إلى دار سعد صورة من صور الاستدعاء والاستحضار لسعد ذاته في وجدان الأمة. ثم نجده حريصًا على وصف ما يمكن أن ننعته بلغة الجسد لهؤلاء النسوة من خلال حالين؛ أحدهما شبه جملة "في كنف الوقار"، والآخر جملة "وقد أبنَّ شعورهنَّ"، وهنا فإن الحال شبه الجملة يجعلهن مُسْتغرقات تمامًا في الوقار، ويجعل الوقار مُحيطًا بهنّ من كل جانب، من خلال هذه الاستعارة الفضائية "في كنف الوقار"، وكأنه يومئ من خلال هذه الاستعارة إلى أن خروج المرأة لا يعني نقائض الوقار، مُستبِقًا ومُفنِّدًا بهذا أيّ دعاوى مُناهِضة لخروج المرأة باسم الفضيلة، وهو ما يتجاوب مع صورة الكواكب السابقة ويعزِّز ما يقترن بها من علوٍّ وسموّ.

ثم هو يؤكد، من خلال الجملة الحالية "وقد أبنَّ شعورهنَّ"، دلالة الوقار المقترن بالحداد، وهو ما أومأ إليه في البيت الثاني من خلال إشارته إلى كون السواد شعارهنَّ. وهنا ينبغي أن نعي أنّ الشعور هنا هو إحساس النساء تجاه قتل الشهداء الأبرياء، وليس إظهارهن لشعر رؤوسهن، على نحو ما قد يلتبس على البعض. وهو بهذا المقطع، وما ينطوي عليه من حِجاج شعريّ، واعٍ، يُفنِّد أيّ احتجاج محتمَل يمكن أن يُوجَّه ضد خروج المرأة.

ثم ينتقل إلى المقطع الثاني من القصيدة، الذي يُصوِّر فيه المواجهة بين النسوة وجيش المُحْتل، لينقلنا إلى صورة واستعارة ممتدة على مدار ما تبقى من القصيدة، وهي استعارة الغواني بوصفهن جيشًا من المُجاهِدات والمُحارِبات يُواجهن جيش المُحتلّ في معركة يعتلي فيها جيش المُحتلّ صهوات الجياد، ويُشهِر المدافع والبنادق والسيوف الصوارم والرماح في وجوه النساء، في الوقت الذي لا يملك فيه جيش

▣ لا أغالي إذا ما قلت كأحد هواة قراءة التاريخ إنّ أقوى أثرٍ من آثار ثورة 1919م العديدة والمُمتدّة هـو حـركة الـمرأة فـي سبيـل الـتحرّر والحـرية والمسـاواة الاجـتماعية والسـياسية.

النساء سلاحًا سوى الورود والرياحين المُهداة إلى أرواح الشهداء، لنصبح إزاء مواجهة بين عنف المُحتل وهمجيّته، وتحضّر النساء المصريات ورقيّهن؛ هنّ اللائي يُعبِّرن عن مشاعرهن بقوة وتحضّر في آن واحد، لنصبح إزاء مواجهة بين قوة فيزيقيّة مادية غاشمة، وقوة معنوية روحية ناعمة.

ومع ذلك، وعلى الرغم من عدم تكافؤ الجيشين من حيث القوة والعدّة والسلاح، فإن ثبات الغواني في مواجهة عنف جيش الاحتلال ومُطاحنتهنّ هذا الجيش بكلّ ما لديه من قوة يُحتمل استخدامها، فضلاً عن محاصرته النساء من أجل إرهابهنّ يستمرّ لساعات يصفها حافظ بأنها ساعات مُرعِبة، عسيرة "تشيب لها الأجنّة"، على نحو ما يُصوِّر في بيته القائل:

والخيل والفرسان قد ** ضربتْ نطاقاً حولهنَّ**

وهو ما يعني محاصرة النساء محاصرة تامة في محاولة لإرهابهن، ثم ما يتلو هذا الحصار من تصعيد دراميّ، يتم فيه تضييق الخناق إلى حدّ الاشتباك والتطاحن؛ ممَّا يُسفر عن تضعضع النساء اللائي لا تعادل قوتهنّ الفيزيقية قوة جنود المُحْتل الفيزيقية، ومن ثم فإنهن يَتَضَعْضَعْن وينهزمن ويتشتّت شملهنّ، مما يدفعهن إلى

العودة إلى قصورهنّ.

وهنا نأتي إلى المقطع الثالث والأخير من القصيدة الذي يقلب فيه حافظ المُعادلة؛ إذ يُنكِّل فيه حافظ بالمحتل تنكيلاً مريراً من خلال تهنئته الساخرة لجيشه:

فَلِيَهنَأَ الجَيشُ الفَخورُ ** بِنَصرِهِ وَبِكَسْرِهِنَّهْ**

وهو لا يكتفي بهذا، بل يصوّر ردود فعل الجنود الإنجليز تجاه النساء وكأن النساء المصريات قد تشبَّهن لهم في صور الجنود الألمان الذين لطالما أذاقوهم الويلات، وكأن زعيمتهن (هدى شعراوي) التي قالت للجندي الذي رفع بندقيته في وجهها إننا لا نخشى الموت، وإنها تريد أن تكون "مِيسّ كافل" أخرى، قد تمثلت لهم في صورة القائد العسكري الألماني باول فون هندنبيرغ، ليختتم بعد ذلك القصيدة ببيت يؤكد فيه أنّ هذا هو سبب خوف جيش الاحتلال وخشيته من مظاهرة النساء. إن هذه الخاتمة تقلب السحر على الساحر، إذ تجعل هؤلاء الجنود، بقُضّهم وقضيضهم، يبدون خائفين مرتعدين وقد تبدّت لهم صورة النساء المصريات الخارجات على ظلمهم وبطشهم في صورة أعدائهم الألدّاء الذين كانوا يخشونهم على الدوام، وهم الألمان وقائدهم العسكري هندنبيرغ، إلى الحدّ الذي يدفعهم إلى الإشفاق على أنفسهم. إن ظاهر المشهد، وإن كان يُوحي بأن الإنجليز هم المنتصرون إذ شتَّتوا النسوة وردُّوهن إلى قصورهن؛ فإن عمق المشهد وحقيقته هو أن الإنجليز هم من هُزموا، وأن النسوة المتظاهرات هنّ المنتصرات عليهم.

إن حافظ هنا في حقيقة الأمر يفكّك ما اقترن بدالّ الكَيْد في علاقته بالمرأة من خلال وضع هذا الدالّ القديم، قِدم قصة يوسف، في هذا السياق الجديد تمامًا الذي ينقل كيد النساء من سياق الخُبْث والحِطَّة والانحطاط والتدنّي والخضوع المطلق للشهوة، إلى سياق ونطاق آخرين مخالفين ومغايرين تمامًا على مستوى القيم المقترنة بهما التي هي قيم الشرف والوطنية والارتفاع والسمو، على نحو ما يحيلنا البيت الثالث من القصيدة الذي يقرِن خروج النساء للاحتجاج بطلوع الكواكب الساطعة وسط الظلمة الحالكة.

(..) وكأن القصيدة هنا تتحوّل إلى قابلة لِمَوْلِد النوع بمعناه الاجتماعي؛ إذ إنها ليست صدفة أن يختار حافظ ضمير الجمع المؤنث ليُعبِّر به عن أول فعل جمعيّ للنساء، وأن تتوالد بعد ذلك الأفعال الجمعيّة لهن. كما أن هذا التكرار للضمير (هُنَّ) في القافية، أي في خاتمة كل بيت من

أبيات القصيدة، يُرسِّخ صورة هذا الخروج الأنثوي النوعي ومشهَده في الوعي الجمعيّ والذاكرة الجمعية على حدّ سواء. بعبارة أخرى، لقد عمد النص إلى أن يحفرَ ضمير جمع المؤنث المتمثل في نون النسوة (هُنَّ)، ويُطَبْعِنَه naturalize في الفضاء العام والضمير والوجدان المصريّين من خلال اختياره رويًّا وقافية لقصيدته.

كما أنّ ثمة بعدًا آخر بالغ الأهمية في نص حافظ، وهو بُعد فارق النوع. بعبارة أخرى، إن المعركة ليست مجرد معركة بين جيشين من نوع واحد، وإنما هي معركة بين نوعين مختلفين، جيش من الذكور وجيش من الإناث. ومن ثم فإن معركة النساء لم تكن مجرد معركة على الصعيد الوطني فقط، وإنما أيضًا معركة على صعيد النوع؛ معركة تجري بين نوعين مختلفين ومتفاوتين من حيث القوة الجسدية. وبالتالي فإن النصر الرمزيّ الذي تُحرزه النساء على الصعيد الوطنيّ كان يعني ضمنيًا نصرًا آخر على الصعيد النوعيّ. وهو ما يعني أن استعارة المعركة كان لها بُعدها الرمزيّ على مستوى النوع، وهو البعد الذي يمكن القول إنه ساهم في تأطير الهُوية النسوية للمرأة المصرية الحديثة ووَسمِها، منذ مولدها، بمجموعة من السمات الإيجابية المُشتَقّة من تلك الاستعارة القتالية بوصفها هُوية صامدة،

قادرة على التحدّي والمواجهة والثبات، وهي عناصر ومكوّنات هُويّاتية أخذت تتحوّل معها النساء من كونهنّ مجرّد جنس فحسب، ليصبحن أيضًا نوعًا بالمعنى الاجتماعيّ والتاريخيّ والثقافيّ، وإن كان بوسائل سلمية متحضّرة. أي أنهنّ أخذن يكتسبن خواصهن النوعية، أو لنقل الخواص المشكِّلة لهنّ كنوع، والمُجاوِزة لطبيعتهنّ الجنسية، أي التحول من تلك الحدود المغلقة لهويتهنّ الأنثوية إلى آفاق هويتهنّ الإنسانية والاجتماعية. ولا شك أن الفضل في تصدير هذا التأطير يعود إلى اختيار حافظ هذه الاستعارة الممتدّة والمزدوجة الدلالة على صعيد معركة الوطن ومعركة النوع في آن واحد. ومن اللافت أيضًا هذه الإشارة الصريحة التي يشير فيها الشاعر إلى نفسه بوصفه راويًا يعلن عن حضوره كراوٍ، وكأنه يريد أن يُثْبِت نفسه كجزء من المشهد، أي أن يدخل في ذاكرة الحدث، ويُثْبِت نفسه على مستوى الراوي المُشاهِد للمشهد، وليس الراوي الناقل عن آخرين. إن الراوي هنا يبدو مُلحقًا بالمشهد، وهي وضعية جديدة تبدو فيها النساء في وضعية المتن والرجل في وضعية الهامش لهذا المتن، كما أنه اختار موقع الراوي العليم بكلّ شيء إلى حدّ معرفة دواخل الجنود الإنجليز أنفسهم واستيهاماتهم إزاء النساء. وإذا كان لنا أن نتبنّى نموذج هَيْدن وايت التفسيريّ في قراءة أنماط التحبيك التاريخيّ، وإذا كان التحبيك، كما يقول، هو الكيفية التي تتكشف بها سلسلة الأحداث المصوغة في قصة من نوع معين؛ (White 1975: 7)، فإنه يمكننا القول إنّ الحبكة التي صاغ بها حافظ سرديته الشعرية حبكة مزدوجة أو حبكة ذات وجهين: وجه أول رومانسيّ، شبه ملحميّ، يمثّل بطولة الغواني في تصدّيهن للعنف الفيزيقي للقوات الإنجليزية، يتمثل في ما يومئ إليه وصف "تشيب لها الأجنّة"، من بطولة للطرف الأضعف، الطرف الذي لا يحمل سلاحًا ولا يعتلي صهوات الجياد، ولا يحمل سوى الورد والريحان، وهو وصف يربط السردية بالرومانس، فضلاً عن بُعد المغامرة المقترنة بفعل الخروج ذاته، إضافة إلى السعي إلى هدف سام ونبيل وهو الوصول إلى دار الحبيب، حبيب الأمّة كلها وبطلها "سعد"، سعياً إلى تحريره هو ورفاقه من منفاهم، إن كل هذه المكونات تربط السردية وتربط حبكتها بالرومانس، ووجه آخر هِجائيّ، ساخر، يمثّل تلك القوات الجبانة الخائفة، على الرغم من قوتها الفيزيقية والعسكرية الفائقة،

في مواجهة مجموع من النساء. ذلك أنّ القصص ذات الطابع الهِجائي تكتسب تأثيرها وفعاليتها، وفق فراي، من خلال إحباطها لآفاق التوقع المعتادة على نحو ما يبدو في خوف القوات الإنجليزية وإشفاقها على أنفسها من كيد النساء، على الرغم من فارق القوة الهائل بين الطرفين، والمُتمثِّل نصيًّا في هذه المجموعة من التقابلات الدالة والمُولِّدة للمفارقة والسخرية:

نساء واقفات على أقدامهن # جنود على صهوات الجياد

مدافع وبنادق وصوارم وأسنة # الورد والريحان.

والنتيجة الطبيعية والمتوقعة لمثل هذه المواجهة اللامتكافئة بالمرّة، ألّا يخشى الطرف الأول الطرف الثاني، وألّا يشفق على نفسه من كيده، وأن يكون الطرف الثاني هو الطرف الخائف والمُشْفِق على نفسه، إلّا أنّ المُفارقة المُولِّدة للسخرية والمُحْبِطة للتوقع والصانعة أيضًا لبطولة الغواني في هذه المعركة هي أن العكس هو ما يحدث. إنها حبكة السخرية الممزوجة بحبكة البطولة، هي الحبكة التي يتناسج من خلالها التاريخ والقصّ والشعر في قصيدة حافظ. وإذا كانت طبيعة الحبكة الساخرة والهِجائية على حدّ ما يذهب فراي هي إحباط التوقّع، فإن الرومانس بالأساس عبارة عن دراما لبناء الهُوية (انظر المرجع نفسه: 9-8)، وهو ما أتاح بالطبع لحافظ أن يجعل الرمزي والأخلاقي ينتصر على المادي والفيزيقي، رغم فارق القوة المهول بين الاثنين. وهكذا، فإن الذكور يمكن أن ينتصروا على الصعيد الفيزيقي، إلا أنهم مهزومون على الصعيد الرمزي والأخلاقي.

إن التاريخيّ والتخييليّ يتناسجان معًا من خلال تلك التمثيلات التي تصوغها القصيدة؛ إذ من خلال تلك الاستعارات، ومن خلال تلك التمثيلات لا يقتصر دور القصيدة هنا على التسجيل، ولكنها تتحول إلى موتيف ثوريّ، سواء على مستوى النوع الاجتماعي، أو على مستوى الفعل الثوري بعامة، أي أنها تتحول إلى مُولِّد لأفعال وأحداث أخرى في متن السلسلة السردية للثورة. إذ يُعَدّ هذا الحدث من الأحداث التي يطلق عليها ريكور الأحداث الصانعة للحقبة، والتي تستمد معناها المُحدَّد من قدرتها على تأسيس وعي الجماعة بهُويتها، هُويّتها السردية، أو تعزيزه، وكذلك هُوية أعضائها. وتتسم مثل هذه الأحداث بأنها "تولّد مشاعر ذات كثافة أخلاقية جديرة بالاعتبار، سواء كان هذا تخليدًا محمومًا لذكرى أو إظهارًا

لبعض المَقْت أو النقمة أو بعض الأسف أو الإشفاق..." (Ricœur 1990: 187)، ذلك أنّ "هُوية شخصٍ ما أو جماعة ما، تصوغها في جزء كبير منها هذه التماهياتُ مع قيمٍ ومعاييرَ ومُثلٍ عُليا، ونماذجَ وأبطالٍ يتعرّف فيها الشخصُ أو تتعرف فيها الجماعة ذاتها " (Ricœur 1992: 121).

لقد كانت هذه المظاهرة هي المرآة التي انعكس فيها وعي النوع على نفسه، أو بعبارة أخرى اللحظة التي تماهى فيها النوع مع صورته لأول مرة على نحو يُذكِّرنا بخبرة الطفل في مرحلة المرآة اللاكانية، (حول مرحلة المرآة، انظر Lacan 2001: 1-7).

(...) إن تحويل الوقائع، والأحداث الأدائية عمومًا، كالتظاهرات والاحتجاجات والإضرابات وسواها من أشكال الفعل السياسي، إلى أفعال لغوية، يُعد أمرًا بالغ الأهمية، إذ إنه يُحرِّر الحدث من راهنيّته وموقفيّته الزمَكانيّة المحدودة، ويلقي به في أفق التاريخيّ، وهذا تحديدًا ما فعلته قصيدة حافظ. وهكذا، فقد خلّدت قصيدة حافظ الحدث. ذلك أنّ منحَ الحدث مُعادله اللغويّ يجعله ممتدّ المفعول، ويجعله مُجاوِزًا للحظة؛ إذ يُحرِّره من حدود الزمان والمكان، ويفتحه على آفاق الديمومة، والقابلية اللانهائية للتكرار.

تناصّ التاريخيّ مع الأدبيّ

لقد صنع الحدث القصيدة على مستوى الواقع، إلا أنّ القصيدة قد حرَّرت فضاءً جديدًا وصاغته للحدث والنوع على حدّ سواء؛ إذ نقلتهما إلى آفاق التاريخيّ. فقد حفر حافظ الحدث بقصيدته تلك في الذاكرة الجمعية، وحوَّله إلى سردية شعرية خالدة أخذت تتداولها الأيدي نَسْخًا وتوزيعًا وحِفظًا حتى قبل طباعتها ونشرها على نحو ما تخبرنا هدى شعراوي في مذكراتها، من أن القصيدة كانت توزَّع "دون توقيع نظرًا إلى الظروف القائمة في ذلك الوقت" (مذكرات هدى شعراوي، ص 124)، وكأنها منشور سياسي يُوزَّع دون توقيع ليزفّ للأمّة المصرية هذه السردية الاستثنائية المجيدة.

ولذا، لم تكن صدفة أن تتحول القصيدة إلى أيقونة تُورِدها معظم كتب التاريخ المُتناوِلة للحدث، بل إن العديد من الأعمال الأدبية، بما فيها المذكرات والسير الذاتية والروايات أيضًا تستشهد بها في إشارتها للحدث، على نحو ما نجد مثلاً في "بين القصرين" لمحفوظ الذي يورد الأبيات الأربعة الأولى منها على لسان فهمي في حواره عن الثورة مع أخيه ياسين (انظر

محفوظ، بين القصرين، ص ص 430 - 431)، أو كما نجد في سيرة سلامة موسى الذاتية "تربية سلامة موسى" (انظر موسى مصدر سابق، ص 102) الذي يُورِد القصيدة كاملة، مثلما تُورِدها مذكرات شخصية عديدة خاصة بالمرحلة، كما هو لدى هدى شعراوي، وعبدالرحمن فهمي الذي يشير إلى الحدث بهذه العبارات الدالة التي تكشف عن مدى تجاوب الجماهير وفرحها بهذه المبادرة النسوية المجيدة، بقدر ما تكشف أيضًا مدى شجاعة النساء وثباتهنّ، وتؤكد أنّ استعارة حافظ الممتدة عن جيش النساء كان لها ما يُبرِّرها. (...) "لقد تركت النساء المصريات الحرملك بالمئات ليتظاهرن ويتحادثنَ في أمور السياسة. لقد قدَّمت إحدى مظاهراتهن ـــ التي صُرِّح بها أولاً، ثم أوقفت بالقوة المُسلَّحة ـــ مشهدًا شديد التأثير، وكشفت عن شجاعة المرأة المصرية التي تماثل المرأة الرومانية، وحين أن كانت المُتظاهِرات مُحاطاتٍ بصفَّين من الجنود الذين كانوا يُهدِّدونهنَّ بسِنج البنادق ويمنعونهنَّ من السير أو العودة إلى منازلهنَّ، تقدَّمت إحداهنّ، وفتحت صدرها لجنديّ كان قد هدَّدها قائلة له: "اقتلني إذن لكي يكون هناك مِيسّ كافيل أخرى" (محمد صبري السربوني، الثورة المصرية، ج1، ص 52).

وإذا كان حافظ ابراهيم قد صدَّر قصيدته بالفعل خرج "خرج الغواني"، فإن عبد الرحمن فهمي يصف فعل النساء بأنه انطلاق "انطلق كثير من عقائل العائلات"، بكل ما يحمله فعل الانطلاق في ثناياه من دلالة على القوة والزخم والطاقة الدافعة للحركة، وكأنهنّ قذائف تنطلق من مكامنها. كما يُلاحَظ أيضًا أن فهمي يستخدم بعض مفردات القصيدة في تجسيد المشهد، كما يُصدِّر السربوني الفقرة التي يُصوِّر فيها مبادرة هؤلاء النسوة بفعل آخر يتجاوب مع الفعل الذي اختاره حافظ ويُجسِّد مدى ثورية تلك المبادرة، وهو الفعل "تركت" بكل ما له من دلالة على الانفصال عن عالم الحريم، وكيف أن هذا الترك يُشكِّل قفزة نوعية: "لقد تركت النساء المصريات الحرملك بالمئات ليتظاهرن ويتحادثن في أمور السياسة"، وكأنه يشير ضمنًا إلى هذا التحول النوعيّ الذي نقلهنّ من عالم الحريم إلى الفضاء السياسي العام. إنّ لام التعليل هنا، في إطار ما قبلها وما بعدها، تعكس مدى التحول ومدى القفزة، ومدى ما بين العالمين من اختلاف ومسافة بين عالم الحريم، وعالم التظاهر، والحديث في السياسة.

(...) وهكذا تصبح سردية هذه المظاهرة حلقة من حلقات السردية الكبرى للثورة، وحلقة أيضًا من حلقات سردية أخرى هي سردية النوع، كما تصبح جزءًا من ذاكرة الشعر، والرواية، والمذكرات والتاريخ في آن واحد، ومن ثم تصبح جزءًا من سرديات الهوية الوطنية والهوية النوعية للمرأة على حد سواء.

وفي ظل كلّ هذا، يمكن القول إن القصيدة قد ساهمت في إدماج مفردة النوع ضمن مكوّنات الهوية الوطنية المصرية الحديثة، أي أنها كانت تبني الهوية النسوية للنوع في المِخْيال المصريّ الحديث. وبهذا المعنى يمكن القول إن القصيدة كانت تبني أيضًا هوية قرّائها، وأنها قد منحت أيضًا خروج المرأة من خلال كتابته على هذا النحو، ما يطلق عليه درّيدا، تلك القابلية للتكرار iterability، التي هي جزء لا يتجزأ من طبيعة كل شفرة (انظر: Derrida 1982: 315-317).

ولا شك أن كل هذه النصوص تؤكد أن ثمة شيئًا قد تغير في الفضاء العام بخروج هؤلاء النسوة، وأن هذا الفضاء لم يعُد بعد خروجهن هو الفضاء ذاته الذي كان قبل خروجهن، إذ أخذت أصوات هتافاتهن وأصداؤها تتردد في الفضاء العام. بعبارة أخرى: لقد أصبح للنساء صوت ينطق ويتكلم ويقول فيُسمَع في هذا الفضاء الرحب الذي ظل مُحْتكَرًا لقرون من قِبل الذكور، وهو ما يعني أن هذا الخروج قد منح المرأة نوعها وصوتها في آن واحد.

إن شيئًا جديدًا قد وُلد ليعيش ويبقى ويواصل الحياة ويواصل الحضور، وهو هذا الحضور الجديد والخلاق للمرأة كنوع اجتماعي قادر على المبادرة والفعل والإقدام، ومن ثم نجد أنه لم تمضِ أربعة أيام حتى كنَّ قد خرجن في مظاهرة أخرى في العشرين من مارس، لتتوالى أفعال الخروج (انظر الرافعي، مرجع سابق، ص ص 234 - 235).

خاتمة: صورة المرأة قبل الخروج وبعده

لقد كان خروج السادس عشر من مارس إذًا أشبه بخروج المارد من القمقم بعد ما يربو على ألف عام، ومن ثمَّ فما كان يمكن لأحد أيًّا من كان أن يعيده إلى ما كان عليه قبل هذا التاريخ.

وإذا أردنا، أخيرًا، أن نستجلي الفارق جيّدًا بين ما كانت عليه وضعية المرأة قبل 1919م وما بعدها، أو لِنقُل قبل الخروج وبعد الخروج، يمكننا أن نراجع قصيدة أخرى لحافظ، قالها قبل قرابة عقد من قصيدته هذه، ونقارن بين نبرة

حافظ ذاته تجاه المرأة في كلتا القصيدتين، وهي هذه القصيدة الشهيرة التي أنشدها في التاسع والعشرين من مايو عام 1910م في مدرسة البنات ببور سعيد، والتي يرد فيها هذا البيت الشهير الذي لطالما يتم الاستشهاد به واقتباسه دون ما عداه:

الأمُّ مدرسة إذا أعددتَها ** أعدَدتَ شعبًا طيّب الأعراقِ**

وهي القصيدة التي يقول في المقطع الأخير منها:

مَن لي بتَربيَةِ النساءِ فَإنَّها ** في الشَرقِ عِلَّةُ ذَلكَ الإخفاقِ**

الأُمُّ مَدرسَةٌ إذا أَعدَدتَها *** أَعدَدتَ شَعبًا طَيِّبَ الأَعراقِ** (ديوان حافظ إبراهيم، ص ص 282 - 283)

هكذا يبدو البونُ شاسعًا ما بين نبرة حافظ في قصيدة الخروج، وتحفظه وقلقه هنا من أن يُفهم من خطابه أنه يدعو، لا سمح الله، إلى أن تتجوّل النساء في الأسواق كما يتجول الرجال، أو أن يدرُجن، أي يذهبن، حيث أرَدن، أو أن يفعلن أفعال الرجال، وكل هذا الحرص على حصرهن واختزالهن في الدور الأموميّ فحسب، وجعله هو وحده المبرّر والذريعة لتعليمهن، ولكي يسمح لنفسه أن يطالب بأن ينلن قدرًا بسيطًا من الحرية، ولكي لا يُحْبَسْنَ مثلما تُحْبَس الأمتعة أو الحُليّ والجواهر في الحِقاق، وأنهنّ بشَر ولسنَ متاعًا أو أثاثًا لا يبرح البيوت والمنازل، حيث هوية النساء في هذه القصيدة مُشْتَقَّة ومُسْتَمَدَّة من كونهن فقط أمهات ولا أكثر. فثمة بون شاسع، إذًا، ما بين نبرة التوسّل والاستعطاف التي تعكس وضعية النساء، وأنهن كنّ في وضعيّة لا تعدو وضعية الجماد، أو وضعية الحليّ والجواهر والأثاث التي ينفيها عنهنّ حافظ بوصفهن بشرًا وكائنات إنسانية تستحق قدرًا من الحرية وبين جيش النساء الصامد في وجه القوات الإنجليزية. لقد كانت استجابة حافظ إبراهيم الشعرية، إذًا، هي أوّل استجابة تؤرِّخ لبداية الحركة النسوية المصرية. ولعله من اللافت أن تكون الحساسية الشعرية هي الحساسية الأسرع والأبكر في التجاوب مع حدث الخروج.

وهكذا، يمكن القول إن الثورة وإن كان قد تم احتواؤها والالتواء بها عن مسارها على الصعيد السياسي من خلال إيقاظ النزعات الفردية والطموحات الشخصية لزعمائها، فإن ما فاض على جنباتها وهوامشها كان ثورة أخرى أكثر قدرة على الصمود والتحدي ورفض الاحتواء أو

الالتواء بها، وهي ثورة النوع الاجتماعيّ في تلك الحقبة وفي ذلك الزمن.

لقد انطلقت المرأة بوعيها النسويّ الوليد لتمارس طقوس هويتها الحديثة وشعائرها، وتغيّر مشهد الفضاء العام تغييرًا جذريًا، إذ أخذت تُنظِّم المسيرات والمُظاهَرات والاحتجاجات، وتعقد الاجتماعات، وتشكل لجانًا، وتُؤسِّس اتحادات وطنية وإقليمية، وتشارك في المؤتمرات الدولية، وتُنشئ مجلات بالفرنسية والعربية، وتُلقي المحاضرات في المنتديات والجامعة، وتعقد ندوات ومؤتمرات، وتنشر بيانات ومقالات، وتقيم صالونات ثقافية وأدبية، وتدعو إلى تشريعات جديدة وتغيير بعض القوانين الجائرة الخاصة بالمرأة، وتدعو إلى حقّ المرأة في التعليم الجامعي، والتصويت، والتمثيل البرلماني.

(...)

وهكذا فإنني لا أغالي إذا ما قلت كأحد هواة قراءة التاريخ إنّ أقوى أثرٍ من آثار ثورة 1919م العديدة والمُمتدّة هو حركة المرأة في سبيل التحرّر والحرية والمساواة الاجتماعية والسياسية؛ بما يجعلني حتى أمضي إلى القول بأنّ ثورة 1919م هي في وجه من وجوهها ثورة المرأة بامتياز، وإنّ قيمتها الحقيقية قد تجلّت في تفجير الطاقات الكامنة، وتوليد كل تلك الهُويات الحديثة. وبهذا المعنى، يمكن القول إنه إذا كانت ثورة 1919م قد أخفقت وفشلت على الصعيد السياسي، بالمعنى المباشر، في تحقيق أهدافها الخاصة بالتحرر الوطني، فإن بعض القوى الدافعة للثورة قد نجحت، حين وجدت آفاق الثورة تنغلق في وجهها، في أن تصوغ لذاتها مسارات وعيها الذاتي وآلية حركتها وهويتها الثورية الذاتية الخاصة بها، وهذا تحديدًا هو ما حدث مع الحركة النسوية التي تولّدت من رحم الثورة، إلا أنها أخذت تشق طريقها تدريجيًا بعيدًا عنها، في ظل ما نشأ بينها وبين زعمائها من صدامات.

وهكذا، فقد انتقل هذا الخروج بالمرأة المصرية من حدود الأنثوية ومحدوديتها، إلى آفاق الإنسانية ورحابتها. وبهذا المعنى، يمكن القول إنّ سردية الخروج سردية مزدوجة الحضور، بوصفها حلقة من حلقات سردية ثورة 1919م، ومكوّنًا من مكوّنات الهوية الوطنية، وبوصفها أيضًا حلقة من حلقات سردية النوع ومكونًا من مكوّنات الهوية النسوية.

المصادر والمراجع

أوّلًا، المصادر العربية

1 - إبراهيم (حافظ): ديوان حافظ إبراهيم، تقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007م.

2 - السربوني (محمد صبري): الثورة المصرية من خلال وثائق حقيقية وصور التقطت أثناء الثورة، ترجمة مجدي عبدالحافظ وعلي كورخان، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.

3 - شعراوي (هدى): مذكّرات هدى شعراوي، تقديم هدى الصدة، ط1، دار التنوير، بيروت ــ القاهرة ــ تونس، 2013م.

4 - شوقي (أحمد): الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.

5 - الحكيم (توفيق): عودة الروح، جزآن، مكتبة الآداب، القاهرة، 1933م.

6 - محفوظ (نجيب): بين القصرين، دار الشروق، القاهرة، 2005م.

7 - موسى (سلامة): تربية سلامة موسى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.

ثانيًا، المراجع العربية

1 - أبو غازي (عماد): حكاية ثورة 1919م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009م.

2 - الشافعي (شهدي عطية): تطور الحركة الوطنية المصرية: 1882-1956م، مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات، القاهرة، 2018م.

3 - الرافعي (عبد الرحمن): ثورة 1919م: تاريخ مصر القومي من سنة 1914م إلى سنة 1921م، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1987م.

ثالثًا، المراجع المترجمة

1 - كون (توماس): بنية الثورات العلمية، ترجمة حيدر حاج اسماعيل، مراجعة محمد دبس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007م.

2 - كوهان (ا. س.): مقدمة في نظريات الثورة، ترجمة فاروق عبد القادر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.

3 - لوبون (غوستاف): روح الثورات والثورة الفرنسية، ترجمة عادل زعتير، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.

4 - لينين (فلاديمير): المختارات، المجلد السابع، ترجمة إلياس شاهين، دار التقدم موسكو، 1977م.

5 - ماركس- إنجلز: البيان الشيوعي، ترجمة العفيف الأخضر، منشورات الجمل، بيروت ــ بغداد، 2015م.

رابعاً، المراجع الأجنبية:

1 - Ahmed, Leila (1992): Women and Gender in Islam, New Haven and London: Yale University Press.

2 - Arendt, Hannah (1990): On revolution. New York: Penguin Books.

3 - Derrida, J. (1982): Margins of philosophy, translated with additional notes by A. Bass, Chicago: The university of Chicago press.

4 - Lacan, J. (2001): Ecrits: A Selection, trans. Alan Sheridan. London and New York: Routledge.

5 -Ricoeur, P. (1990): Time and Narrative (Vol. 3). translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. University of Chicago Press.

6 - White, H. (1975): Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

لوحة الفنّانة نبيلة الخير / البحرين

"خريف فيرجينيا".. محكيُّ السَفر والحَدُّ الثقافيّ للشِعر

د. عبد الرزّاق المصباحي ▫

تتخصَّب الأنواعُ السَرديّة عبر تفاعلها المنتِج مع الأجناس الإبداعية المتنوّعة. فتغتني بنياتُها بنُوًى فنّية توسِّع من أفقها القرائيّ ومن جماهيريّتها. وإذا كانت الروايةُ أحدَ أهمَّ الأنواعِ الإبداعيّة التي أفادت من باقي الأجناس، خاصة بعد أن صار يكتبها الشعراءُ، والفنّانون التشكيليّون، والنقّاد، والمسرحيّون الخُلّص، فإنّ الرحلةَ بدورها "نصٌّ مفتوحٌ لا يمكنه أن يتسيَّج في خانة محدَّدة تُجنِّسُه بصفة معيّنة، تُضيِّق مِن تحرُّره واتِّساعه وانتشاره وهجومه الضروريّ على حقول أخرى" 1.

وهذا معناه أنَّ الرحلة لا تكتفي بالتفاعل مع الأنواع الإبداعية التخييليّة فقط، بل تنفتح على حقول مختلفة، بما فيها العلوم الإنسانية. فالرحلة غير قاصرة على المبدعين فقط، وإنما يمكن أن يكتبها أيُّ شخص، وكيفما كان تخصّصه، إذ إنَّ الرحلات السِّفارية – مثلًا - كتبها دبلوماسيّون لغاياتٍ سياسيّةٍ بالأساس، كما أنه يمكن أن يكتبها المؤرّخون، وحتى الناسُ العاديِّون. لذلك فمِن الطبيعيّ أن تحضر مرجعيّة هؤلاء جميعًا في نصوصهم الرِحْليّة. وهو ما أطلق عليه شُعيب حليفي "دائرة التخصيب"، إذ "ينفتح النصُّ الرِحْليّ ضمن دائرة متعدّدة الروافد على أشكال أدبية وغير أدبية، يتفاعل معها ممتصًّا جوهرها لاستثماره في تعزيز نصيّته" 2.

وإذا كان التخييلُ يتيح للرواية أن تمتلك مساحاتٍ أوسعَ لاستدماج النُوَى الفنّية والثقافية التي تتنضَّد في بنيتها الكبرى، فإن الرِحلة تتحرّك وفق هامشٍ أضيق، لكونها محكومةً بمركزيّة "المرجعيّ"؛ سردًا، ووصفًا، واستقصاءً. لذلك يبدو من المهمّ أن تتخصَّب برافد تخييليّ يجعل لغتَها أصفى، وجملتَها أبلغ، والبُعدَ التصويريّ مضاعَفًا، من جهة دلالات النصِّ، ومسعفًا من جهة ثانية، في تمثيل الذّات والآخر، والفضاء، يمكن استغوار مُضمَرها واستقراء دلالاته الثقافية.

▫ ناقد من المغرب

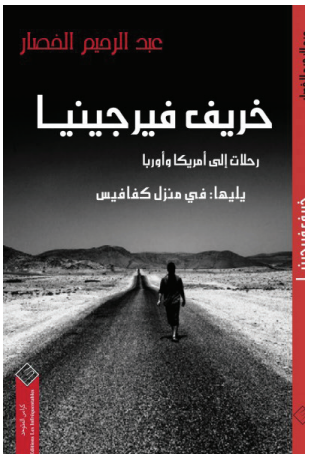
▣ الشاعر عبد الرحيم الخصار

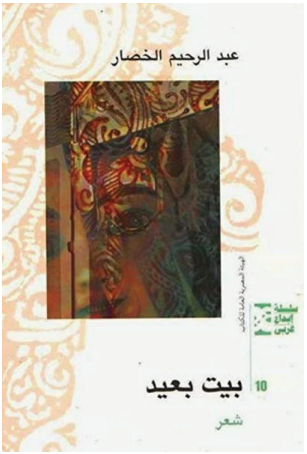
والشِعرُ خطابٌ يحقّق للنصّ الرِّحْليّ تخييليّته المنشودة التي تُحرّره، نسبيًّا، من مركزيّة "المرجعيّ"، الذي تكاد تختزله في نصٍّ وصفيٍّ يقدّم معرفة عن آخرَ يسكن أفضيةً مجهولة للقارئ، دون تلبية حاجته الجمالية، وتمكينه من تحقيق المُتعة التخييليّة التي يقترحها الرَّحالة. والمُتعةُ دافعٌ داخليٌّ يحرّك الرحالة، مثلما هي حافز القارئ لمشاركة الرحّالة سحرَ الطريق/ النَّص. وعبد الرحيم الخصَّار صاحب "خريف فرجينيا"، شاعرٌ صدرت له مجموعات: "أخيراً وصل الشتاء" (2004م)، و"أنظرُ وأكتفي بالنظر" (2007م)، و"نيران صديقة" (2009م)، و"بيتٌ بعيدٌ" (2013م). و"خريفُ فرجينيا" هو نصّه السَرديّ الأوّل، ويمكن اعتباره امتدادًا لتجربته الشعرية التي ترتكز على "تسريد الشعر"، فنصوصُه الشعرية أشبهُ بقصص عن حيواتٍ ورؤًى عاشها، أو تبنَّاها، أو تمنَّاها.

وتقترح هذه القراءةُ منظورَ النقد الثقافيّ لاستغوار المضمَرات الثقافية والجمالية التي يحوزها النصُّ الرِحْليّ "خريف فرجينيا"، عبر تفكيك مستويات حضور الشِّعر بنيةً وموضوعًا، والنظرة إلى الآخر بين نظرة الإعجاب والتوجُّس، والحوار المنتج مع المثيل الثقافيّ.

1 - الحَدُّ الثقافيّ للشِعر

من آثار السَّفر: أنه يجعل المرءَ على مسافة مكانية وزمنية ونفسية من رؤاه وتصوّراته التي رسَّخها سياقٌ ما، فيعيد تقييمَها والتفكيرَ فيها مجدّدًا. والخصَّار الذي أتيحت له فرصة الاستفادة من إقامة أدبية في ولاية فرجينيا الأمريكية، اتخذها فرصةً للتفكير في الشِّعر حدًّا ومشروعًا. وعلى هذا الأساس، لم يجد تعليقًا على حكم





صديقه الكوبيّ الذي قال: "إنّ أمريكا لم تعُد بلادَ شِعرٍ"، أفضل من هذا التعليق الذي نُورده نصّيًّا: "ربّما لم يعُد الأمريكيّون في حاجة إلى الشعر. إنّهم يعيشونه بدل أنْ يكتبوه. الشعر هو أن تتمتّعَ بالأمان، وأنْ تعبِّر عما يدور في رأسك وقلبك بحرّية، وبدون خوف، أنْ تكسر كلّ الحواجز التي يمكن أنْ تعترض طريق المشاعر والأفكار" 3.

إنّ تصوّر الخصّار للشِّعر خاضعٌ لسلطة النَّسق الثقافيّ الذي ينمِّط، على نحوٍ مضمَر، الأفكارَ والرؤى، ويجعلها متوائمة معه، إذ إنّه يقدِّم تصوّرًا عن حياةٍ مفتقَدة ومشتهاة، لا عن جوهر الشِّعر؛ بما هو أخيلةٌ، وصورٌ، ورموزٌ، وإيقاعٌ، ورؤيا. فأمريكا - بما هي فضاء للحرية والحلم ورمز للقوّة المصحوبة بضمان قداسة الرأي والتعبير الحرّ - صارت تُعادل الشِّعرَ الذي لم يعُد، هنا، خطابًا تخييليًّا يلبِّي الحاجة الجمالية والثقافية، بل سلوكًا في الحياة. وهذا التعريف الذي يسوقه الخصّار يجعل من الشِّعر شكلًا من أشكال الثقافة، التي هي عند الناقد الثقافيّ رايموند ويليامز "نمط حياة".

إنَّ وجود عبد الرحيم الخصّار في ولاية فرجينيا الأمريكية، وتفاعُلَه مع بنيتها الثقافية قد غيَّر كثيرًا من أفكاره، وقد سبق أن حَدَّ الشِّعرَ باعتباره "اعترافًا مغلَّفًا بالاستعارات والتشابيه"4، وهذا سمةٌ في نصوصه الشعرية التي تحكي بعضًا من سيرته، وهي مادَّته الشِّعرية الأثيرة بنَفَسٍ رومانسيّ موغلٍ في استغوار أحوال الذات،

مشاعرها، وتحوُّلاتها. وهي السمة التي يمكن أن نلتقطها من حواره مع صديقه دان فيرا، حينما استشهد بقصائد غابرييلا مسترال، العشقيّة المخلصة لحبّها روميليو يوريتا الذي مات شابًّا. غير أنّ هذا الاستشهاد الذي يتواءم مع تجربة الخصَّار، التي تصدر عن نفَسٍ رومانسيٍّ مسجورٍ برؤيا فكرية ووجودية، لم يرد في حَدِّ الخصَّار السابق للشِّعر، ما يعني أنه رهينٌ للنسق الثقافيّ الذي يفرضه الفضاءُ بسلطته المضمَرة التي تقوم على التطويع التخييليّ الناعم.

يقوم التطويع التخييليّ الناعم على استثمار حالٍ نفسية مؤثِّرة هي "الإعجاب"، التي تلغي، أحيانًا، التفكيرَ الناقد، وتجعل الذات مستعدَّة لتقديس مكان الوصول. وفي حال عبد الرحيم الخصَّار، فإنه صدر عن حَدِّهِ الجديد للشِّعر تأثُّرًا بالفضاء الأمريكيّ وأنساقه التي حفزته إلى استحضار المفتقَد في فضائه الأصل. وما يمكن أن نقارن به حَدَّ الشِّعر السابق، هو تعليقُه السَّاخط على وضعيّة قريته في سبت جزولة (شمال مدينة آسفي) يقول: "تساءلتُ مع نفسي مِرارًا: لماذا يحبّ هذا المغرب أن يبدوَ وجهُه جميلًا فقط للآخرين القادمين لأيّام من أوروبا وأمريكا؟" 5 .

وهذا يعني أنَّ الخصَّار لم يكن يحُدّ مفهوم الشِّعر، وإنما يصدر عن مقارنة بين فضائين: فضاء الانطلاق المصطنع الذي لا يتورَّع مسؤولوه عن تصدير جحافل المجانين من المدن السياحية إلى المدن والقرى المجاورة، دون اعتبار للإنسان المجنون نفسه، ولا لسلامة الناس في تلك المدن، وبين فضاء الوصول (أمريكا) الذي يشعر فيه الفرد بإنسانيّته وبحماية الدولة له. ومنه، فإنَّ تعريفه للشِّعر معادِلٌ للأمل في أن ينعم المغربيّ، فردًا عاديًّا أو مبدعًا، بالأمان نفسه وبالحرية ذاتها. وتأكيد سلطة فضاءِ الوصول في تغيير رؤية الخصَّار، هو نظرته لوظيفة الشِّعر والشاعر في حوار جديد له بعد صدور نصِّه الرِّحْليّ (خريف فرجينيا)، إذ يقول: "في عالمنا العربي عمومًا، لا معنى لكلمة شاعر. أنا أتحدَّثُ هنا عن العموم، لا عن النخبة القليلة جدًّا جدًّا التي تتذوّق الشِّعر وتتفاعل معه. في عيون معظم الناس، الشَّاعر هو شخص لا شغلَ له (...) لم يعد الشِّعر بالضرورة عنصرًا قادرًا على تغيير العالَم، ولكنّه شاهدٌ كبيرٌ على فظاعات العصر، وعلى إشراقاته أيضاً" 6 .

يصدر الخصَّار في نظرته السالبة لوظيفة الشِّعر والشَّاعر عن تأثُّرٍ بوجوده في الفضاء الأصل، وهو فضاء موسّع، هنا، يشمل أقطارًا عربية أخرى، يوحِّدها افتقادُ الحسِّ الإنساني والإبداعيّ

الرفيعين. لذلك يصير الشِّعر بلا قيمة، ومعادلًا للأهوال والفظائع، وفي أحسنِ الأحوال شاهدًا سلبيًّا؛ يوثق ولا يغيِّر.

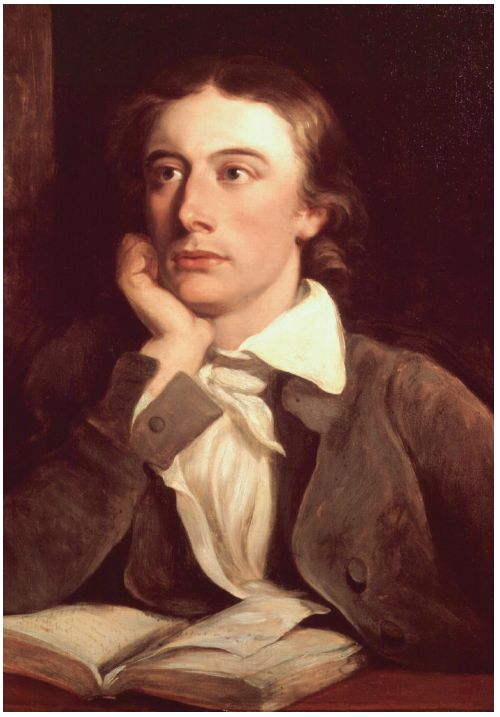
وإذن، فالرحلة، هنا، التي هي انتقال من مكان إلى آخر، تصير انتقالاً في الأفكار والرؤى بسبب من تفاعل الرحّالة، الشاعر في سياقنا، مع رموز ثقافية سبق أن قرأ لها وتأثر بها، لكنه بمجرّد أن تطأ قدماه الأمكنة التي عاشوا فيها، فإنه يغيّر من تصوّراته السابقة، بوعي أو من دونه، وينسخ بعضها نسخًا. فسلطة فضاء الوصول تُماثل أثر المؤسّسة التي تفرض سلطتَها على الأفراد. فمركز الشرطة أو أيّة إدارة عمومية مغربيّة - مثلاً- تُشعر كثيرًا من الأفراد بالخوف، وتضبط سلوكهم على نحو نمطيّ ملؤُه الانصياع للأوامر وطلبات الموظفين، مهما كانت غريبة وتضمر ابتزازًا مستفِزًّا.

2 - سيرة الآخر الشعريّ

إنَّ سُلطة الفضاء تولّد التغييرَ الناعم الذي يكون طوعيًّا، ونتيجة استعداد مسبق بسبب من التمثيلات الثقافية التي يحملها شاعر من بلد جنوبيّ أمام رمز رأسماليّ جبَّار يعلن عن القوة والجبروت، مثلما يعلن عن الحياة الحُرّة والآمنة المشغوفة أبدًا بالثقافة والفنّ. وهنا تصبح فيها الذاتُ صاغرةً أمام الآخر، الذي يُمثَّل بوصفه محبًّا للفنّ والثقافة ومُعليًا من شأنه، وتصبح فيه الذات الجمعيّة أقلّ احتفاءً بالشِّعر والثقافة والجمال. ولقد لخَّص شعيب حليفي النظرة إلى الآخر في الرَّحلات التقليدية بكونها "متداخلة بين الاعتزاز بالذات، والحذر، والنظرة العجائبيّة" 7.

ولئن كان "خريف فرجينيا" نصًّا رِحْليًّا معاصرًا، فإنّ خطرًا رؤياويًّا محدِقًا يظلّ قائمًا، وهو أن يستعيد بعضًا من تصوّرات الرحلات التقليدية، التي كان فيها الآخر الثقافيّ متفوِّقًا، والنظرة إليه عجائبيّة، كما هو في التمثيل الاستشراقيّ الذي يجعل ثقافة أوروبا وأمريكا مركزًا، والذوات المنتمية إلى ثقافات بلدان الشرق والجنوب منذورة للتخلّف والضَعة وعدم التقدير. لذلك سيكون من المهمّ أنْ نتوقّف عند حضور الآخر الثقافيّ في "خريف فرجينيا"، لأنَّ التحرّر من التصوّرات الاستشراقيّة المنمَّطة، لصالح الحوار الثقافيّ المنتَج، هو من صميم أيَّة رحلة ثقافية واعية، خاصَّة أن الخصَّار كان في رحلاته يلبِّي دعوات شعرية خالصة تنظّمها مؤسّساتٌ غايتُها التعرّف على التجارب والحساسيّات الشعرية والثقافيّة العربيّة.

لقد اختزل الخصَّار الآخر في "خريف فرجينيا" في

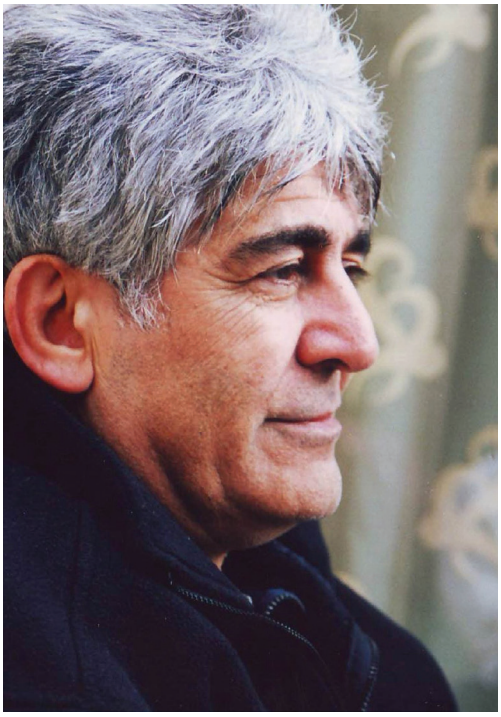


الشاعر البريطاني جون كيتس

الشعراء تحديدًا، وإن تجاوزهم فإلى الموسيقيّين الذين يشتركون معهم في الدم التخييليّ، ويصاحبونهم في اللحظة الشعرية الأخّاذة. لذلك يحضر الشُّعراء بقوّة، إمَّا بالتعليق على سلوكهم وأفكارهم في الأمسيات الشعرية، أو بسردِ سيرتهم الشعرية كلما زار مكانًا حافًّا بالشعر، كمكتبة "سيتي لايتس". ومن التعليقات: ما أورده عن "كايتي" التي لم يذكر اسمها كاملاً، أو حدَّد بلدها، وكأنها أمور غير ذات أهمية بالقياس إلى شغفها بالموسيقى، يقول عنها: "تكتب عن الحرب حيثما كانت، لها نصوص نثرية وشعرية عن الفيتنام، والعراق، وباكستان، وأفريقيا. حين كنت أزورها في غرفتها، (يقول الخصّار) كانت الجدران مليئة بالملصقات، وفي كل ملصق قصيدة حرب" 8. إنّ الحديث عن كايتي جاء مختزلاً. فباستثناء الإشارة إلى شُقرتها، كان اهتمامها بالشِّعر وبالموسيقى أهمّ ما ركّز عليه السَّارد، خاصة التزامها الشِعريّ بقضية الحرب، ولعلّه من الدَّال أنْ يكون هذا موضوعًا أثيرًا لفتاة شقراء لا يبدو أنّها تنتمي إلى الفيتنام، أو العراق، أو باكستان، أو أفريقيا، إلّا إنْ كان موقفًا ثقافيًّا رؤياويًّا من فظائع الحروب. ولن يكون غريبًا أنْ تكون الإقامة الأدبية مع كايتي وزملائها الشُّعراء الملتزمين بالقضايا الإنسانية هو الذي دفع الخصَّار إلى أن يعرِّف الشِّعر في حواره السابق بأنّه شاهدٌ على الفظائع، والأقدر على التعبير عن الأهوال، وكأنه يستعيد تمثيلاً ثقافيًّا ترسَّخ في ذهنه عن الدول الثالثيّة التي ينتمي إلى إحداها، بوصفها معادلاً للهشاشة والخراب والحرب. ولا يعني ذلك أنَّ الهشاشة والحرب والصراع على السلطة ليست واقعًا في البلدان الثالثيّة، لكنّ هناك مفارقة يمكن تلمّسها؛

هي أن السَّارد (الخصَّار) يحسُّ بأمانٍ وحرية أكثر في فضاء الولايات المتحدة، فيحدوه الأمل، لكنّه في فضائه الأصل يعيد إنتاج التمثيلات الثقافية الغربية عن العالم العربيّ التي تتوافق مع شعور مستحكم باللا جدوى، واللا قيمة، واللا حياة. في مقابل الحضور المختزل للآخر المرافق في الإقامة من شعراء وموسيقيين، ككايتي وكاثرين، فإن الآخر الشِّعريّ المكرَّس الذي لم يلتقه الخصَّار، يهيمن على موضوع السَّرد، وخاصة الشُّعراء الذين أثَّروا في الشِّعرية الأمريكية، ولابدّ أن نلمس وجود مقارنة في وضعيّة الشِّعر الأمريكيّ؛ بين حاله التي يمثّلها شاعرٌ الآن، مثل تشارلز سميك الذي "تطفو أشعارُه فوق مياه الهمِّ الإنسانيّ، ولم تنفذ إلى العمق" 9 ، وبين شعراء جيل البيث الستّينيّين الذين "لم يكونوا يشكّلون فيها ظاهرة أدبية فحسب، بل فلسفةَ حياة، فلسفةً مضادَّة للنظام العام في البلاد، ولكلٍّ مفاهيم الانضباط، فلسفةً حملت معها قيَمًا إنسانية كبيرة" 10.

يميل الخصَّار إلى كتابة نصوص شعرية مغرقة في تسريد الذَّات في علاقتها بالانتماء، كنصِّه "الأمازيغيّ"، وهو يؤكّد أنّ تجربته الشِعريّة سيرة ذاتية في جوهرها. يقول في حواره مع عبد الكبير الميناوي: "أوّلاً: الشكل الذي أرتاح له في



الشاعر سركون بولوص

الكتابة الشعرية هو السَّرد. والمحتوى الشعريّ الذي أميل إليه هو الحَكي عن حياتي" 11 . لكنّه في "خريف فرجينيا"، يميل إلى حكي سيرة الآخر الشعريّ الذي لا يبدو أنه من مرجعيّاته الشعرية. فألن غينسبرغ، أحد شعراء جيل البيث المتمرّد، وصاحب القصيدة الشهيرة "عُواء"، كان من الرافضين لمسألة نخبوية الشِّعر، فدعا إلى جعله أحد فنون الشَّارع، الملتزم بقضايا الهامش

الثقافيّ، المتحدِّث باسمها. ولورنس فيرلنغيتي، مؤسّس مكتبة "سيتي لايتس" الشهيرة، حُوكم بسبب نشر قصيدة "عُواء" لألن غينسبرغ. وجيل البيث - في المجمل - جمع الشعراء الثائرين الرافضين للنُّظم الاجتماعية والسياسية والثقافية القائمة. تبدو أمريكا مهيمنة على السَّارد برموزها الشِّعرية الثائرة؛ جاك كيرواك، ألن غينسبرغ، لورنس فيرلنغيتي، لوسيان كار، نيل كاسادي.. وغيرهم. وكأن السُّلطة الثقافية للفضاء الذي زاره - وهي مكتبة سيتي لايتس - هي ما يدفعه إلى إعداد بورتريهات حول شعراء البيث. وما يعزّز هذا الحُكم، أن الخضَّار لم يلجأ إلى تذويت الكتابة عنهم، التي تجعله يشاركهم وجدانيًّا أشعارهم. بالقياس مثلاً إلى حديثه عن الشَّاعر البريطاني جون كيتس يقول: "أنا أقول إنّ جون كيتس أحد الذين وضعوا الحبّ في قلبي. لقد جعل الرومانسيّة بالنسبة إليَّ بيتًا دافئًا أقيم فيه" 12.

إن السَّارد عبد الرحيم الخضَّار، هنا، خاضع لسلطة الفضاء. فالكلام أعلاه جاء في سياق زيارته لندن، مدينة الشاعر جون كيتس، لكنه يتحرَّر من هذه السُّلطة عبر تذويت الكتابة عن شاعر يعتبره مُلهمَه ومرجِعه في توجّهه الشعريّ، أي الرومانسيّة، التي يتمسَّكُ بها رغم ابتعاد كثير من شعراء الجيل الجديد عن مساراتها. ولأنّ التذويتَ عند الشَّاعر يجعل من جملته محمَّلة بفائض الاستعارات، ومغرقة في التخييل، فلنتأمّل هذه الجملة الشعرية في فصل "صيف لندن": «بعد أربع ساعات من التحليق، وساعة إلا الربع من مطار غاتويك إلى محطة فيكتوريا، جلستُ في مقهى نيرو أنتظر أن تصل فاني براون قادمة من تاريخها، من غابتها، من تلك الهالة الملائكية التي وضعها فيها السيد جون كيتس"13.

يستحضر السَّارد الرَّحالة عبر جملته الشِّعرية المفعمة بالتخييل قصَّة الشَّاعر الرومانسيّ الإنكليزيّ جون كيتس، الذي خلَّد -عبر سيرته ورسائله- علاقته بحبيبته فاني براون. وقد لجأ السَّارد، هنا، إلى قطب الحكي، وهو أحد قطبين حدَّدهما شعيب حليفي للنَّصِّ الرِّحْلي، ويقوم على تنويع الأساليب التي تهمّ خبر المشاهدات، الذي قام، قطب الحكي، في هذا السياق على استثمار القوّة التأويلية للجملة الشعرية المذوَّتة للإحالة على قصة شاعر مرجعيّ في الشِّعرية الإنكليزية، ويحضر قطب الحكي دون التذويتِ في التعريف بحلبة الشِّعر "الطاحونة الخضراء" في شيكاغو الأمريكية، وفي حَكيه عن زيارته

لمنزل الشاعر اليونانيّ المصريّ قسطنطين كفافيس في الإسكندرية. أما قطب التأريخ، وهو القطب الثاني الذي يتجاذب النَّصَّ الرِّحْلي عند شعيب حليفي 14، فنلمسه في البورتريهات التي أعدَّها عن جيل البيث وسِيَر أهمّ شعرائها، وخاصة فيرلنغيتي، وألن غينسبرغ، وفي التأريخ لمكتبة "السيتي لايتس" وتاريخ غرفها، خاصة غرفة الشعر.

لقد أفاد الخصار في قطب التأريخ من تجربته في كتابة البورتريهات في الصحافة الثقافية، ومن تجربته الشعرية في تسريد الذات، حتى يمنح جملته السردية بعدًا شعريًّا ظاهرًا في كثير من مقاطع قطب الحكي التي كانت لغتها شفيفة في الأغلب، وتتخذ بعدًا استعاريًّا عاليًا كلما تعلق الأمر بحكي حدثٍ أو سيرة شاعر قريب إلى قلبه، ويعتبره من مرجعياته الأثيرة.

3 - المثيل الثقافيّ

نقدِّم مفهوم المثيل الثقافيّ، هنا، بشديد الاحتراس. فالمقصود ليس المثيل بالبُعد التنميطيّ للكلمة، حيث الأنا نسخة مكرّرة من الآخر، ولكن نعني به اشتراك الأنا مع غيرها في الثقافة نفسها، والدَّم الرَّمزيّ والشِّعري نفسه. والأنا تبحث عن مثيلها في فضاءات الآخر، بما يمكِّنها من التحرّر من الشُّعور بالغربة. ولهذا السبب - في الأغلب - اختار السَّارد، الخصَّار، عنوانًا لرحلته إلى سان فرانسيسكو (متعقّبًا سركون بولص في سان فرانسيسكو)، والتعقُّبُ بحثٌ عن أثر المثيل الثقافيّ في فضاء الاغتراب. وهي ليست حال الخصَّار وحده، فشاعرٌ ورحّالةٌ آخر هو العُمانيّ محمد الحارثي كان قد تعقَّب قبله سركون بولص في زيارته إلى أمريكا، التي وثّقها نصُّه الرِحْليّ "عينٌ وجناحٌ".

والمشترَك بين عبد الرحيم الخصَّار ومحمد الحارثي، أنهما معًا استهلّا نصَّيْهما الرِحْليَّين إلى أمريكا بمقتبستَين لسركون بولص، جاء في مقتبَسة الأوّل "البضاعة الوحيدة التي تشبه الذهب هي الطريق" 15، أما مقتبسة الثاني "هنا بين الضحك والنحيب/ والروك والبلوز والجاز/ بينما الموت يجول في غابة الغرافيتي/ حيث تقيم الفرائس احتفالاتها الليلية الصاخبة/ ويلبس العبيد تيجان الملوك/ يستأنف النيوترون السالب تحليقه/ في كل مدار، ويكبر حجم المِصْيَدَة" 16. وإذا كان الحارثي معنيًّا في رحلته إلى أمريكا باقتناص كلّ ما يشير إلى تجبّرها، بما فيه اعتماد نظام فصل عنصريّ يقلّل من قَدَرِ السُّود،

واضطهادها الشعوب الضعيفة، وامتهانها كرامة زُوّارها من كلّ أنحاء العالم، وخاصّة العرب؛ فإنَّ الخصَّار كان معنيًّا بالرحلة ذاتها، متعقِّبًا بعضًا من سيرة سركون بولص في سان فرانسيسكو التي لم تُتح له فرصة اللقاء به، قياسًا إلى محمد الحارثي الذي التقاه في نيويورك، وصاحبهما في جولة «على أهم مقاهي جيل الستينيّات الأمريكيّ الغاضب شعرًا ورؤيا" 17 .

بأَرَ الخصَّارُ في سرده على المرحلة نفسها التي أشار إليها محمد الحارثي في تقديم سيرة سركون بولص، وعلاقته بجيل البيث المتمرّد في مكتبة "سيتي لايتس" بسان فرانسيسكو، ولقائه بأحد أهم شعراء هذا الجيل (ألن غينسبرغ)، وترجمة لقصيدته الشهيرة "عُواء"، وإشارته إلى موسيقى الهيبيز المتناغمة مع رؤيا شعراء جيل البيث، ومع فوضوية الحياة في أمريكا في فترة الستينيّات. لكنّه ركَّز على قيمة ثقافية تجمعه بسركون بولص، يلخِّصها في ما يأتي: "أدركتُ أوّل الأسباب التي جعلت قدمَيْ سركون بولص تعلقان بشراك هذه المدينة طوال هذه السنوات. إنها الحرية. مدينة سان فرانسيسكو مدينة الحرية بشكل مذهل. أكثر مدن أمريكا تحرُّرًا وانفتاحًا وتسامحًا مع الآخر" 18 .

لا بدّ أن نلمس أنّ مسألة الحرية لم ترد على لسان سركون بولص نفسه، وإنما هو افتراض قدَّمه السَّارد الخصَّار، وانتقل بهذا الافتراض الشخصيّ إلى إصدار حكم بأفضليّة مدينة سان فرانسيسكو في الحرية على باقي مدن أمريكا. ولعل السَّارد الخصَّار يعبِّر عن المفتقَد في فضائه الأصل، والفضاءات العربية بالمُجمَل، التي لا اعتبار للحرية فيها. وهجرة سركون بولص نفسه من العراق إلى أمريكا دليلٌ على افتقاد هذه القيمة الحيوية بالنسبة إلى شاعر حقيقيّ، وبالنسبة إلى الإنسان الذي يؤمن بإنسانيته. ومثلما ناب الخصّار عن سركون بولص في افتراض عشقه لسان فرانسيسكو، فإنه كان يتعرَّف على هذه المدينة بعيني بولص نفسه؛ من خلال قصائده التي قرأها الخصَّار: "فالمعرفة في النصِّ الرِحْليّ تنبني على أسس وخلفيّات الذاكرة والعين في مستوى أوَّل، ثم القراءة والسَّماع في مستوى ثانٍ" 19.

والخصَّار استطاع أن يبني معرفته عبر مشاهداته الخاصة، عبر عينيه، وعبر عيني المبدعين الذين يشترك معهم في الإبداع والشعر، دمهم الرمزي المشترك، الذين سمعوا أشعاره، أو قرأ لهم: محمد حمودان، إيتيل عدنان، الطيب صالح،

وغيرهم من المبدعين الذين حرص على ذكر اللحظات الشِّعرية الحميمة التي جمعته بهم في أفضية أمريكا وأوروبا.

تركيب

لقد استسعفَتْ هذه القراءةُ حيويةَ النقد الثقافيّ في كشف مضمَرات الثقافة التي تتسرّب عبر سلطة خفيّة ضاغطة، ومن معالمها:

- التطويع التخييليّ الذي يمارسه الفضاء، مهما بدا واسعًا وغير مؤسّسي. فالخضَّار السَّارد زار مقاهٍ وإقاماتٍ ومكتباتٍ أمريكية وأوروبية يفترض أنها إبداعية صرف، وتمنحه هامش حريةٍ أكبر، لكنّه في الجوهر كان خاضعًا لسلطة هذا الفضاء الذي جعله يعْدِل عن الحَدِّ الجمالي للشِّعر، لصالح الحَدِّ الثقافيّ الذي يذكِّر الساردَ الرحّالة بالمفتَقد في فضائه الأصل، وهو التَّمتعُ بالحرية والشُّعور بالأمان الحقيقي. بل ويتلبَّس فوضوية وعدمية الشعراء الأمريكيين الستينيّين الغاضبين رؤياويًّا. ولقد توضّحَ أنها حالُ عامّة للشعراء النازحين من أفضية شرقيّة، كما عند سركون بولص، الذي حدَّد الخضَّارُ سبب عشقه لسان فرانسيسكو بكونها مدينة حرَّة ومنفتحة، وبما هو إشارة إلى افتقاد الحرية في الفضاء الأصل.

- سلطة الفضاء نفسها جعلت الآخر في رحلات "خريف فرجينيا" متمركزة حول الآخر الشِّعري. ولقد أفاد الخضَّار من تجربته في الصَّحافة الثقافية لتقديم بورتريهات عن شعراء أمريكا وأوروبا، وخاصَّة شعراء جيل البيث الأمريكي، فغالبية السِّيَر الغيرية خصَّت شعراء راحلين، أمّا الحَكيُ عن الآخر المرافق، أو الشريك في الإقامة الأدبية، فكان حضوره عابرًا ومختزلاً.

- الرؤيا التي يصدر عنها الخضَّار في رحلاته مهادِنة، ويغلب عليها التأريخ لأحداثٍ أو فضاءاتٍ ثقافية، ولم تشتبك عميقًا مع الوجه الثقافيّ المتجبِّر في أمريكا أو أوروبا، أي أنه ظلَّ مشدودًا إلى التلقِّي الجمالي العجائبيّ الصِّرف للفضاء الأمريكيّ والأوروبيّ، دون إعمالٍ للأنا الناقدة، المتحرِّسة من مضمَراته الثقافية المعيبة.

الهــوامــش

1 - حليفي. شعيب. الرحلة في الأدب العربي. الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، أبريل، 2002م. ص40.

2 - نفسه، ص48/49.

3 - الخصَّار، عبد الرحيم. خريف فرجينيا، منشورات كراس المتوحد، ط1، 2017م، ص20.

4 - حوار الشاعر عبد الرحيم الخصّار مع هدى أشكاني، بتاريخ السابع والعشرين من نوفمبر 2013م، صحيفة الطليعة. الرابط: com/?p=1515 ، شوهد بتاريخ الثالث والعشرين من يناير2019م.

5 - الخصّار، عبد الرحيم. خريف فرجينيا، ص19.

6 - حوار مع عبد الرحيم الخصار، أجراه الصحفي عبد الكبير الميناوي. صحيفة الشرق الأوسط، الأحد الرابع من نوفمبر 2018م، الرابط على الإنترنيت: شوهد بتاريخ: الثالث والعشرين من يناير 2019م.

7 - حليفي. شعيب. الرحلة في الأدب العربي. ص 6.

8 - الخصّار، عبد الرحيم. خريف فرجينيا، ص22.

9 - نفسه، ص20.

10 - نفسه، ص 30.

11 - حوار مع عبد الرحيم الخصّار، أجراه الصحفي عبد الكبير الميناوي. صحيفة الشرق الأوسط، الأحد – الخامس والعشرين من صفر 1440هـ - الرابع من نوفمبر 2018م رقم العدد [14586].

12 -نفسه، ص59.

13 - نفسه، ص59.

14 - حليفي. شعيب. الرحلة في الأدب العربي. ص80/81.

15 - الخصَّار، عبدالرحيم. خريف فرجينيا. ص37.

16 - محمد، الحارثي. عين وجناح: رحلات في الجزر العذراء، زنجبار، تايلند، فيتنام، الأندلس والربع الخالي. دار السويدي للنشر التوزيع والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، سلسلة سندباد الجديد،2004 م، ص 13 .

17 - نفسه، ص30.

18 - الخصّار، عبد الرحيم. خريف فرجينيا. ص37.

19 - حليفي. شعيب. الرحلة في الأدب العربي. ص 249.

المصادر والمراجع

أوّلاً، المصادر

1 - حليفي. شعيب. الرحلة في الأدب العربي. الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، أبريل، 2002م.

2 - الخصار، عبد الرحيم. خريف فرجينيا، منشورات كرَّاس المتوحد، ط1، 2017م.

3 - محمد، الحارثي. عين وجناح: رحلات في الجزر العذراء، زنجبار، تايلند، فيتنام، الأندلس والربع الخالي، دار السويدي للنشر التوزيع والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، سلسلة سندباد الجديد، 2004 م.

ثانياً، الصحف

1 - صحيفة الطليعة.

2 - صحيفة الشرق الأوسط.

ثالثاً، المواقع الإلكترونية

1 - https://aawsat.com

2 - http://altaleea.com

لوحة الفنّان فريدريك غودال / بريطانيا

نشيد الصَّحراء

جينيالوجيا المجاز في الخطاب الثقافيّ العربيّ

د. عبد الفتّاح شهيد ▫

يحيا المجاز في الخطاب الثقافيّ العربيّ حياة مزدوجة؛ باذخة هنيئة، أو ملتبسة شقيّة. فبين من يكتشف أنَّ أكثرَ اللغة - مع تأمُّله - مجازٌ، وطَلبَ المعاني في ظواهر الألفاظ ضياعٌ وهلاك، ومَن يكشف أنَّ المجازَ من عوارض الألفاظ، وهو طاغوتٌ لتعطيل النصوص والأسماء والصفات، تتغلغل بِنيةُ المجاز في الوجدان العربيّ تغلغُلَها في الوجدان الإنسانيّ، وتتحرك بديناميّة في حقول الأدب والفكر والعقيدة. وحين تعجز عن البروز، تتستَّر لتنغرسَ في أشكال التعبير الثقافيّ، وتتشكَّل في أنساق التفكير الاجتماعي، وتتمكَّن من أنماط التَّدبير السلطوي. فتُضْحي - جرّاء ذلك - آليّةً للتحرّر من قيود اللغة، ودليلاً عمليًّا للانفلات من المعايير الأخلاقية المترسّبة، والقوانين الاجتماعية المتسلِّطة. كما قد تصبح - في غفلة منّا -أداةً للهيمنة، ووسيلةً لتكريس التسلّط، وآليةً للحدِّ من حركات الأجساد والخيالات.

ومنذ القدم، أدرك العربُ دورَ اللسان في تحرير الإنسان، فكانت لهم طقوسٌ غريبة في "أسر" الشُّعراء، والحدِّ من خيالاتهم الجامحة وأشعارهم الجانحة. كما كانت للشُّعراء طرقٌ بديعة في المقاومة للتعالي عن كل سلطة، وتحرير الذَّات الشِّعرية من كل ضرورة، والتعبير عن كينونة ثقافية وجمالية تسعى وراء الانعتاق والحرية. وكان المجاز في سائر ذلك، آليَّةً أساسية للتجاوز والانتقال والعُدول، يمارس غوايتَه على القلوب والأسماع، بوصفه دليلَ فصاحة وكنزَ بلاغة، ويضاعف تسلُّطَه على النفوس والأذهان، باعتباره دليلَ قوَّة ووسيلةَ تحرّر.

▫ باحث وأكاديميّ من المغرب

لوحة الفنّان لودفيغ هانس / ألمانيا

القريض على أبواب الموت

عبد يغوث، سيّدُ بني الحارث، شاعرٌ وفارس 1 من الشعراء القلائل الذين لا تخبو جذوة أشعارهم بإحاطة الموت بنحورهم. فأشعاره - حسب الجاحظ - في الأمن والخوف سواء، ممّا يدلُّ على "سكون جأشٍ، وقوّة غريزة". أعطى في نفسه لبني تيم ألفَ ناقة بعد أسره، فأبَوا إلّا قتله. وكانوا قد شدُّوا لسانه بأنساع (حبال تُشدُّ بها النعال) خوفًا من الهجاء، فعاهدهم، فأطلقوه ليَنوحَ على نفسه، وأثناء ذلك طلب أن يُقتل قتلة كريمة، فقطعوا له عِرقًا وتركوه ينزف، وهو يقول قصيدته المشهورة التي مطلعها:

أَلاَ لا تَلُومَانِي كَفى اللَّوْمَ ما بِيَا
وما لَكُما في اللَّوْم خَيْرٌ ولا لِيَا

ومنـها:

أَقُولُ وقد شَدُّوا لسانـي بِنِسْعَـةٍ
أَمَعْشَرَ تَيْمٍ أَطْلِقُـوا عـن لِسَانِيَـا

فشدُّ اللسان بحبال تُشدّ بها النعال، أداةٌ لعقل انطلاقات الخيال، ووسيلة مجازية للإمعان في إذلال القول والقائل. غير أن الشَّاعر - وهو في غاية الضعف في أسره - انتزع من سجَّانيه الحقَّ في القول، كما انتزع منهم الحقَّ في اختيار طريقة موته. فاختار النَّوح على النَّفس وذمَّ الأحباب؛ وفي البكاء على النَّفس والأهل حيلةٌ مجازية لشحذ الهمم، وبعث الحميّات في الأجيال المتعاقبة من أبناء القبيلة. واستكمل عبد يغوث مجازية الصُّورة باختياره لطريقة موت مفعمة بالدَّلالات والإيحاءات، حين اختار نزيف الدَّم والشِّعر في آنٍ واحد، فقاوم سوءَ "القتل وفناءَه بقوّة "القول" ومكوثَه، فنزف دمًا من الوريد وهو يقرض الشعرَ على أبواب الموت.

نشيدُ الحرّية طريقُ التحرّر

غير بعيد عن هذه الأجواء الحربية، عاش الشعراء الصعاليك حياة مجازية في متون اللغة، أنشدوا خلالها أجمل القصائد، إلى جانب حياة السَّلب والنَهب التي عاشوها على هامش مجتمعاتهم القبليّة. وكان من أهمّ مظاهر هذه الحياة المجازيّة: إظهارُ الانفصال عن الجماعة، واختيار الوحوش في مجاهل الفيافي بديلاً عن سلطة القبيلة وتجمّعاتها البشرية. وتُشكّل القصيدة المعروفة بـ"لاميَّة العرب" للشنفرى 2 نصًّا نوَويًّا في هذا السِّياق؛ فلم تُسَمَّ قصيدةٌ غيرها من اللاميَّات الكثيرة التي أبدعها الخيال الشعريّ العربيّ بهذا الاسم، كما ظلَّت متنًا محوريًّا للاستشهاد في علوم اللغة والأدب، وتُرجمت حديثاً إلى العديد من اللغات العالمية؛ ومطلعها:

أَقيموا بَني أُمّي صُدورَ مَطِيِّكُم
فَإِنّي إِلى قَومٍ سِواكُم لَأَمْيَلُ

ومنها:

ولي دُونَكُم أَهْلُونَ: سِيدٌ عَمَلَّسٌ
وأَرْقَـطُ زُهْلُـولٌ، وعَـرْفَاءُ جَـيْأَلُ

(سِيْدٌ عَمَلَّس: ذئبٌ قويّ سريع، أرقط زُهلول: النمر في جلده بياضٌ وسواد، عَرفاء جيأل: ضبُع طويلة العُرف). فعلى الهامش يعيش الشاعر وأقرانه مجازاتهم الأثيرة، ويَحيَون في بدائلهم الطبيعية مع حيوانات الصحراء، بعيدًا عن حياة اللهو والتَّرف، ويجدون في "فردانيَّتهم" الحُرّة بديلاً عن الانتماءات القبلية المتكلّسة. فسمح المجاز للشَّاعر باستبدال المجتمع الحيوانيّ

ADAM
STYKA

المفعم بالحركة والحرية، بالمجتمع القبَليّ الآهل بخنوعه ونمطيّته. فآثر الشَّنفرى الحياة خارج كلّ السُّلَط، في حركة دؤوبة سريعة تدلُّ على قوّة وفروسية، وخفَّة ورشاقة، تُنبئ عن زُهد في حياة الترف، وإسدال للعُرْف تحلُّلاً من كلِّ الأعراف والتقاليد.

صراع المجازات

الحُطيئة، هو جرول بن أوس 3 ، سُمّي بالحُطيئة لقِصَره ودمامته، تصفه كتب التراجم بأنه كان مغْموزَ النسب، سَؤولاً مُلحِفًا، قبيح المنظر، رقيق الدين. وفي كتب الأدب أنه كان من المُشرَّفين بشعرهم، وأحد فحول الشُّعراء وفصحائهم. هجا الزبرِقان بن بدر (الزبرقان: القمر، سُمّي به لحُسنه! وكان سيِّدًا في الجاهلية، عظيم القدر في الإسلام!)، بأبيات اشتهر منها قولُه:

دَعِ المَكـــارِمَ لا تَـرحَلْ لِبُغْيَتِـها
وَاقعُدْ فَإِنَّكَ أَنتَ الطَّاعِمُ الكاسِي

فاشتكى الزِّبْرِقانُ الحطيئةَ إلى الأمير عمر بن الخطاب (رضي اللَّه عنه)، فاستدعى الأميرُ أهلَ العلم بالشِّعر للإفتاء في الواقعة، وكان في مقدّمتهم حسَّانُ بن ثابت، فسأله: هل هجاه؟ فقال حسَّانُ: ما هجاه، ولكنّه سَلَحَ عليه. فأمر أميرُ المؤمنين بحبس الحُطيئة في "جُبٍّ"، فاستعطَفه بأبيات منها قولُه:

مـاذا تَقـولُ لِأَفـراخٍ بِــذي مَرَخٍ
حُمْرِ الحـَواصِلِ لا ماءٌ وَلا شَجَرُ
أَلقَيتَ كاسِبَهُم في قَعْرِ مُظلِمَةٍ
فَاغْـفِر عَلَيكَ سَــلامُ اللَّهِ يا عُمَرُ

فلما سمِع - رضي اللَّه عنه - ذلك، رقّ لحاله، وأفرج عنه.

تنضح حكاية الحُطيئة والزِّبْرقان بالمجازات، وتبرز مثالاً واضحًا لتحكُّم المجاز وسطوته في سبيل التوريط، إلى جانب حضوره وفعاليّته في سبيل التحرير. فتسمية الرجُلَين لُعبة مجازية سافرة، فسُمِّي الحُطيئة مجازًا عن قِصَره والتصاقه بالأرض، أو عن دمامته وقبح صورته، أو عن الشَّك في نسبه، وفي كل ذلك من التحقير ما يعلو بعضُه فوق بعض. وتسمية الزِّبْرِقان بن بدر مجازٌ عن حُسنه ورِفعة نسبه وعلوِّ مكانته. وقد استطاع الحُطيئة أن يستردَّ شرفَه المهدور، ويكتسب مهابته المفقودة، بانتسابه إلى الكلمة، وفصاحته، وقوّة عارضته الشعرية. كما استطاع الزِّبْرقان أن يحافظ على مكانته بعد انتسابه إلى الإسلام، ودفاعه عن العقيدة الجديدة. وهو وضع سيستمرّ لسنوات طويلة، إلى أن سجَّل التاريخ

لوحة الفنّان آدام ستايكا / بولندا

لوحة الفنّان أوجين ديلاكروا / فرنسا

لوحة الفنّان أوجين فرومنتين / فرنسا

الأدبيّ العربيّ هذه المواجهة الشعرية والثقافية، بين اتجاهين مختلفين، يمثل فيهما الحُطيئةُ "الاتجاه الجاهليّ" المتمكِّن، وهو آخرُ الفحول، ينتهي نسبُه الشعريّ إلى مدرسة زهير بن أبي سلمى، بينما يمثِّل الزِّبْرقان بن بدر "الاتجاه الإسلاميّ المُحدَث" الباحث في التجربة الإسلامية عن نسب شعريّ يعزّز نسبه العائليّ الرَّفيع، ووضعه المريح في المجتمع الإسلاميّ الجديد.

غير أنَّ الزِّبْرقان أدرك سريعًا أنَّ هذه المعركة محسومةٌ شعريًّا لصالح الحُطيئة، فاختار أن ينتقل بها إلى رَدْهاتِ المحاكم. وحتى لا يتسرَّع عمرُ بن الخطّاب (رضي اللَّهِ عنه) في حكمه،

▣ لوحة الفنّان أدولف شرير / ألمانيا

استدعى خبيرًا في المجال ممّن خبِرَ أساليب الشِّعر العربي في الجاهلية والإسلام. فجاء تقرير حسَّان بن ثابت بليغًا موجَزًا، معبِّرًا عن إيجاعٍ في الهجاء، محَمّلاً بصورة مجازية مغرقة في التخييل، تُصوِّر الحُطيئة في صورة موغلة في الإيذاء النفسيّ للزِّبْرقان، وقد وصفه في تقريره بأنه لم يهْجُهُ، ولكنّه فعل به ما هو أكثر من الهِجاء وأقسى؛ فقد "سَلَحَ" عليه (أي أفرغ عليه ما في بطنه!). ثم جاء الحُكم من مستوى جسامة الفعل، فحُبس الحطيئةُ في حفرة تحت مستوى الأرض. غير أنَّ الشَّاعر لن يستسلم بهذه السُّهولة، وسيلجأ من جديد إلى عارضته الشعرية، وسيستدعي المجازَ آليّة للتحرّر من ورطته، وهو يصوّر مأساة أبنائه أبدع تصوير، فجعلهم أفراخًا ضِعافًا يعانون من الجوع والعطش في أرض قاحلة دون ماء ولا شجر. كما مارس نوعًا من "التقيِّة الشِعريّة" جعلته يعبِّر تعبيرًا إسلاميًّا في جوهره، ما أبعد شعر الحُطيئة الذي وصلنا عنه!

"فاغفر عليك سلامُ اللَّهِ يا عمر". فوقعت تلك الصُّورة وهذه الأساليب موقعًا حسَنًا في قلب عمر بن الخطَّاب (رضي اللَّهِ عنه)، فبكى بُكاء شديدًا وأخلى سبيله.

إنَّ جاذبية المجاز تتجلّى في ديناميّته واختراقه لطبقات الفكر والثَّقافة والأدب، وتوظيفه لمختلف العناصر الفاعلة في الحقل الثقافيّ العربيّ. فاستدعى المجازُ بنيةً نسقيّةً لتقييد الحرية وعقل الخيال، والحدّ من انطلاقاته، كما استدعى من الشُّعراء آليةً جماليّة للتأثير، والتوجيه، ومقاومة السُّلطة المتمكِّنة. فإذا ماتوا؛ مَاتوا أحرارًا ينزفون شعرًا، وإذا أفلتوا؛ أفلتوا أشرافًا يصمِّمون على القول وينافحون عن اختياراتهم الجمالية.

وهي توجّهات منغرسة في الوجدان العربيّ، وأوضحُ دليل على ذلك أنَّ هذه الوقائعَ الثقافية والنُّصوصَ الشِّعرية لا تزال إلى اليوم تمارس تأثيرها في الخطاب الثقافي العربيّ بمستويات مختلفة، وكان "المجازُ" في كل ذلك مدارَها الأساس، ومحرِّكَها الديناميّ. فقصيدة عبد يغوث بن الحارث وقصَّته من أهمّ ما تواتر من "يوم الكُلاب الثاني"، وهو يوم من أعظم أيَّام العرب 4، ولبِنَةٌ أساسية في صرح ثقافتهم الحربية والشعرية. كما أنَّ قصيدة "لاميّة العرب" للشنفرى من النُّصوص النوَويّة في الفكر واللغة والأدب، لشاعرٍ بلغ تأثيرُ شعره في الأجيال القادمة أن تمنَّى بعضُ أمراء الأمويّين لو كانوا من نسل الشعراء الصعاليك. أمّا "واقعة الحُطيئة والزِّبْرقان"، فإلى اليوم هي واقعة ثقافية تنبض بالحياة في مجالس العلم والأدب، تدلُّ على روح التَّحدي لدى الحطيئة، حتى إنَّ بعضهم صنَّف بيته في الزِّبْرقان بأنه أهجى بيتٍ قالته العرب. وفي هذه الوقائع جميعها، كان المجازُ نزيفًا للحرية، ونشيدًا للصَّحراء، وأداةً للتحرُّر.

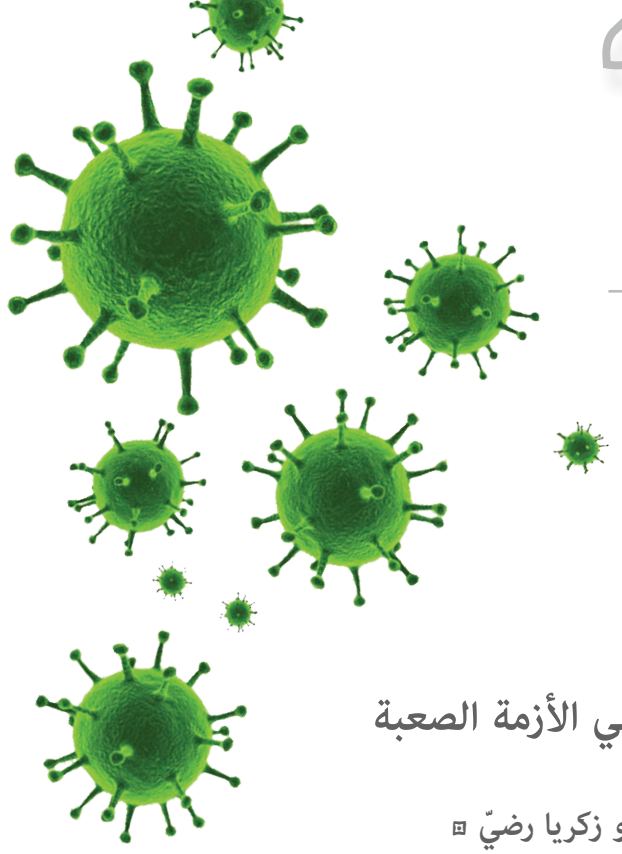
الهــوامــش

1 - يُنظر في التعريف به، والشعر الذي قاله في يوم الكُلاب الثاني، كتاب أيام العرب في الجاهلية، تأليف: محمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ص ص: 124 - 131.

2 - تُنظر أخبار الشنفرى في: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، 3/ 343 - 345.

3 - قصة الحطيئة وأشعاره في: ديوان الحطيئة، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1993م، (في مقدمة المحقق ومواضع مختلفة من الديوان).

4 - شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق: حسن نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 3/257.



مبدعون من داخل زمن "الكورونا":

التجربة القاسية تلهم نصوص الأمل..

الثقافة ملاذنا وحصننا الذي نلوذ به في الأزمة الصعبة

إعداد: كمال الذيب و زكريا رضيّ ▫

- الوباء أظهر السمات الثقافية للشعوب وطرقًا مُلهمة مع "ثقافة الحجْر".
- الهرولة إلى تعميق "الفرديّة" في التواصل الرقميّ محفوفة بمخاطر جمّة.
- الكتابات الأدبيّة في هذا الوقت مصابة، وتحتاج إلى عزلة.
- مهمّة الفنّان مواجهة الشكّ والبحث عن حقيقة الحدَث وخلفيّاته.

مع الامتداد الزمني لتفشّي فيروس كورونا في العالم، وعدم اليقين في مواجهة المستقبل، أصبحت المخاطر تتهدّد كلّ شيء تقريبًا، بما في ذلك قطاع الثقافة بشموله للفنون والآداب والآثار. إلا أنّ هذا الخطر لم يحُلْ قطّ دون ابتداع آفاق جديدة وآليات عمل مستحدثة تتكيّف مع حالة العزلة التي فرضتها إجراءات الدول للحدّ من انتشار هذا الفيروس.

▫ كاتبان من البحرين

صحيح أنّ الصناعات الثقافية، والمعارض، والمتاحف، وأروقة الفنون التشكيلية، والمسارح، والسينما، والموسيقى، وجميع ما يقوم على العرض المباشر، قد تأثّر، ومع ذلك فإنّ البشر استطاعوا تحويل هذه الجائحة إلى فرصة لفتح نوافذ أخرى لممارسة حياتهم الثقافية، وإن كان من وراء جدران الحجر الصحيّ. بل وكان مدهشًا حقًّا (حتى على مستوى تجربة مملكة البحرين الثقافية) أن يشهد العالم ارتفاعًا في وتيرة بعض الأنشطة والفعاليات والمنتجات الثقافية، المنقولة عن بعد، والقائمة على التحميل الرقميّ، مثل الكِتاب الإلكترونيّ، والموسيقى، والأفلام، مع تأقلم واضح للقنوات الفضائية المتخصّصة في برامج الواقع أو في مسابقات الغناء، مع الوضع المستجدّ، عبر الاستفادة من إمكانيات تسجيل المَشاهِد بشكل فرديّ، من داخل البيوت أو في الاستوديوهات.

من المدهشات أنّ الثقافة - في زمن الكورونا - في بعض البلدان قد ارتفعت ميزانيّاتها (الصين على سبيل المثال)، باعتبارها قطاعًا مُدِرًّا للأرباح، من ناحية، وباعتبارها القوة الناعمة ذات التأثير الواسع، شاملة الأدب، والمنتجات المسرحية، والسينمائية، والتشكيليّة، والأزياء، وغيرها من المنتجات والمُتع الثقافية، في الوقت الذي ما زالت فيه العديد من وزارات الثقافة في بلداننا العربية تقتات على فتات ما يتبقّى.

وبالعودة إلى تداعيات هذه الجائحة على المشهد الثقافيّ داخل مملكة البحرين، خصّصنا هذا الملفّ للبحث في انشغالات عدد من الكتاب والمبدعين في مختلف الفنون خلال هذه الجائحة، وكيف ينظرون إليها؟ وماذا أنتجوا خلالها؟

في البداية ظهر شبه إجماع على أنّ العالم ما يزال إلى اليوم يعيش لحظة الصدمة؛ ينتشل ضحاياه، ويبحث عن رمق حياة لمن بقي منه، وأصبح مصطلح (الجائحة) يلقي بظلاله على المخيّلة الجمعيّة وعلى الفعل الثقافيّ، الذي يحرّك تفاصيل يومياتنا، ويجعلنا نعيش حالة من الترقّب والخوف والحذر لحظة بلحظة، وحالة من عدم اليقين لم نعِشْ مثلها منذ عقود طويلة. فقد تخلّينا طواعية أو مكرهين عن جملة من عاداتنا الاجتماعيّة والطقوس الثقافية.

هؤلاء المبدعون الذين طلبنا منهم تدوين ملاحظاتهم من داخل حصار الكورونا، منهم من عاش العزلة كفرض صحيّ، ومنهم من اختار العزلة والانكفاء على الذات، والإطلالة على العالم الخارجيّ من ثقب الشاشة، أو من بوّابة النت، فأصبح الواقع الافتراضيّ أحد الخيارات

التقنية واقعًا حقيقيًّا، لا تلامُس فيه بين بني البشر، بقدر ما يُلامس الأفكار والمشاعر والرؤى عبر شبكات الاتصال المتقدّمة.

طرحنا السؤال على هؤلاء المبدعين: كيف تتعاملون إبداعيًّا مع العزل الجسديّ ومع قواعد التباعد المفروض؟ وكيف تعيشون العزلة ثقافيًّا؟ كيف يمكن تحويل هذه المحنة الإنسانية التي عصفت بالعالم وشلّت حركته، إلى منحة وفرصة للإبداع؟ أوَليست السرديّات الكبرى انطلقت من مآسٍ كبرى؟

الشاعر إبراهيم بوهندي - رئيس أسرة الأدباء والكتاب:
هذه التجربة القاسية تُلهمني نصًّا ما، كما أطلّت "إنفلونزا الطيور" سابقًا على قصيدتي "قرأت ما قال النذير"

هذه الجائحة القاتلة، نستعيذ باللّه منها، لم يكن توغّلها وتغوّلها في العالم طبيعيًّا، مثل أيّ وباء من الأوبئة التي عرفتها الأرض في الأزمنة البعيدة؛ مثل الطاعون، الإنفلونزا الإسبانية، الكوليرا، الملاريا، الجدريّ، وغيرها بعد ذلك من الأوبئة الأخرى التي كانت من وجهة نظرنا طبيعيّة لم تتدخّل في حدوثها غير إرادة اللّه فقط. ثم ابتُلي العالم بإنفلوَنزا الطيور والخنازير وغيرهما من الأمراض التي لم يسعها أن تنتشر في كل بلاد الدنيا مثل هذا الفيروس (كورونا) اللعين.

فلقد جاء ذلك الفيروس بانتشار واسع بوصفه جائحة لم يتم استيعاب حدوثها إلا كوباء يعتقد بعض الناس في العالم أجمع أنه من صنع البشر.

فأصبح يسود التكهّن عند كثير من ذلك البعض بأنه تم إطلاقه كوسيلة لتحقيق أهداف تستفيد منها قوىً تتمتّع بقدرات تستطيع بموجبها أن تحدّ من تضخّم عدد سكان الأرض، وذلك بزيادة عدد الوفيات وتقليل عدد المواليد، من خلال انتشار هذه الجائحة، ثم القضاء عليها بلقاح سحريّ يحيل من يحقن به إلى مخلوق مسيّر يتم التحكّم في مصيره ضمن برامج تساعد على تحقيق مثل ذلك الهدف الاستراتيجيّ.

▣ لوحة الفنّان العالمي بانكسي من وحي جائحة كوفيد 19 / بريطانيا

الشاعر إبراهيم بوهندي

فإذا أخذنا في الاعتبار ما جاء في هذا الاستهلال، أقول: حقيقة بأنّني أجد نفسي ضمن ذلك البعض في الاعتقاد بنظرية المؤامرة. فبالنسبة إليّ إذا لم يكن ذلك الفيروس غير الطبيعيّ قد تم إطلاقه بقصد فعليّ، ففي الأقلّ أنّه انطلق من الزمام بدون مشيئة صانعيه. وهنا أقول: سواء كان الاعتقاد بأن الجائحة طبيعية أو بفعل فاعل، فلا يمكن لنا أن ننكر وجودها، فنتجاهل مخاطرها. لذلك لا بدّ لنا من العمل على التخلّص منها باتباع الإرشادات؛ بتطبيق التباعد الاجتماعيّ، واستعمال كلّ ما يمكننا من تطبيق الممارسات الاحترازية حسب تعليمات الجهات المتخصّصة في البلاد. وأنا على المستوى الشخصيّ والعائليّ أيضًا لم أتهاون في القيام بما يلزم أداؤه حسب متطلبات الحيطة والحذر، فقلّلت كثيرًا من التواصل الشخصيّ قدر المستطاع، معوّضًا عن ذلك بالتواصل الافتراضي، ولم يكن سهلاً عليّ الالتزام بالبعد عن أحبّتي من الأقرباء والأصدقاء. لقد أصبح مؤلمًا جدًّا أن أجدني أفتقد تلك الحميميّة المتوافرة في اللقاءات الشخصيّة، خصوصًا استقبال أولادي وأحفادي بالأحضان والقبلات، كما أفتقد تلك الروح المرحة التي يتميّز بها البعض من الأهل والرفاق، فغابت عنّي تلك الضحكات والابتسامات التي تُحدثها تعليقاتٌ أو نكات يطلقها البعض بين حين وآخر في التواصل الشخصيّ. مع كل ذلك التأثير على الحياة العامة، وتحويلها من الحيوية والنشاط إلى الجمود والخمول، جراء التغيير في تفاصيل حياتنا اليومية، هناك بعض الجوانب الإيجابية التي تحققت بفضل ذلك التغيير. بالنسبة إليّ، استطعت المباشرة في إنجاز مشاريع مؤجّلة؛ منها ترتيب مكتبتي المنزلية، وقراءة بعض الكتب التي كنت قد أجّلتُ قراءتها، بالإضافة إلى بعض المشاريع المتعلقة بالعائلة، والتي كانت في انتظار تحقيقها. أمّا على مستوى النشاط

▫ اللوحة للفنّان نيل دولوريكون / إيطاليا

الثقافيّ أو الأدبيّ، على المستوى الشخصيّ، هناك بعض النصوص التي بدأت تحضيرها، ولكنها لم تكتمل بعد. ولا أدري إن كانت هذه التجربة القاسية مع "الكورونا" سيكون لها انعكاس في بعض تلك النصوص أو أحدها، مثلما كان لــ"إنفلونزا الطيور" على قصيدتي "قرأت ما قال النذير" التي ألقيتها في أحد الاحتفالات السابقة التي أقامتها أسرة الأدباء والكتاب بمناسبة اليوم العالمي للشعر. وعلى مستوى النشاط الثقافيّ لأسرة الأدباء والكتاب، فإن مجلس الإدارة استطاع أن يواصل نشاطنا الثقافي، بالتفاعل من خلال كل ما هو متوافر من تقنيات لتحقيق التواصل الافتراضيّ مع جمهورنا الحبيب، بقراءات شعرية، وندوات أدبية تم تقديمها عن بعد. وهنا أيضًا اكتسبنا تجربة بجانب ما تم تقديمه، ويمكن تكرارها من خلال استضافة شخصيّات أدبية عربية وأجنبية قد يصعب حضورها الشخصيّ، فنستضيفها افتراضيًّا، وبحضور الجمهور بعد أن تعود بنا الحياة إلى طبيعتها.

▣ عمل الفنّان دويي هان / الولايات المتحدة الأمريكية

الناقدة الدكتورة ضياء عبد اللّه الكعبيّ:
أنا كائنٌ ناريٌّ مشتعل يعشق الحركة وضدّ العزلة
جائحة كورونا جعلتني أتأكّد من "تشابه العالم كلّه في سرديّة كبرى ناظمة"

إنَّ هذه الجائحة التي اقتحمت العالم كلّه، وأعادت تفكيك مساراته السياسية، والاقتصادية، والثقافية، وحتّى الفلسفية، هي جائحة بمثابة السرديات الكبرى Grand Narratives، وهي سرديات كبرى لذاكرة كونية مشتركة. وعلى الرغم من تكرار الجوائح على مر القرون والعصور المختلفة، فإنّ جائحة (كوفيد 19) وفي ظلّ التطور التقني الهائل لعالمنا اليوم، جعلت ذاكرة المحنة "افتراضية" مرئية لعالم متشابه فعلاً. إنَّ هذه الجائحة الكبرى جعلتني أحتفي بعمق بأدب الأوبئة Epidemics Literature، وهو ذلك الأدب الذي موضوعه الأوبئة والجوائح الكبرى التي غيّرت وجه العالم كلّه في مساراتٍ فارقة، وهو أدبٌ أفرزته تلك الجوائح والأوبئة الكونيّة، وتشكّل في محيطها الثقافيّ والإبداعيّ.

▫ الناقدة الدكتورة ضياء عبد اللّه الكعبي

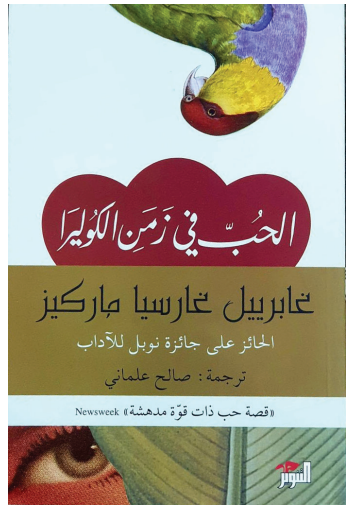
ويمكننا وصف هذا الأدب بأنه أدب كونيّ، وسرديات الجماعات الإنسانيّة الكبرى ومتخيّلها الجمعيّ، وحتى الشخصيّ منه يندرج في إطار الجمعيّ بتمثيلاته الثقافيّة. وعلى امتداد أشهر عدة، انصرفتُ إلى جمع مدوّنة ضخمة عن خطاب المرض وخطاب الأوبئة، بما في ذلك بعض المراجع بلغات أجنبية. لقد انتبهتُ إلى أنَّ هذا الأدب تشكّل عبر قرون طويلة، وخلَّدته الذاكرة البشرية في بعض الأنواع الأدبيّة شعرًا، ونثرًا، وأساطير، وملاحم كونيّة، وكتب المحن، ونهايات العالم وآخر الزمان، ومدوَّنات تاريخيّة، ودفاتر يوميات، وروايات وأنواع لا حصر لها من الكتابات التي ربَّما تأبى التقييد في حدود الأجناس الأدبيّة المعروفة وتتمرّد عليها. وفي تصوّري هو أدبٌ عابرٌ للقارات، وعابرٌ للأجناس والعرقيّات، يتخطّاها جميعها ليكون الجميع أنموذجًا واحدًا في ترقّب الموت. هو أدب ينتج عنه أدب آخر؛ هو أدب العزلة والتأمّل في الذات البشرية، وهو أدبٌ له مداخل متعدّدة نستطيع أن نقول إنَّه أدب بَيْنيٌّ متعدّد الاختصاصات، ينفتح فيه الأدب على التاريخ، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، والفنون، وغيرها. وهو أدب – للأسف - لا نجد له حتى الآن عالميًّا تنظيراتٍ نقديّةً وفكرية فلسفيّة عميقة تُفكّكه: ما السبب في ذلك؟ هل لأنَّ ذاكرة الوباء والجائحة هي ذاكرة بشرية لحظية، وما إن تتخطاها البشرية حتى تمحوها، وتصبح السرديات الجماعيّة الكونيّة المستبعدة أو الممحوّة التي تمارس عليها آليات المحو والنسيان، وما إن تحدث جائحة كونية جديدة حتى تُستعاد تلك الذاكرة البعيدة القصيّة المهملة؟ إنَّ هذا يحتاج إلى

مقاربات نفسية عميقة عن ذاكرة الألم الكونية الكبرى! (أدب الأوبئة) هو خطاب Discourse فيه تلك الرمزيات الكبرى العميقة: أدب الواقعيّ والمتخيّل، أدب انهيار الحدود، أدب السرديات التنبّؤية، أدب الديستوبيا!

ورغم اشتغال الفلاسفة والنقّاد في مرحلتي الحداثة وما بعدها بخطاب المرض وإشكالياته الكبرى الفلسفيّة والفكرية (من النقاد البنيويّين سأذكر ميشيل فوكو واشتغاله على خطاب الجنون في العصر الكلاسيكيّ من منظور بنيويّ)، أقول رغم هذه الاشتغالات الفكرية والفلسفيّة، فإننا - للأسف - لا نتوفّر على اشتغال فلسفيّ وفكريّ عميق لأدب الأوبئة والجوائح الكبرى، لا تنظيرًا نقديًّا، ولا حتى فلسفيًّا فكريًّا، وحتّى الفيلسوف والمفكر الفرنسيّ بول ريكور في تنظيره للذاكرة البشرية في كتابه "الذاكرة، التاريخ، النسيان" لم يتعرّض لذاكرة الأوبئة، واكتفى فقط بذاكرة الألم المتولِّدة من الإساءة، ثم آليات الغفران الصعب.

لقد أعدتُ قراءة روايات" الطاعون" لألبير كامو، و"العمى" لجوزيه ساراماغو، و"الحبّ في زمن الكوليرا" لغابرييل غارسيا ماركيز، و"إيبولا 76" لأمير تاج السر، و"حكاية العربيّ الأخير "لواسيني الأعرج، وغيرها العشرات من الروايات التي تحدّثت عن الأوبئة على اختلاف مرجعياتها الإبداعية، ولكن اللافت للانتباه حتى الآن هو أننا نفتقد تلك التنظيرات الفلسفيّة والنقدية الخاصة بهذا النوع من الأدب. ومن الصعب جدًّا أن نتحدث الآن، على سبيل المثال، عن أدب خاص بجائحة كورونا؛ فالأعمال الإبداعية الكبرى في عمر البشرية قد تخلّقت إمّا قبل الجوائح، وإمّا بعدها بزمن طويل. في رواية "الطاعون" لألبير كامو، كان أحد أبطال الرواية يعِد بكتابة رواية جميلة، غير أننا نكتشف في نهاية الرواية أنها لم تتجاوز العبارة الأولى التي أعاد نسخها خمسين مرة من دون أن تكتمل القصة، لتكون تعبيرًا عن صعوبة التفكير والإبداع في زمن لا يستطيع فيه العقل البشريّ التفكير في النجاة لا غير! عشرات الأسئلة التي أثارتها هذه الجائحة في عقلي، وجعلتني أعيد تأمّل مساراتي النقدية والفكرية. ألتفتُ بعمق إلى بعض المناطق البحثيّة المسكوت عنها حتى على مستوى نقديّ عالمي!

شخصيًّا؛ لم أكن في عزلة مطلقًا. أتحدّث عن العزلة الحقيقية والعزلة الافتراضية! أمارس عملي من مكتبي في الجامعة، ولم أتغيّب يومًا ما! ولذلك عندما طُلِبَ مني الاشتراك في تأليف



كتاب عن "أدب العزلة"، كان من الصعب عليّ أن أكتب عن عزلتي أنا! لأنّني كائن ناريّ مشتعل، يعشق الحركة، وضدّ العزلة! كنتُ في كتابتي أتخيّل تلك العزلة الافتراضية الكونية عبر مشاهد من فضائيات العالم كلّه! تلتقط عيني المشاهد. أتأمّلها كثيرًا وأعيد تأمّلها! جائحة كورونا جعلتني أتأكّد من مسألة "تشابه العالم كلّه في سردية كبرى ناظمة"، بخلاف روايات الأوبئة التي من الممكن تأويلها في مسارات متعدّدة، وليست متشابهة. "كورونا" ستصبح ذاكرة ماضية، وستنتهي إلى أن تستدعيها ذاكرة جائحة كبرى مرّة أخرى! ومثل سائر الجوائح التاريخيّة الكبرى، فإنَّ الذاكرة البشرية تمارس عليها أنواع النبذ والإقصاء والتلاشي! ولكن مع ذلك، أود أن أحتفظ بهذه الذاكرة المحرِّضة على إبداع مغاير واستثنائيّ. سأستفيد منها حتماً في إنتاج نقديّ مختلف، هكذا أرى "كورونا"!

الفنّان التشكيليّ عدنان الأحمد:

لُذنا بالتكنولوجيا الرقميّة كعالمٍ بديل وأصبحنا رهينة هذه الوسائط

تلك هي رسالة الفنّ وكلمة الفنّانين (بالأمل والحبّ نهزم الفيروس)

تفاجأتُ كما تفاجأ الناس، مطلع العام 2020م بخبر انتشار وباء (COVID-19)، (المسمّى كورونا). وباءٌ جديد شديد الخطورة، هدّد العالم بأسره بتحوّله إلى جائحة عالمية، وبلغ انتشاره الكرة الأرضية بأسرها، وفي سرعة قياسية. ورغم أن انتشار الأمراض في العالم ليس بالجديد، فإنّ هذا المرض مختلف في نوعه وطبيعته، إذ إنه شديد العدوى، وينتشر بسرعة عالية، وتصل خطورته إلى درجة فقدان الحياة. أدخلتنا هذه الجائحة وأدخلت العالم أجمع في دوّامة من الخوف والهلع، وحالة من الشك والحذر، وفي صراع من أجل البقاء، وحماية الأرواح من هذا الوباء الفتّاك.

▫ لوحة الفنّان عدنان الأحمد / مملكة البحرين | رسائل عبر الحدود

المخيف في هذا البلاء، أنّ هذا الفيروس لم يهدّد صحّة الإنسان البدنية فقط، وإنما هدّد صحته النفسية، والعقلية، والاجتماعية، والاقتصادية، بل ويهدّد وجوده وكيانه بالكامل في حياته اليومية، إذ لم يجد له العلم دواءً أو علاجًا، وكلّ ما وصل إليه الأطباء هو أخذ الاحتياطات الوقائية للحدّ من انتشاره، وتقليل نسبة عدد الوفيات المتزايدة كل يوم، وفُرض علينا طبيعة وأسلوب حياة جديدة لم نتعوّد عليها. إن هذه الجائحة هي أكبر تهديد للحياة الاجتماعية، والعلاقات الإنسانية، والتواصل بين البشر، وخصوصًا الإنسان الشرقيّ الذي تكوّنت شخصيته ونشأته وتكوينه، على أساس اجتماعيّ أسريّ، أو قبليّ بصفة خاصّة من ناحية الترابط والتواصل والالتقاء على هيئة جماعات وأسر عريقة، وقبائل في مناسبات عديدة، وضمن طقوس احتفالية حميميّة ومترابطة بعض الشيء منذ قديم الزمان. وقد جاءت جائحة كورونا لتفرض علينا شروطًا وأحكامًا أبعدتنا عن بعضنا البعض، وغيّرت مجرى حياتنا تغييرًا جذريًّا، وأجبرتنا على التنازل عن كثير من الأشياء، وإعادة النظر في طريقة تفكيرنا، وعاداتنا، وقناعاتنا، وأسلوب حياتنا بشكل مفاجئ وقاسٍ بعض الشيء، إذ كان من أهم شروط الوقاية من هذا الوباء هو تطبيق التباعد الاجتماعيّ، ولبس الكمامات، ووقف الزيارات والتجمّعات، وعدم التلامس أو التصافح أو الاتصال بالأيدي بين الأهل والأصدقاء والجيران، واعتماد فلسفة الاعتزال والحجر، الذي أحدث شرخًا وصنع هوّة كبيرة وسط مجتمع قائم بالأساس على الترابط منذ قديم الزمان، وحكم علينا أن نتخلّى عن عادات قديمة ومتأصّلة فينا، والابتعاد والانفصال بخوف وحذر، ومراقبة الأخبار المتواردة بشكل يوميّ، وسرعة مخيفة حول آخر تطورات الوباء القاتل، والأعداد المتزايدة من الإصابات والوفيات في جميع أنحاء العالم، ممّا رسم لنا صورة قاتمة عن المستقبل البعيد ومدى ما وصل إليه العجز في إيجاد حلّ قريب، أو علاج، أو دواء.

أما بالنسبة إليّ كفنّان تشكيليّ، وكفرد في المجتمع، معنيّ بكل ما يحدث من حوله، يتابع ويراقب ويتقصّى من خلال وسائل الإعلام المرئية والمسموعة، ومن خلال وسائط التواصل الاجتماعيّ، عبر الهواتف الذكية والإنترنت، والتي أصبحت هي المنفذ الوحيد للبحث والمتابعة والمراقبة، ومعرفة آخر الأخبار، ويتأثّر بكلّ ما يرد من أخبار متلاحقة، وكأننا نعيش في عالم جديد، أصبحت التكنولوجيا الحديثة هي أسلحتنا

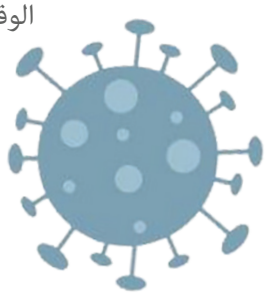
الفنّان التشكيليّ عدنان الأحمد

المتوافرة للمعرفة وتناقل الأخبار وتداولها، والسؤال عن بعضنا البعض، والأهل، والأقرباء، والجيران، بسبب الوضع الراهن الذي يحتِّم علينا البقاء في بيوتنا في عزلة قاتلة، وأصبحت وسائل التواصل الاجتماعيّ تفرض نفسها علينا وبقوّة قسرية، وأصبح عالم الإنترنت هو عالمنا البديل للتواصل، والمتابعة، والدراسة، والعمل، وغيرها من متطلّبات الحياة، التي أصبحت فيها صعوبة ومشقّة نتيجة العزلة والخوف. ما من بديل أمامنا إلّا أن نخضع للظروف الجديدة، ونسلّم بأننا أصبحنا رهينة هذه الوسائط، حتى نستطيع تجاوز المحنة بسلام. ولكن بالمقابل، يجب أن نعترف أنّ هذه التكنولوجيا، أصبحت بديلا متطوّرًا وجاهزًا، وهي موجودة أصلاً. فلا أدري ماذا سنفعل، لو لم تكن هذه التكنولوجيا موجودة؟ وكيف سنتصرّف بدونها؟

أمّا في عالم الفنّ، فحال الفنّانين كحال جميع أفراد المجتمع، تقبّلوا الصدمة، وتعايشوا مع الأحداث، أوّلاً بأوّل، في البداية بخوف وهلع، لكنهم تجاوزوها بشجاعة وإصرار، لأنهم عادة يعبّرون بريشتهم، ولديهم أدوات التعبير عن كلّ شيء؛ عن الحزن، والفرح، والحبّ، والخير، والألم، والسلام، وهم أكثر أناسٍ يطلبون السلام وانخرطوا في هذا المجال، يمارسونه بفنّهم، وينشرون أحاسيسهم ومشاعرهم، في ظلّ ظروف ليست اعتيادية، ويحاولون أن يعكسوا الواقع الأليم من خلال عزلتهم، ورغبة في التواصل مع الآخرين بفنّهم، وكانت وسائل التواصل الاجتماعيّ هي الخيار الوحيد، والمتوافر كمنصّة انطلاق وتواصل مع العالم الخارجيّ، ونشر تصوّراتهم ووساوسهم، وحتى آمالهم وأمنياتهم في غد أفضل. واستمرّت العملية الإبداعية، في ظروف مختلفة ومكثفة، ولكن منسجمة مع الوضع العام السائد في العالم أجمع. وبصفتي فنانًا تشكيليًّا، فقد فُرضت

عليّ العزلة والابتعاد، وعدم التواجد في النطاق العام، والحيّز الكبير الذي كانت تشغله الحركة التشكيلية من نشاطات وفعاليات ومعارض وورش ولقاءات. وكحال جميع الفنانين التشكيليّين الذين التزموا بقواعد التباعد الاجتماعيّ وشروطه القهرية، التي أصبحت إلزامية، رغم أن الفنان دائمًا ما يكون بحاجة إلى العزلة والانفراد والابتعاد قليلاً عن صخب التجمّعات، للحصول على مساحة من الخلوة الهادئة، والتأمل والتجلّي في طقوس خاصة، يتواصل فيها مع الإلهام، ولكن باختياره وحريته يستطيع الخروج متى ما شاء. ولكن مع الأوضاع الراهنة، في ظل الكورونا، فالأمر يختلف، وأصبح لزامًا عليه أن يقبل بالأمر الواقع، فهذه العزلة مفروضة عليه، وليس باختياره، والابتعاد عن الحياة العامة، وتوقّف عجلتها أصبح أمرًا مؤسفًا. فقد أوصدت أبواب صالات العرض، وتوقّفت المعارض، ولم تعد تلك اللقاءات وتلك التجمّعات الفنية، حيث يتحلق الفنانون حول لوحة، أو حول فنّان وهو يتحدّث عن فنه، ولكن تغير الوضع. فما علينا سوى أن نرضخ للأمر الواقع، ونقبل بالوضع الجديد، ونتأقلم معه ونتعوّد عليه، ونبحث عن سبل أخرى للنشر والامتداد بالفنون التشكيلية وتجاوز المحنة. وفعلاً عمل الفنانون على نشر أعمالهم عبر منصّات التواصل الاجتماعي إلى العالم، وابتكروا سبلاً جديدة للعرض، مثل المعارض الافتراضية، والتي أثبتت جدواها لإيصال الرسالة عبر العالم، بأنّ الفنان عنصر حاضر وفعّال، ونرى ذلك جليًّا من ناحية الأعمال التي تنشر الحبّ والسلام، وتتجاوز حدود الأزمة من خلال العناوين العريضة، التي تؤكّد تمرّد الفنّان ومقاومته للأزمات، مثل خارج الحَجر، والمعرض الخليجي في زمن الكورونا، ومعارض أخرى افتراضية، كلها عبّرت عن رفضها للتقوقع والانزواء خارج حدود التواصل مع الآخرين، من أجل أن تُسمع أصواتنا، ويتم اللقاء، ويتم التعبير، ويتم العرض كما في السابق، ولو عن بعد، ولكن على أمل أن يعود الزمن الجميل. ومن محاسن الصدف أن هذه الأزمة جعلت الأمل حاضرًا وبقوّة، والتفاؤل نصب أعيننا، وهي الوسيلة الوحيدة للتغلب على الأزمات، وتلك هي رسالة الفنّ وكلمة الفنّانين (بالأمل والحبّ نهزم الفيروس)، وما علينا إلا أن نعيش حياتنا بأيّ شكل من الأشكال، ومن خلال كلّ المحاولات الفنية، للإبداع وبشكل استثنائيّ، فجاءت مواضيع الأعمال الفنية متنوّعة على حسب مشاعر كلّ فنّان وأحاسيسه الشخصية.

فمنها ما جاء يعبّر عن الخوف والعزلة والابتعاد، ومنها ما جاء يعبّر عن الحبّ والتفاؤل والأمل، وبأساليب مختلفة، وابتكارات متعدّدة، وبصيغة من الإصرار والتحدّي، وبرغبة صادقة في تجاوز كلّ الظروف القاهرة، وتخطّي الأزمة، والاستعداد لعودة الحياة من جديد، وعودة المياه إلى مجاريها، والكلّ يجمع على رؤية حالمة بما بعد الكورونا في مجال الفنّ، أو في مجالات أخرى، ويبقى الفنّ هو النبض الوحيد الذي لم يتوقّف، وأصبح ورقة العبور إلى ما بعد الأزمة. وأعتقد أنّ هذه الفترة وهذه المرحلة، سوف يكون لها طابعها وخصوصيّتها، وسوف تبقى في الذاكرة، وعلينا أن نتقبّل كلّ شيء طواعية، لكي نعيش أوّلاً، ولكي نبدع ثانية، ونستخلص الدروس والعبر، وكما يقولون (ربّ ضارة نافعة). فقد تعلّمنا في هذه الأزمة كيف نتحكّم في أنفسنا، وفي عواطفنا ورغباتنا، وتعلّمنا كيف نتنازل ونقبل بالقليل، وأصبح لدينا متسع من الوقت للتأمّل والمراجعة، وإعادة الحسابات، وترتيب الأوراق، وأهمّها علاقاتنا مع الآخرين، مع أنفسنا، والأهل، والأقارب، والأصدقاء، والجيران، ومراجعة أولوياتنا وموقعنا في المحيط الذي نوجد فيه. وبسبب ما فرضته علينا الأزمة من ظروف العزلة والتباعد والاعتكاف، فهناك من نسينا، ولم يعد يسأل عنا، وهناك من يشتاق إلينا واستمرّ في السؤال عنا، وهناك من ينتظر انتهاء الأزمة لكي يلتقي بنا، ونجتمع به من جديد. كل تلك التحوّلات هي إفرازات هذه الجائحة، والقادم سوف يكشف لنا المزيد. ففي وضع الانعزال، حُجبت جميع مظاهر التجمّعات الفنية، والافتتاحات الرسمية للمعارض، وافتقدنا ذلك السحر الجميل عندما نقف أمام الألوان في ذهول وصمت، ومن خلفنا ضجيج الحضور، وصخب التجمعات، والحوارات الفنية، وأصبح الفنّ هو المتنفس الوحيد للوصول إلى العالم الآخر، عبر وسائل التواصل الاجتماعيّ، ونشر أعمالنا، وأخذنا نستقبل ردود الأفعال، من خلال التعليقات، أو علامات الإعجاب، ونحن في عزلة مع أنفسنا نطلّ على العالم من خلال هذه النافذة المربّعة نبثّها همومنا وعواطفنا وهواجسنا الخفية، وتكون اللوحة هي محطة اللقاء. قد نتشابه، وقد نختلف، ولكننا جميعًا في مركب واحد، والهدف واحد، وهو أن نستمرّ، ونعمل، ونعرض، ونستخدم التكنولوجيا الحديثة



للتواصل، في دعوة إلى المقاومة، والتغلب على الفايروس، واسترجاع الأيام الجميلة، ولو عن بعد. فمازالت تلك المساحات الممتلئة في صالات العرض برائحة الألوان، وأنفاس الزائرين، وهي تداعب خيالنا، وتدعونا إلى العودة إلى ما قبل الكورونا، ومازال الأمل حاضرًا، يدعونا إلى أن نستمر، وأن نعمل بجدّ واجتهاد، ولا نيأس. مازال أمامنا الوقت الكافي للعمل بصمت وانفراد، بعد أن تعذّر علينا الاجتماع كما في الزمن الماضي، وما علينا سوى الركون إلى زاوية الفنّ، والانغماس في العمل، للقضاء على الوقت الطويل دون ملل أو ضجر، ولدينا كل الفرص للتأمّل وإعادة النظر في كثير من الأمور، واتخاذ القرارات الصائبة بتأنٍّ ودون استعجال، وهكذا يصبح لحياتنا شكل آخر، وأهداف أخرى، في ظروف فُرضت علينا فجأة، ولكنّي واثق أنها سوف تزول، وستعود المياه إلى مجاريها بإذن اللّه.

عمل الرسام خالد الهاشمي / مملكة البحرين

فنّان الكاريكاتير خالد الهاشمي:
الجائحة جعلتنا في مواجهة حقيقيّة أمام
سطوة عالم رقميّ وافتراضيّ مجهول على حياتنا ومستقبلنا

مضى ما يقارب العام حينما اقتحم شبه كائن لا يُرى بالعين المجردة حياتنا الخاصة، ليثير الفوضى ليس على مستوى الأفراد، وإنما على مستوى الدول والمؤسّسات العالمية. لن يغيب عن أذهاننا كيف أنّ انتشار فيروس في مدينة بعيدة أصبح شأنًا سياسيًّا ومادة مقزّزة لشعوبيّة بعض قيادات العالم التي قذفها القدر البائس لتقود العالم، وتكيل التهم بتنمُّر وتعالٍ غير مسبوق ضد الآخرين. فقد كانت الحرب الكلامية، والاتهامات، شرارات تنذر بحروب اقتصادية مستترة لدمار، تكون الإنسانية والسلام العالميّ ضحيّته الأولى. وربما المفارقة الصادمة أيضًا في هذه الجائحة هي كيف لهذا الفيروس التاجيّ أن يحرج مؤسّسات دول متقدّمة تنمويًّا "كما تصنّف" في مستوى تعاملها الإنسانيّ، والتزاماتها تجاه شعوبها، فقد تباينت ردود الفعل بين المفاضلة للمحافظة على الاقتصاد، وبين زجّ البشر كطعم لهذا الوباء القاتل، كما حدث في الولايات المتحدة، أو بإهمال فاضح بحجّة تحقيق "مناعة القطيع" التي اقترحتها باكرًا الحكومة البريطانية، ثم تنازلت عنها في ما بعد. لقد شكل ذلك تنصّلاً من مسؤوليات الدولة الأساسية في حماية الفرد بحجة صيانة الاقتصاد، بكونه مصنع الثروة والرفاهية على حساب صحة المجتمع، وقد كان سلوكًا صادمًا وغير مقنع على المستوى الإنسانيّ والأخلاقيّ.

رسام الكاريكاتير خالد الهاشمي

وبينما تستبسل الطواقم الطبية في جميع أنحاء العالم في صراعها المنهك مع هذا الوباء، يتدخّل تجّار الثروة والجشع الرأسماليّ ليتحكّموا في سوق تصنيع اللقاحات وتوفيرها، ممّا يثير تخوّفًا جدّيًا لدى البشر حول مصداقية تلك المبادرات، أهي لخدمة صحة البشر، أم خدمة سطوة أهل المال على الأسواق والبشر؟ وتتفاقم الفوضى عبر تصاعد الشكوك في غايات اللقاحات التجريبيّة، ومصداقية التحضير السريع بكونها محض احتيال تجاريّ، أو زجّ البشر في حقول تجارب لأغراض قد لا تكون علمية صادقة وأمينة أخلاقيًّا، ممّا أغرق العامة في بحر من الشكّ والريبة لمجمل حيثيّات هذه الجائحة وتداعياتها على حياة الناس والاقتصاد.

زمن الجائحة هو – بتقديري - زمن الشكّ بامتياز، ليس على المستوى السياسيّ فحسب، وإنما على جميع المستويات؛ الصحية، والاجتماعية، والاقتصادية...إلخ. فقد أغرقت الكورونا العالم بأسره في فوضى الشكّ والتخمين والتآمر في تفاصيل حقيقة هذه الجائحة منذ انتشارها المخيف في مدينة يوهان الصينيّة، ومشاهد الفيروس وهو يقتنص الإنسان بكل بدائية، وكأنه يعيد سرد أبجديّات الصراع من أجل البقاء في تاريخ البشرية، إلى انتشاره المفزع في كلّ بقاع الكرة الأرضية، وكيف دفعت الدول المتحضّرة فاتورة باهظة من القتلى وانهيار مؤسّساتها الصحية المعنية بحماية الفرد في فترة قياسية، مما أصابها في مقتل تجاه أبسط بنود حقوق الإنسان في عصرنا الحديث. إنّ من المتوقع أن تراجع النخب والقيادات النظر في الخلل الذي أربك دور السلطة، أو مؤسّسة الدولة في هذه الدول المتقدمة في الحفاظ على حقوق الفرد في الضروريات الأولية للحياة، والتحكم في خدماتها له، عبر السيطرة على سوق الخدمات

الأساسية كالصحة والتعليم.. إلخ، ومراجعة تفرّد القطاع الخاص في توفيرها للمجتمع. ومما عزّز زمن الشك والريبة، هو عزلة البشر في الإغلاق الذي فرضته السلطات، ورؤية الأحداث من خلال ثقب يتيح للفرد التواصل والاطلاع على الانتشار الهائل للمعلومات عبر المنصّات الرقمية التي لا تحكمها ضوابط أو قواعد، وإنما عرضها اليسير لكمّ وفير من المعلومات الصحيحة والمتضاربة أيضًا، والمعلومات المفبركة لأغراض وغايات ليست بريئة، وإنما محدّدة سلفًا ضمن منظومات واسعة النفوذ والاهتمامات، هذا بالإضافة إلى الاجتهادات المتواضعة والساذجة بعض الأحيان من قبل جمهور العامة.

إن المحيط الرقميّ هو وسط مصنوع، أو ربما قيد الإنشاء لدى البعض، للسيطرة على حرية الفرد، والتحكّم فيه، واستغلاله بشتّى الطرق، وهو صراع مع الأسف سيستمرّ فترة طويلة، وربما مرهقة للبشرية، رغم كل الإنجازات الهائلة لمصلحة الإنسان ورفاهيته، إلا أن هذا الوسط سيكون أيضًا عرضة للاستغلال البشع من قبل الجشع الماديّ، والرغبة في التسلّط والهيمنة.

لطالما وُجدت مفارقة فكرية بين أصحاب نقد الواقع ودعاة اليقين المطلق في قراءة الواقع الاجتماعيّ. إلّا أنّ الجائحة جعلتنا في مواجهة حقيقيّة أمام سطوة عالم رقميّ وافتراضيّ مجهول على حياتنا ومستقبلنا، وفي حدود تعاملنا المربك معه، وقد بدا ذلك جليًّا على مستوى التحصيل العلميّ؛ سواء في المدارس، أو المؤسسات الأكاديمية. فبالرغم من أنّ الجائحة عزّزت دور الأدوات والمنصّات الرقمية، فإنّها كشفت أيضًا عن خلل كبير في التعامل بين البشر مع تلك الأدوات وعوالمها الافتراضية.

إنّ الحضور الاجتماعيّ لا يمكن تجاوزه أو إهماله، وإنّ الهرولة إلى تعميق "الفردية" وتعزيزها في التواصل الاجتماعيّ الرقميّ محفوفة بمخاطر جمّة على مستوى حيويّة المجتمعات وحضور أفرادها، لكون سطوة العالم الرقميّ غير كافية، ولا تستعيض عن الاتصال الحقيقيّ المطلوب اجتماعيًّا بين الأفراد كحاجة غريزيّة بين البشر لمجتمع إنسانيّ.

أمّا مجال الكاريكاتير، فهو كما هو الحال في جميع وسائل التعبير الفنية، ستكون مواجهة الشكّ مهمّة البحث عن حقيقة الحدث وخلفيّاته، وستكون قضيّة مربكة أكثر، وتتطلّب شيئًا من الاطلاع العام، والقدرة على تجاوز المنظور/ المرئيّ، ونقده بعمق أكثر، دون الانصياع إلى

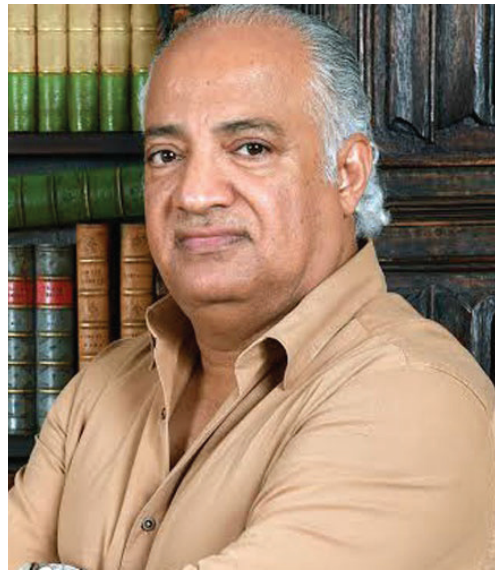
عمل الفّنان ناثان وايبرن / بريطانيا

فوضى المعلومات المتدفّقة، إذ إنّ هناك مؤسّسات ضخمة ذات أجندات مصمّمة لغسل الأدمغة، وتحوير سير اهتمامات العامة والجمهور ضمن مسارات معدّة سلفًا. لذا فإنّ مهمّة الفنّان المتابع ستتطلب حذرًا وجدّية أكثر لاستيعاب الحدث بشكل موضوعيّ؛ لإزاحة الشكوك بشكل مسؤول، وإنتاج عمل فنيّ صادق ومستقلّ، لا يكون أداة لسلطة تتمترس خلف كمٍّ هائل من المعلومات المغلوطة المفبركة من أجل غاياتها الخاصة في إخفاء الحقيقة أو تحويرها.

الروائي حسين المحروس:
أزعم أنّ كتابة أدبيّة في هذا الوقت مُصابة، وتحتاج إلى عزلة لم يعُد أيّ شيء في مكانه بدءًا من القلب!

أن تكون مصابًا، مخالطًا فقط، محجورًا احترازيًّا، لك قريب بعيد مصاب، تسمع عن صديق قديم مصاب في خبر عارض لا تنتظره، عائلة في الحيّ يتقاسمها المرض والتعب، عائلة تعرفها فقدت الأمّ بسبب عدوى من الزوج تأكيدًا لأنانيّته حتى الرمق الأخير! الأسماء الكثيرة العابرة بوسط المرض كلّ يوم، أو لا شيء من ذلك تمامًا، لكنّ أخبار الأحداث، القصص، الإحصائيات اليوميّة، تتبعك، فمن غير اللائق أبدًا أن تقول إنّك تتبعها وهي بكلّ هذه السطوة في فرض نفسها على اليوم كلّه. لا أحد غير مصاب بشيء من الخوف، أكثره عميق، بشيء من الانتظار الطويل في خطّ المرض وجوانبه، بذعر الإصابة بما يشبه أعراض المرض وغير ما يشبهه أيضًا.

أزعم أنّ كتابة أدبية في هذا الوقت مصابة بشيء ممّا مرّ، ولها الأعراض نفسها! ولن تخلو الجمل من علّة على قياس ذلك! أبدًا، ليس في ذلك عيب، لكن العيب كلّه لو أخرجتُ تلك الكتابة عن ذلك الوصف وأنا في هذا الحال. لو مثّلت دور القوة، التحكّم في الظرف أمام سطوة الفيروس، لو تناسيت - ولو قليلا - هشاشة الإنسان قبالة الطبيعة.



الروائي حسين المحروس

لم يعد أيّ شيء في مكانه، بدءًا من القلب! سعة الوقت المفاجئة، أو كما تقول بشرى خلفان بما أتذكّره «ماذا سنفعل بكلّ هذا الوقت؟! أين يذهب الوقت الذي لا نعيشه؟!» يقابلها ماذا سنفعل بكلّ هذا القلق يا بشرى؟!

لُذتُ بالقراءة فيه أكثر، الترجمة الخاصّة قليلاً، البحث والإعداد لمشروع كتابي قادم، تتبّع الروابط في الوثائق الخاصة به عبر العلامات الصغيرة فيها، نقائض المنشور المشهور بنصّ مهمَل في الوثيقة! ما شُطب من الوثيقة وتحايُلي على ما بان في ظهرها!! العودة إلى مسوّدات المؤجَّل، والضحك على بعضه بردّة فعل مؤجّلة أيضًا! الكتابة الآن، مهما كان شكلها، نوعها، مجالها، ربّما تفقد اطمئنانها الضروريّ عند كاتبٍ ما بوهم العزلة المفروضة!! بوهم ما ينال الأمزجة التي تدير ظروفًا غير مستقرّة!! بالنسبة إليّ ممكنة، ممكنة فقط، لكن ليس عن الحدث الحالي، الوباء المرّ، تراجُع قوى المجتمعات بالعزل والتباعد، أمام قوى الحكومات بالحضور الفاعل! أخشى أنّ كتابة عن الحدث في الحدث لن تتجاوز وصفَه. أفضّلُ النظر إلى الأشياء بالخروج بها عليها، بالتأمّل الناشئ عن الخوف الجديد اليوميّ، بالنظرة اليوميّة إلى النفس والحال، والرغبة في الأفضل. تكفيني من ذلك كلّه صورةٌ واحدة.

الشاعر عبد اللّه زهير:
هذه الجائحة أبرزت الوجه الإنسانيّ الآخر للأدوات الرقميّة التي كنّا نُشَيْطنها على الشاعر ألا يكفّ عن ممارسة الفضول المستمرّ إزاء تجلّيات مجَرّة الحياة الهائلة وتحوّلاتها

لا أظنّ، ونحن في خضمّ هذه اللحظة الإنسانيّة المريرة والمعتمة تحت وطأة الجائحة، أنّ الحديث عن الشعر والثقافة والأدب والفنّ ترف ورفاهية بلا لزوم. هذه الأبعاد، في هذه اللحظة بالذات، يجب أن تكون في صلب اهتمام النُظم البشرية لضرورتها، ولأنها ترتبط أشدّ الارتباط بما شهده العالم، ويشهده، من ويلات وفجائع وكوارث طوال العقود الأخيرة.

ولكوني أكتب الشعر (أو هكذا أزعم) فلزام عليّ أن أقرأ ما أصل إليه من مواد نصّية في الكتب والمجلات والملاحق الثقافية، في جميع الحالات والظروف، ومنها ظرف الجائحة الكونية. أظنّ أنّ على الكاتب ألّا يميل إلى فلسفة الامتلاء التي تدّعي فيها الذاتُ المتضخمة أنّها وصلت إلى حدّ الاكتفاء المعرفيّ، وأنّها ليست في حاجة إلى آخر يُغنيها.

الشاعر عبدالله زهير

ولذلك فالمثقّف، وخاصّة الشاعر، أحوج ما يكون إلى منابع معرفية وقراءات يومية تُعينه على إغناء التجربة، وتَجلية الشروخ والأعطال والأعطاب والثقوب في الصيرورة الإنسانية، سعيًا إلى رتقها والتئامها. وبالتالي، عليه ألّا يكفّ عن ممارسة الفضول المستمرّ إزاء تجلّيات مجرّة الحياة الهائلة وتحوّلاتها. على المستوى الإنسانيّ، ثمّة من الأبعاد القاتمة السلبية في أزمة الجائحة الراهنة ما أثقلني مزاجيًّا ونفسيًّا، لا سيما ما يخصّ أعداد الوفيات والإصابات كلَّ يوم، إذ أصبحت الأرقام تتوالى وتسيطر بشكل تراجيديّ مخيف على مشهديّات الإعلام طوال الفترة الماضية، كما لو أن العالم بأسره انحشر داخل مسرح من مسارح أفلام الرعب أو الخيال العلميّ. في المقابل (مع الاعتذار لأرواح الضحايا ولكلّ من عانى وقاسى جرّاء هذه المحنة العظيمة) تتجلّى في السردية الكبرى أبعاد إيجابية يمكن الإشارة إلى بعض منها، سواء على الصعيد الشخصيّ، أو على الصعيد الثقافيّ العام. في فترة الحجر الصحّي والتباعد الاجتماعيّ، لاحظنا كيف أنّ معدّلات القراءة لدى المجتمعات العربية ازدادت نسبيًّا، إذ أشار الكثير من دور النشر إلى ارتفاع الطلبيّات بوساطة خدمة التوصيل إلى المنازل، وهو ما يمكن أن يُشير إلى أن ظروف الأزمة في المنحى الآخر وفّرتْ فائضَ الوقت للاطلاع والقراءة، وقد كان ذلك الوقت الفائض يُستنزف في أماكن العمل والترفيه والتسوّق الاستهلاكيّ. شخصيًّا، كان يهمّني أن أغتنم الفرصة لقراءة المزيد في مجال الأدب عمومًا، والشعر خصوصًا. كنت مشغوفًا بالاطلاع عميقًا على المشاهد الشعرية في الجغرافيّات العربية المختلفة، وفي دول المَهاجر والمنافي المتعدّدة. ولنغتبط ونشعر بالارتياح كجيل رقميّ على هذه النعمة التكنولوجيّة السائلة علينا، إذ

عمل الفنّان سيروان بازان / العراق

صرنا قادرين على الحصول إلكترونيًّا بسهولة وسلاسة على أغلب ما يُنشر من كتب ومجلات وملاحق دورية تصدر في مناطق بعيدة جغرافيًا، غير أنّ الشبكة العنكبوتية تجعلها قريبة في متناول الأيدي والأعين. لقد تابعنا هذا الكمّ الهائل من الفعاليّات الافتراضية بشتّى أشكالها وأنواعها على شاشات أجهزتنا الذكية. هذا غيض من فيض الإمكانات والطاقات والمساحات التي

من المفترض أن توفّرها لنا تلك التقنيات الرقمية، التي كانت مجهولة بنسبة كبيرة للمؤسّسات الثقافية الرسمية والأهلية. صار التواصل، وتدبير الحياة التربوية، والثقافية، والأدبية، وحتى الصحفية والسياسية تتمّ عن بُعدٍ، في زمن كورونا وربّما ما بعدها أيضًا، عبر الآلات التكنولوجية التي كنّا دائما نُشَيْطنها ونصِمُها بأبشع النعوت، إذ لم نكن نرى فيها إلا وجوه تعزيز التوحّش وتحجّر المشاعر والاغتراب اللاإنساني. لكنّ هذه الجائحة أبرزت الوجه الإنسانيّ الآخر لها، لِما توفّره من إمكانات التواصل والتعارف والجدل الفلسفيّ والإنسانيّ الحميم، ولِما تتيحه من إنجاز إيقاف انتشار المرض، أو على الأقلّ إبطاء سرعة تفشّيه وانتشاره، كما لو أنّ الآلة هنا ستشتغل بالضدّ من منطقها المنجز للسرعة، حيث غالبًا ما نصِم عالمنا هذا، الذي هو عالم التكنولوجيا بامتياز، بأنه عالم السرعة.

ثمّة أيضًا عتبة أخرى لاستخلاص الدروس والعبر من هذه الأزمة الكونية، أراها غاية في الأهمية بالنسبة إلى مستقبل الحياة الإنسانية على كوكب الأرض الذي تتهدّده الأخطار، وأقساها كما يُلوِّح لنا علماء البيئة (الإيكولوجيا)، هي مخاطر "التغيّر المناخي". ومن هنا تأتي الضرورة البشرية لحسن التعامل مع الطبيعة. لعلّ المضيء في هذا الفيروس المجهول أنه كشف عن الحاجة الماسّة إلى العلم (والأدب بنظري جزءٌ لا يتجزّأ من هذا العلم)، والاهتداء بما يتوصل إليه من نتائج في هذا المضمار أو ذاك. ترى غالبية الباحثين أنّ هذا الفيروس اللامرئيّ هو أحد تجلّيات قوى الطبيعة بخفاياها الغامضة واللانهائية. ذلك لأنّ الطبيعة لها أيضًا طابعها المتأرجح الذي لا يمكن لأفق التوقّع الإنسانيّ أن يجاريه. وهذا يعني أنّ التطاول على هذه الطبيعة، بشتّى ضروب التخريب والإفساد والتلويث - خاصّة ونحن نرى في عصر الفوضى السائلة استفحال الجشع والتوحّش اللاإنسانيَّيْن إزاء مكوّنات الطبيعة - لا يمكن أن يمرّ من دون تَبِعَات وأثقال وأزمات قد تُغيّر مصير الحياة على كوكبنا الجميل. هل كان هذا الفيروس بمثابة رسول أطلقته الطبيعة ليبعث إشارات التنبيه والتحذير لئلّا نتمادى في العبث؟ هل هو مرحلة كاشفة لهشاشة الإنسان والمجتمعات ما بعد الحداثية، ولاستشراء غياب البُعدَين الثقافيّ والأخلاقيّ من برامج التدبير البيئيّ، والسياسيّ، والاقتصاديّ، والصناعيّ؟ ربّما.

عن الدهشةِ والقابليّة على قِسْمةٍ من نوعٍ آخر

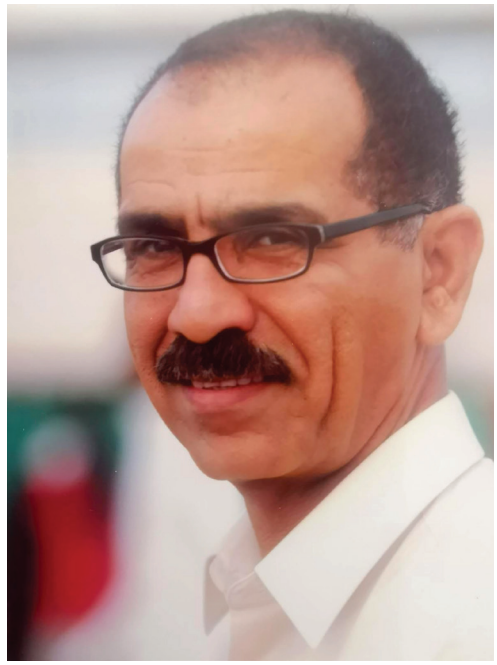
الصورة في وجدانَ الفنّان والمصوّرَ البحرينيّ عبدً اللّه دشتي

ياسر عثمان ▫

بسمةٌ وإشراقةٌ تتصالحان دومًا مع قسمات وجهه الضاحك البشوش. حضورٌ بهيٌّ لا تكتملُ الأمسياتُ الثقافيةُ والشعريةُ والفَنيَّةُ بهاَءً وجمالاً إلا بضحكة من عدسته المبدعة، المسكونة بهواجس الجمال، الشغوفة باستجلاء جماليّات الَخلقِ والتكوِين في إبدَاع الخلّاق العليم الـمُتجلّي فِي وجوه البَشر.

يُشعرك حضورُه الَفنِّي الَمبدع لحظةَ التقاطِ الصورة أنَّ له قلبين؛ ينبضُ أحدهما ليحيا حاملُه، بينما ينبضُ الآخر مع كلِّ ضغطَة من يدَه الشاعرة على مفتاحِ التقاط الصورة، ليحيا الجمالُ متدثّرًا بدفء التاريخ وحِضن الجغرافيا.

▫ شاعر وناقد من مصر / حضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة عاهل البلاد المفدى، يتسلم نسخة من كتاب المصور عبداللّه دشتي



▫ الفنّان عبداللّه دشتي

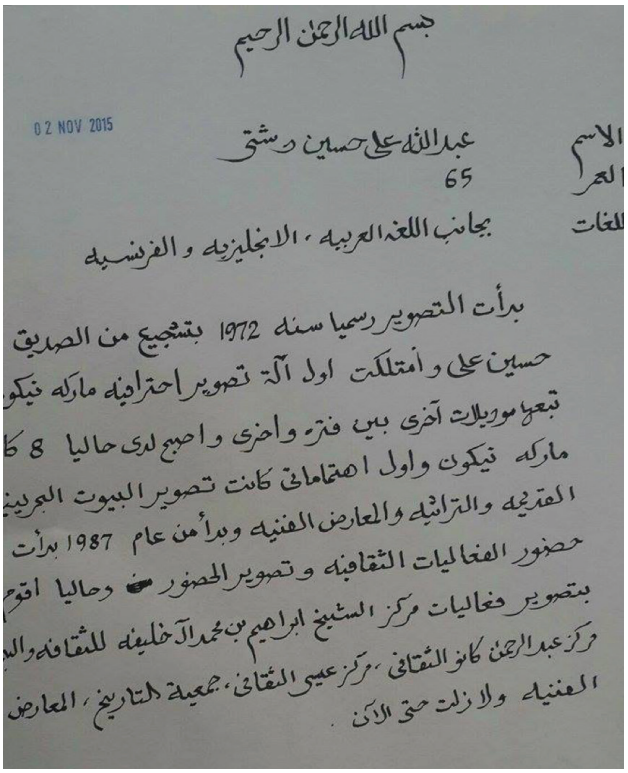
وجهٌ بحرينيٌّ أصيلٌ، حاز كلَّ مسوّغاتِ المرور نحو قلوبنا؛ فكان بحقٍّ سفيرًا فوقَ العادةِ ومتحدّثًا بلسان الحال عن كرم أهل البحرينِ وعشقهم الإبداع والجمال في كلِّ شيءٍ.

ما تكادُ تطأ قدماكَ مكانًا هو فيه، إلّا وجدتَ يدَهُ تمتدُّ في خِزانةِ الجمالِ (حقيبته الصغيرة) ليكونَ ثانيَ ما يقدّمه إليك - بعد فاتحةٍ من ابتسامه وترحيبه بك - صورةً جميلةً لوجهكَ التقطتها عدستُه لك في مناسبةٍ سابقةٍ ضمنَ المناسبات التي جمعَت بينكما، صورةً تقولُ - من فرطِ دهشتك وإعجابك وفرحتك بملامحك الجديدة - حين تراها ما قاله اللسانيّ العربيّ الكبير البروفيسور منذر عيّاشي ذات نقدٍ: "صورتي ليست أنا". إنَّه واحدٌ من سفراء الجمال المتحدّثين فنيًّا باسْمِ الكاميرا. إنَّه الفنّان المصوّر الفوتوغرافيّ البحرينيّ العربيّ المبدع عبد اللّه دشتي، ذاكرةُ الجمالِ البحرينيّ المرصَّعةُ بفصوصِ الإبداع.

عن التكوين والنوستالجيا وأشياء أخرى

بَدَأ دشتي رِحْلَتَهُ مع فنّ التصوير الفوتوغرافيّ في مطلع الستينيّات من القرن المنصرم (عبر صداقته أجيالاً من آلات التصوير التي يحاكي كلُّ جيلٍ منها مرحلةً من التطور والإمكانات الفنية)، مدفوعًا بـــ(النوستالجيا)، ولحظاتِ الأُنسِ بالأمكنة التي احتضنت لحظةَ العبور الوجوديّ من عالم الأرحامِ الفسيح، إلى عالمِ الأشياء الضَيِّقِ المزدحم، تلكَ اللحظة التي على الرغم من كونِ الإنسانِ لا يمرّ بها سوى مرّةٍ واحدةٍ يتيمةٍ، فإنّها تملؤه ارتباطًا بمكانِ اللحظةِ حتى آخر العمر.. هكذا تقصّيتُ - عَبْرَ سؤالي له عن شكل البدايات - اللحظةَ الأولى من عشقه لآلة التصوير (الكاميرا)، ذلك العشق الممتدّ الذي لا يحيطُ به وصفٌ ولا تدركه لُغةُ الكلام. قُلتُ له ذاتَ حديثٍ: "على الرغم من رغبةِ قَلمي البسيط في الحديثِ عنه؛ إنسانًا، وفنّانًا، وصديقًا غاليًا، فإنّه لم ينجح بعدُ

في اقتناص زاوية النَظرِ إلى عالمك السحريّ المترامي. فهلا ساعدتَ هذا القلم وأمدَدتَه بشيءٍ من سيرتك الذاتية، لعلّه ينجح في اختيار نافذة تسمو لتليق بجمالِ عدستك، وبهاء روحك، وسعة ابتسامتك؟".. فأجابني - بخجله القرويّ البحرينيّ الجميل المُزيَّنِ بقسماتٍ من تواضعِ الكبارِ - بأنّهُ سوف يرسل إليّ سيرته الذاتية لألتقطَ منها مفاتيح الدخول إلى عالمه الفنيّ. بقيتُ قرابةَ أسبوعينِ أو أكثر أنتظر ما سوف يرسله، وكانت المفاجأة التي تأوّلتُها من شكلِ المُرْسَلِ وطبيعته، أنَّه على الرغم من معرفته بثلاث لغات حيّة هي العربية والإنجليزية والفرنسية - فإنّه لا يعشقُ سوى لغةِ الريشةِ والعدَسَةِ في صياغتها المكثّفة القادرةِ على التعبير عن العوالم المترامية الجمالِ في حيّزٍ لا تتجاوز مساحته مساحةَ كفِّ يدِ الإنسان، إذْ أرسل لي هذه الصورة لهذه الكلمات المكتوبة بخطّ يده، وهي تلخّص علاقة الحبِّ العميقة التي تربطه بالكاميرا منذ بدايات تكوينه:


بسم الله الرحمن الرحيم

02 NOV 2015

الاسم عبدالله علي حسين دشتي

65

بجانب اللغة العربية ، الانجليزيه و الفرنسيه

بدأت التصوير رسميا سنه 1972 بتشجيع من الصديق
حسين علي و امتلكت اول آلة تصوير احترافيه ماركه فيكو
تبعها موديلات أخرى بين فترة واخرى واصبح لدى حاليا 8 كا
ماركه فيكون واول اهتماماتي كانت تصوير البيوت البحرين
القديمه والتراثيه والمعارض الفنيه وبدأ من عام 1987 بدأت
حضور الفعاليات الثقافيه و تصوير الحضور و حاليا اقوم
بتصوير فعاليات مركز الشيخ ابراهيم بن محمد آل خليفه للثقافه والب
مركز عبدالرحمن كانو الثقافي ، مركز عيسى الثقافي ، جمعية التاريخ ، المعارض
الفنيه ولا زلت حتى الآن .

شهدُ البدايات وحلاوةُ اللقاء الأول

عن المكان في وجدانِه ونفسه، تحدَّثَ دشتي لي ذات فعالية ثقافية في مركز عبدالرحمن كانو الثقافي قائلاً: لا أعرف سببًا أقوى من أسباب بداية علاقة العشق الممتدّة بيني وبين (الكاميرا)، سوى رغبتي - في اللحظات الأولى من مشواري الفنيّ - في محاورة الأمكنة حوارًا ليس للّسان دورٌ فيه على الإطلاق؛ إذْ إنَّه حوارٌ يتكلّم لغةً أخرى غير تلك التي يتكلَّمُها اللسان، لغة أخرى مختلفة تمامًا عن منطوق اللسان، لغة لا أعرف كيف أصفها لك بلساني؛ لأنَّ المتحدّثَ بها ليس اللسان، بل القلب، والوجدان، والحسّ الفنيّ، والنزوع الروحيّ المسكون بهواجس الجمال، والحنين، والشوقِ إلى رؤية ما بقي من معالم تلك الأمكنة، وما يصاحب الرؤية من مشاعر الأسى والشجن على ما قَضَى منها ورحلَ. نعم، لا أعرف سببًا أقوى من أسباب البدايات للحظة العشق تلك الكائنة بيني وبين العدسة سوى عشقي وإدماني لحواري مع الأمكنة، ذلك الحوار الذي بدأ لحظةَ اللقاء الأول بتلك الأمكنة وتصويرها. ولم يزلْ يستأنفُ نفسه بيني وبينها كلّما جلستُ إلى ألبوماتي أبثُّها شوقي وعشقي، وأستأنس بها وتستأنس بي، ويُكفكِف كلٌّ منَّا دمعَ حنين الآخر لحلاوةِ اللقاء الأول.

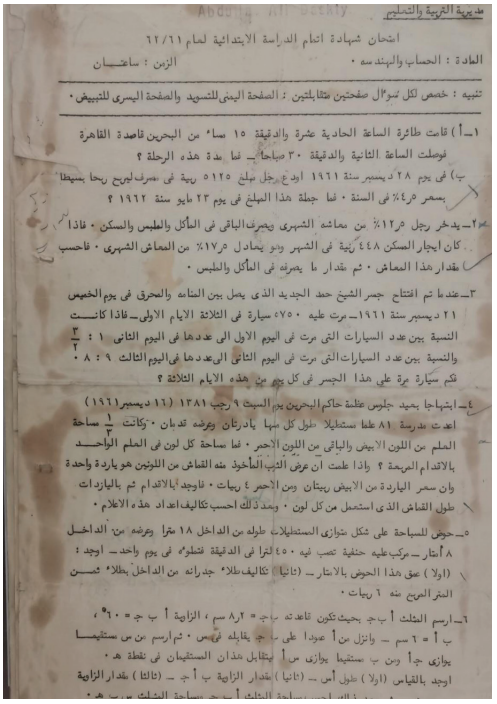
دهشةُ الجمال وقابليّة قِسْمة من نوع آخر

عندما سألته: مَنْ مِنَ الناس يجيبُ حَاجَتك إلى من يتقاسم معك الدهشة التي تجتاحُ فنّانًا مثلكَ مسكونًا بهواجس الجمال وتأويلِ ما لم تقُلهُ أيقوناتُهُ إلا لحبيبٍ أو عاشقٍ لحظةَ وقوعه في أسر أيّ من تلك الأيقونات؟ خلصتُ من جوابه الذي يختزل المترامي من عميق الدلالة في المحدود من بسيط الكلام أنَّهُ ما ثمَّ أحدٌ أجدرُ بأن يتقاسم تلك الدهشة مع الفنّان من الأيقونة نفسها. وهنالك تذكّرتُ على الفور حديث رولان بارت عن سرّ الدهشة التي اجتاحت وجدانه وأسرَت عقله ومخيّلته حين وقعت عيناه على صورةٍ من صور جيروم، الأخ الأخير لنابليون (1852م). لقد تحدّث بارت عن رغبته في معرفة سرّ الدهشة التي اجتاحته من جرّاء تأمّله تلك الصورة قائلاً: "ولذا، أردتُ، بأيّ ثمنٍ كان، أن أعرف ما كانتْهُ "في ذاتها"، وبأيّ سمةٍ جوهرية تتميّز من بين مجموع الصور". وهنالك عرفتُ أنَّ تلك الدهشة لا تقبل القسمة إلا على اثنين فقط، لا ثالث لهما، هما الفنّان وأيقونته (لقطته التي أضحت صورةً وتاريخًا وأيقونةً يتسامر معها حوارًا وتأمّلاً، يفتحُ له نوافذَ عدّةً، ليست النوستالجيا سوى واحدةٍ منها).

- مقولة رولان بارت: غرفة التظهير، حاشية على التصوير، ترجمة منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،2017م، ص 9.

نماذج مختارة من فيء العدسة

في ما يلي نماذج مختارة من حصاد (كاميرا) الفنّان عبد اللّه دشتي، تحاكي ما وردت قراءتُهُ أعلاه حول رؤية الفنّان وفلسفته تجاه الأمكنة من جهةٍ، وتجاه الصورةِ وما تمثّله من وعاء لـــ (النوستالجيا) من جهةٍ أخرى:



مديرية التربية والتعليم

امتحان شهادة اتمام الدراسة الابتدائية لعام ٦١/٦٢

المادة : الحساب والهندسة ٠ الزمن : ساعتـان

تنبيه : خصص لكل سؤال صفحتين متقابلتين : الصفحة اليمنى للتسويد والصفحة اليسرى للتبييض ٠

١ـ أ) قامت طائرة الساعة الحادية عشرة والدقيقة ١٥ دقيقة من البحرين قاصدة القاهرة فوصلت الساعة الثانية والدقيقة ٣٠ صباحاً ـ فما مدة هذه الرحلة ؟

ب) في يوم ٢٨ ديسمبر سنة ١٩٦١ اودع رجل مبلغ ٥١٢٥ ريية في مصرف ليربح ربحا بسيطا بسعر ٤ر٣٪ في السنة ٠ فما جملة هذا المبلغ في يوم ٢٣ مايو سنة ١٩٦٢ ؟

٢ـ يدخر رجل ٢ر١٢٪ من معاشه الشهري ويصرف الباقي في المأكل والملبس والمسكن ٠ فاذا كان ايجار المسكن ٤٤٨ ريية في الشهر وهو يعادل ٢ر١٧٪ من المعاش الشهري ٠ فاحسب مقدار هذا المعاش ٠ ثم مقدار ما يصرفه في المأكل والملبس ٠

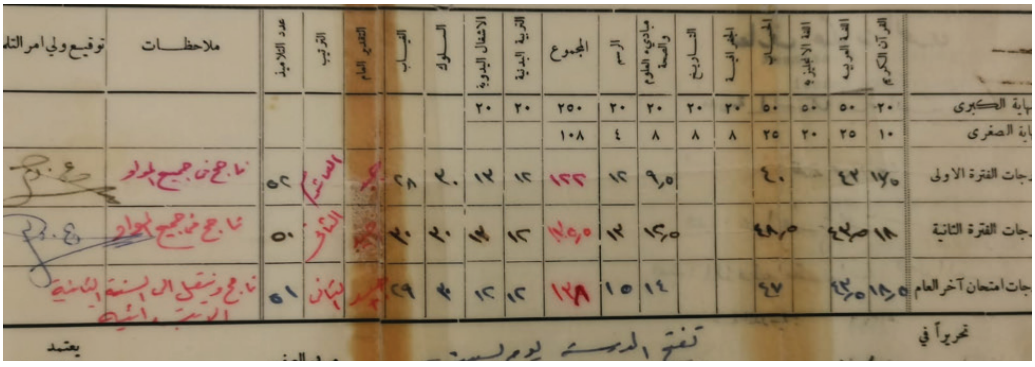
٣ـ عندما تم افتتاح جسر الشيخ حمد الجديد الذي يصل بين المنامة والمحرق في يوم الخميس ٢١ ديسمبر سنة ١٩٦١ـ مرت عليه ٧٥٠٠ سيارة في الثلاثة الايام الاولى ـ فاذا كانت النسبة بين عدد السيارات التي مرت في اليوم الاول الى عددها في اليوم الثاني ١ : $\frac{3}{2}$ والنسبة بين عدد السيارات التي مرت في اليوم الثاني الى عددها في اليوم الثالث ٩ : ٨ ٠ فكم سيارة مرة على هذا الجسر في كل يوم من هذه الايام الثلاثة ؟

٤ـ ابتهاجا بحميد جلوس عظمة حاكم البحرين يوم السبت ٩ رجب ١٣٨١ (١٦ ديسمبر ١٩٦١) اعدت مدرسة ٨١ علما مستطيلا طول كل منها ٤ أذرعان وعرضه ثلثا ذلك ٠ وكانت $\frac{1}{3}$ مساحة العلم من اللون الابيض والباقي من اللونين الاحمر ٠ فما مساحة كل لون في العلم الواحد بالاقدام المربعة ؟ واذا علمت ان عرض الشب المأخوذ منه القماش من اللونين هو ياردة واحدة وان سعر الياردة من الابيض ريبتان ومن الاحمر ٤ ريبات ٠ فاوجد بالاقدام ثم بالياردات طول القماش الذي استعمل من كل لون ٠ وبعد ذلك احسب تكاليف اعداد هذه الاعلام ٠

٥ـ حوض للسباحة على شكل متوازي المستطيلات طوله من الداخل ١٨ مترا وعرضه من الداخل ٨ أمتار ـ ركب عليه حنفية تصب فيه ٤٥٠ لترا في الدقيقة فتملؤه في يوم واحد ـ اوجد : (اولا) عمق هذا الحوض بالامتار ـ (ثانيا) تكاليف طلاء جدرانه من الداخل بطلاء ثمـن المتر المربع منه ٦ ريبات ٠

٦ـ ارسم المثلث أ ب جـ بحيث تكون قاعدته ب جـ = ٨ر٢ سم ، الزاوية أ ب جـ = ٩٠° ، ب أ = ٦ سم ـ وانزل من أ عمودا على ب جـ يقابله في س ٠ ثم ارسم من س مستقيما يوازي جـ أ ومن ب مستقيما يوازي من أ يتقابل هذان المستقيمان في نقطة هـ ٠ اوجد بالقياس (اولا) طول أس ـ (ثانيا) مقدار الزاوية ب أ جـ ـ (ثالثا) مقدار الزاوية

امتحان شهادة إتمام الدراسة الابتدائية 62/61



	القرآن الكريم	القراءة العربية	القراءة الانجليزية	الحساب	الجغرافيا والعلوم	الجغرافيا	التاريخ	الرسم	المجموع	التربية البدنية	الاشغال اليدوية	السلوك	الحساب	التقدير العام	التقدير	عدد الايام	ملاحظات	توقيع ولي امر التلميذ
نهاية الكبرى	٢٠	٥٠	٥٠	٥٠	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠	٢٥٠	٢٠	٢٠							
نهاية الصغرى	١٠	٢٥	٢٠	٢٥	٨	٨	٨	٤	١٠٨									
درجات الفترة الاولى	١٧٫٥	٤٢		٤٠				١٢	١٣٣	١٢	١٢		٢٨	جيد			ناجح فؤاد جميل بهبهاني	
درجات الفترة الثانية	١٨	٤٢٫٥		٤٨٫٥				١٢	١٤٥٫٥	١٢	١٢		٢٠	جيد			ناجح فؤاد جميل بهبهاني	
درجات امتحان آخر العام	١٨٫٥	٤٢٫٥		٤٧				١٥	١٢٨	١٢	١٢		٢٩	جيد			ناجح ونقل الى السنة الثانية	

تحريراً في

يعتمد

امتحان شهادة نجاح تعود لعام 1959م

”نماذج مختارة من
في العدسة“

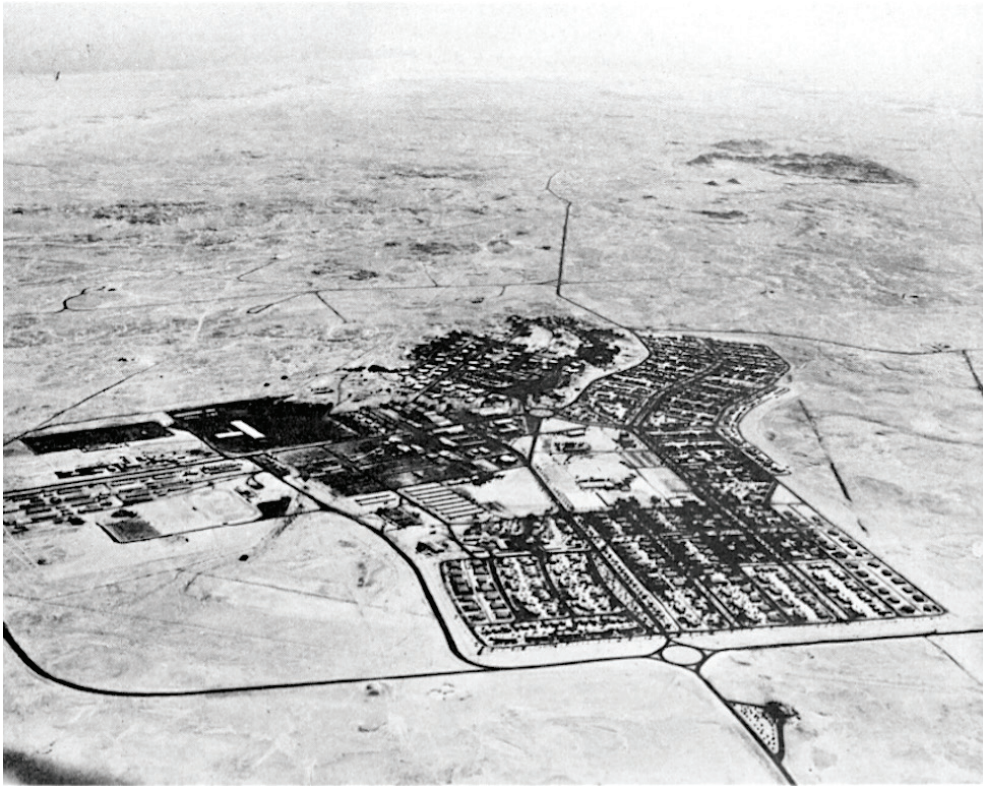
عين عذاري / مملكة البحرين

فريج الفاضل – مدينة المنامة / مملكة البحرين

ساحل منطقة السيف

صلالة / سلطنة عمان

في المسار إلى قلعة حالة بوماهر

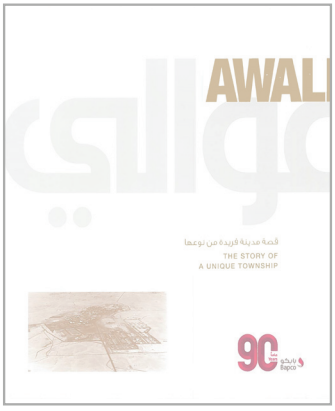


لقطة جوية لمدينة عوالي 1959م

عوالي في أربعينيات القرن الماضي - بابكو

عوالي المدينة الحُلم بعدما كانت أرض الغبار

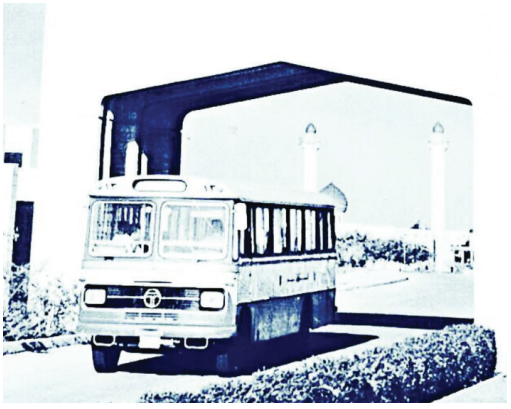
واحة الصحراء وأعجوبة البناء والمعمار الغربي في أرض قاحلة



غسان الشهابي

إذا ما سُئل البحرينيّون متوسّطو الأعمار عن أوّل مدينة حديثة تنشأ من فجأة، وبتخطيط، وليس عشوائيًّا، كما نشأت المدن والمناطق في أغلب الأرض المجاورة، فسيكون الجواب "مدينة عيسى"، وهي المدينة التي أنشِئت في أواخر العقد السادس من القرن الماضي، إثر بروز الحاجة الماسة للتوسّع العمرانيّ، بعدما أخذ التفضيل يتّجه إلى الأسر النوَوية، بعد أن كانت الأسر الممتدّة هي الحضن الجامع للأسر البحرينيّة، وما ذاك إلا نظرًا إلى تعقيدات الأوضاع المستجدّة التي ظهرت إثر الحياة المدنية التي عرفها الناس حديثًا، وبروز الصناعة النفطية، والترتيب الإداريّ الحديث، وانتشار التعليم بشكل واسع في البلاد، إضافة إلى الإعلام العربيّ والغربيّ والأفكار التي راجت عن الاستقلال في بيوت أصغر حجمًا للأسرة الصغيرة، وليس للعائلة بكلّ تشعّباتها.

كاتب من البحرين



بوابة مدينة عيسى

مدينة عيسى، ووضع حجر الأساس في 16 ديسمبر العام 1963م وافتتحها رسمياً أمير البلاد الراحل صاحب السمو الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة طيب اللّه ثراه

ولكن هؤلاء يغفلون، وحُقّ لهم أن يغفلوا، عن مدينة بُنيَت قبل "مدينة عيسى" بحوالي أربعين سنة، وهي مدينة "عوالي"؛ المدينة التي هي قطعة من التنسيق الأوروبيّ في قلب الصحراء البحرينيّة. فقد كانت، بالنسبة إلى أبناء جيلي (الخمسينيّين) ومن سبقهم ولحقهم، المدينة التي تُشتهى لهدوئها وشوارعها المنسَّقة، وبيوتها المازجة بين البناء الحجريّ والخشبيّ، والمرافق التي يرى فيها المارّ الأناقة الباذخة لحقب الأربعينيّات والخمسينيّات، وتكون "عوالي" أبهى ما تكون في المناسبات الوطنيّة والدينيّة (المسيحيّة)؛ حيث الزينات التي تنير الأشجار ليلاً. عندما أنشِئت "مدينة عيسى"، ومن بعدها بربع قرن "مدينة حمد"، أطلقت عليهما أسماء الحكّام، ولم تأخذا أسماء المناطق التي أقيمت عليها، وكذلك "عوالي" المدينة التي نشأت من لا شيء، لم يكن اسم المنطقة التي أنشئت عليها "عوالي".

أما القصّة، فتعود إلى اكتشاف النفط، حيث بدأت عمليات التنقيب عن النفط في البحرين منذ منتصف عشرينيّات القرن الماضي، وجيء بالعمّال والخبراء في حفر الآبار من الدول الغربيّة في الأساس، فأقيم مخيّم وبيوت من سعف في المنطقة الصحراوية حيث يجري التنقيب. وفي الثاني من يونيو 1932م، تدفّق النفط من البئر رقم واحد في منطقة جبل الدخان، وصار من المؤكد أنّ في الأراضي المحيطة كميات تجارية من النفط، وهذا ما استدعى تكثيف عمليات التنقيب، ما يعني استقرار الخبراء والمهندسين، والاستقرار يعني أن يتم جلب زوجات الموظفين الأجانب وأطفالهم إلى البحرين، ولكن إلى أين؟! يحمل كتاب "عوالي: قصّة مدينة فريدة من نوعها" الذي أصدرته شركة نفط البحرين (بابكو) في 2019م بمناسبة مرور تسعين عامًا على إنشاء الشركة، حمل الجزء الأهمّ والأغنى من تاريخ هذه المدينة الناشئة.

"مستوطنة" الموظفين الأجانب

من الطبيعي أن يأتي المغترب إلى منطقة تشبه إلى حدّ ما المناطق التي هاجر منها. فإذا فاته الطقس البارد، إذ ينتقل إلى الهواء الحار اللافح، وإذا لم يجد الخضرة الممتدة مدّ البصر، ليجد مكانها أرضًا صحراوية ذات تربة بيضاء على الأغلب، فلا أقلّ من أن يأوي إلى منزل أشبه ما يكون بالهندسة الأوروبيّة، ومن هنا اختيرت قطعة مرتفعة (عالية) من الأرض التي كانت

مستشفى عوالي - بابكو

تسمّى "المْغيبرات"، لأنّ الرياح التي تهبّ على هذه التلة كانت تثير الغبار. فقرّر حاكم البحرين آنذاك، سموّ الشيخ حمَد بن عيسى بن علي آل خليفة، أن يُطلق عليها اسم "عوالي"، لأنّ الاسم القديم سيكون أكثر من صعب أن يجري تداوله لدى من سيسكنون في هذه المنطقة. ويحمل تعميمٌ صدر عن شركة نفط البحرين المحدودة (بابكو) في الثالث والعشرين من أبريل 1938م توجيهًا بتوحيد اسم "مستوطنة" Settlement كما جاء في البيان الذي قال: "رغبة في أن تكون مستوطنة مجتمعنا معروفة باسم مناسب للمكان الذي اتّخذته في البحرين، ومراعاة للعادات والتقاليد المألوفة في هذه البلاد، فقد اقترح صاحب العظمة الشيخ حمَد بن عيسى بن علي آل خليفة، أن يُطلق على هذا المكان اسم "عوالي". ومن منطلق هذه الروح الودّية والاهتمام، فضلاً عن جدارة الاقتراح نفسه، فقد قبلنا هذا الاسم الذي اقترحه صاحب العظمة، فنرجو استخدام هذا الاسم من الآن فصاعدًا، بدلاً من الأسماء الأخرى؛ مثل المخيّم الجديد، أو

مستشفى الإرسالية الأمريكية

بابكو الجبل، أو بابكو، أو مدينة بابكو، أو أيّ اسم آخر". ويُلحَظ أنّ بناء البيوت بالشكل الحديث في المدينة سبق تسميتها بأربع سنوات؛ إذ كان البناء في العام 1934م.

تكامل المرافق بقدوم الأسر

أراد الساكنون في هذه المدينة أن تكون مجتمعًا منغلقًا لهم، له خصوصيّته الاجتماعية في المقام الأول، فكانت هناك مرافق للترفيه والتسلية والحدائق العامة، والمسطحات المائية المصطنعة التي لم تعرفها مناطق البحرين القديمة آنذاك، هذا فضلاً عن النوادي الرياضية، وبِرك السباحة العامة، وصالات لعب البليارد والبولنغ، وملاعب كرة القدم والهوكي والتنس الأرضي، والمكتبة العامة، وقبلها كان المستشفى الذي بُني بعد عام واحد من بناء البيوت، وذلك في العام 1935م، وكان لا ينافسه في جودة الخدمات الطبية إلا مستشفى الإرسالية الأمريكية.

في النصف الأوّل من الخمسينيّات، افتتح حاكم البحرين سموّ الشيخ سلمان بن حمَد آل خليفة،

مدرسة بابكو المهنية في عوالي 1959م - وكالة أنباء البحرين

مشهد للأفق الحضري لمدينة عوالي - مملكة البحرين - بابكو

مسجدًا في المدينة، إذ كانت "عوالي" مكانًا للسكن، وبعض الأعمال المساندة من مثل المشتريات والحسابات، وإدارة أمور المدينة أيضًا، فكان هناك عدد لا بأس به من البحرينيّين الذي يعملون فيها في مختلف مراكز العمل. وفي هذه الفترة أيضًا، افتتحت سينما مجانية لمنتسبي شركة "بابكو" وأسرهم، وكانت كراسيها عبارة عن مصاطب من الإسمنت، وسقف السينما السماء، إذ كانت غير مسقوفة، أي أنها كانت غير مكيّفة، فلا تصلح للفرجة إلّا في الليالي المعتدلة الحرارة، وعُرض فيها الكثير من الأفلام العربية والأجنبية، ولكنّها لم تكن لتعرض الأفلام ليليًّا، بل كانت تعرض مساء الأربعاء فقط لفترة طويلة.

إن تجربة بناء "عوالي" ليست بالتجربة الوحيدة

في المنطقة، ولكنها ربما تكون أقدمها، إذ إنّ المهندسين الأجانب في دول الخليج العربية الأخرى قاموا ببناء مُدن لهم، بمعزل عن الشبكة الاجتماعية المحلية في كل بلد، وذلك تجنّبًا لسوء الفهم الذي قد يحدث نتيجة اختلافات متعدّدة الطبقات بين الجانبين.

تجربة التكييف الفريدة عالميًّا

تم إنشاء منازل على هيئة أقرب ما تكون للثكنات ذات المرافق المشتركة، وكانت أفضل حالاً من الخيام وبيوت السعف، ومع ذلك فقد كانت قدرتها محدودة على صدّ الحرارة في الأساس، التي تستمر أكثر من ستة أشهر في السنة. فيروي كتاب "عوالي": "وفي أواخر العام

▣ الغطاء الأخضر في مدينة عوالي- بابكو

1938م، بدأ العمل في تركيب وحدات تكييف هواء مركزية في عوالي، فكانت نظامًا لم يسبقه مثيل، ويُعتقد أنها أوّل وحدات بهذا الحجم يتم تركيبها في العالم، وكان التصميم في الأصل هو المحافظة على درجة حرارة المنزل عند ثلاثين درجة مئوية. كان نظام التبريد يتكوّن من نظام تبريد مركزيّ بالقرب من المنازل فوق تلّ عوالي، وكان يستقبل ماءً باردًا يُضخّ إليه عبر الطرقات باستخدام جهاز يحتوي على لفائف coils صغيرة ومروحة تدفع الهواء إلى اللفائف، فتجعل الهواء في الغرف باردًا وخاليًا من الرطوبة". (ص 39) كما كانت المياه يؤتى بها من عمليات معمل التكرير، إذ يجري تقطير المياه المالحة، ولأن الناتج عنها تكون مياهًا خالية تمامًا من الأملاح غير صالحة للشرب، يجري خلطها بكمية من مياه الآبار الارتوازية، حتى أنشِئت محطة خاصة لتحلية المياه تابعة للمدينة الجديدة.

كانت وأصبحت

أخذت ملامح "عوالي" تتبدّى شيئًا فشيئًا وتتطور، خصوصًا مع توالي قدوم الأسر الغربية إليها، وأضفت المرأة على المدينة لمستها الخاصة، ناهيك عن وجود الأطفال من مختلف الأعمار، الأمر الذي استدعى تأسيس مدرسة انتقلت تاليًا إلى سلسلة سانت كريستوفر. وتم بذل جهد كبير جدًا في تخضير المدينة بقدر الإمكان، مع الصعوبة البالغة في هذا الأمر، إذ لا التربة زراعية، ولا المياه العذبة كافية، ولا الأجواء تساعد على بقاء المسطحات الخضراء كما هي، إلا مع العناية الفائقة جدًّا، ومع ذلك بدت المدينة للداخل إليها أشبه ما تكون واحة في وسط الطرق الصحراوية، آنذاك، وكانت المدينة معلمًا سياحيًّا يأتي لزيارتها بشكل مستمرّ مواطنون وزوّار البحرين ليروا هذه "الأعجوبة" المعمارية؛ من حيث التنسيق، والأناقة، وتكامل الخدمات، والبيوت الوادعة ذات الأسوار الخشبية القصيرة على الطُرز التي كانت تُرى في الأفلام الغربية. وتشير قصص من سكنوا فيها من أوائل البحرينيّين، الذين حلّوا محلّ الموظفين الأجانب الذين غادروا، كما تشير قصص من كان قبلهم، إلى أنّ المدن ليست بناءً أصمَّ، بل هي طريقة عيش، ونبض الذين يسكنونها إذا ما أرادوا أن يهَبوا الجدران نبضًا، أو يتركوها جامدة باردة بحسب قوانين المادة.

كُثر هم البحرينيّون الذين التحقوا بشركة النفط، وكُثر من حصلوا منهم على الشهادات العليا في

عوالي في أربعينيات القرن الماضي - بابكو

الجوانب الهندسية أو الإدارية المساندة، فقلّ عدد الأجانب تدريجيًّا مع السبعينيّات، وقلّت أهمّية المدينة بطابعها الغربيّ الفريد. وبعدما كانت المدينة منعزلة وسط طرق مقفرة، أضحت اليوم في قلب العمران الذي أحاط بها وتعدّاها، ولكن تبقى شواهد من هذه المدينة الفريدة تروي حكاية جرت ذات يوم.

صفحات من تاريخ البحرين الحديث

أوّل تعداد للنفوس في البحرين وتنظيم المرضى ورسومهم في المستشفى الحكومي

عبد الرحمن سعود مسامح ▫

تتناول الوثيقتان التاريخيّتان، الأولى والثانية، موضوعًا هامًّا جدًّا، هو إجراء أوّل إحصاء للنفوس في تاريخ مملكة البحرين، وذلك في عام 1941م الموافق 1360هـ، ولقد كانت نتائجه مذهلة، فيها الكثير من التساؤلات والملاحظات. وقد سبقته محاولة تقديرية لإحصاء نفوس البحرين في عام 1901م على يد الوكيل السياسي البريطاني في البحرين النقيب فرانسيس بيفل بريدوكس، والذي قدّر عدد سكّان البحرين بمئة ألف نسمة.

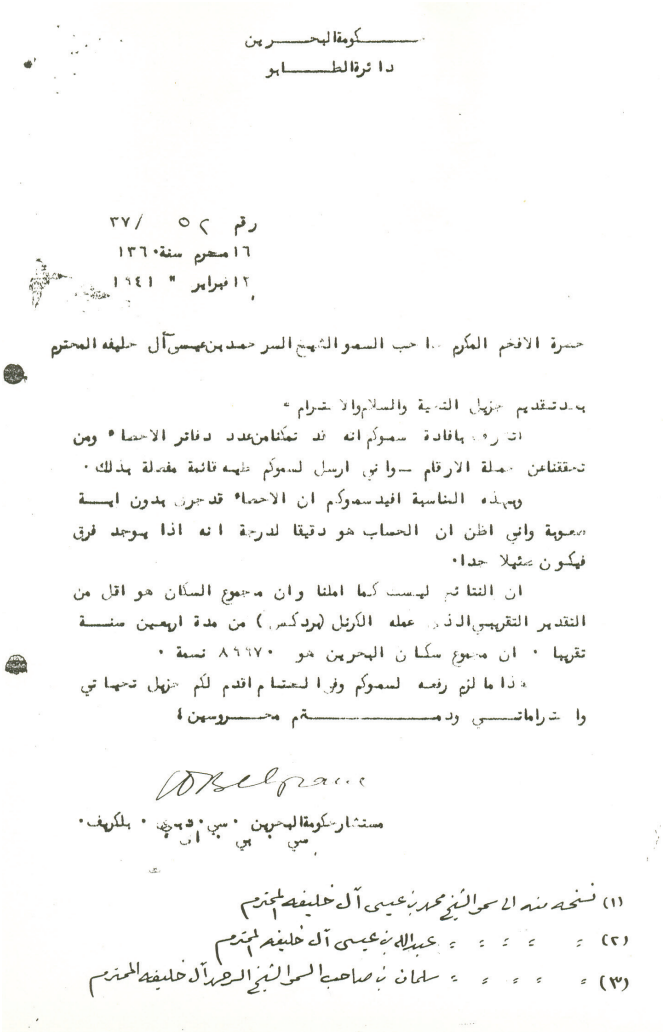
أما الوثيقة الثالثة فهي تخصّ المستشفى الجديد الذي بنته حكومة البحرين بمنطقة النعيم بالمنامة العاصمة، وجاء فيها الإعلان عن بدء العمل فيه، وساعات العمل، وأمور أخرى مهمّة.

▫ باحث من البحرين

رقم الوثيقة: م ب و 069-4-1995

عنوان الوثيقة: إحصاء سكّان البحرين عام 1360هـ/1941م

صورة الوثيقة



حكومة البحرين
دائرة الطابو

رقم ٥٢ /٣٧
١٦ محرم سنة ١٣٦٠
١٢ فبراير " ١٩٤١

حضرة الافخم المكرم صاحب السمو الشيخ السر حمد بن عيسى آل خليفه المحترم

بعد تقديم جزيل التحية والسلام والاحترام ،

اتشرف بافادة سموكم انه قد تمكنا من عد دفاتر الاحصاء ومن تحقيقنا من جملة الارقام سوانى ارسل لسموكم طيه قائمة مفصلة بذلك .

وبهذه المناسبة افيد سموكم ان الاحصاء قد جرى بدون اية صعوبة واني اظن ان الحساب هو دقيقا لدرجة انه اذا يوجد فرق فيكون ضئيلا جدا .

ان النتائج ليست كما املنا وان مجموع السكان هو اقل من التقدير التقريبي الذي عمله الكرنل (بركس) من مدة اربعين سنة تقريبا . ان مجموع سكان البحرين هو ٨٩٦٧٠ نسمة .

هذا ما لزم رفعه لسموكم وفي الختام اقدم لكم جزيل تحياتي واحترامات ودمتم محروسين ،

مستشار حكومة البحرين . سي . ديبي . بلكريف .
سي . بي . ان

(١) نسخة منه الى سمو الشيخ محمد بن عيسى آل خليفه المحترم
(٢) " " " " عبدالله بن عيسى آل خليفه المحترم
(٣) " " " " سلمان بن صاحب السمو الشيخ الرحمد آل خليفه المحترم

• توجد هذه الوثيقة التاريخيّة الهامّة بأرشيف الوثائق والمخطوطات بمتحف البحرين الوطنيّ.

• الوثيقة عبارة عن خطاب من السيد تشارلز بلجريف مستشار حكومة البحرين يرفع فيه إلى حضرة صاحب العظمة الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة، **حاكم البحرين وتوابعها**، النتائج التي توصّل إليها أوّل إحصاء للنفوس في البحرين طبقًا للمعايير والنُظم المعمول بها عالميًّا.

• تمّت كتابة الخطاب بالآلة الكاتبة العربية القديمة، في ثلاثة وعشرين سطرًا، كُتبت منها خمسةُ أسطر باليد، أحدها بالإنجليزية، وهو عبارة عن توقيع السيد بلجريف نفسه، وجاء بالخط المشبّك.

• جاء في أعلى الخطاب بالوسط اسم الدائرة التي صدر عنها هذا الخطاب وهي (دائرة الطابو) وهي الإدارة الحكومية المعنيّة بشؤون الأراضي والأملاك عمومًا.

• ورد بالسطر الثالث رقم الصادر وهو (52/37)، وتلاه تاريخ تسطير الخطاب وهو السادس عشر من محرّم سنة 1360هـ الموافق لليوم الثاني عشر من فبراير سنة 1941م.

• جاء في صدر الخطاب ذكر من وُجّه إليه، وقد احتوى على ألفاظ التبجيل والتفخيم كما ذكر أحد الأوسمة التي تحصّل عليها حضرة صاحب العظمة الشيخ حمَد - يرحمه اللّه رحمة واسعة - على النحو التالي:

(حضرة الأفخم المكرم صاحب السمو الشيخ السر حمد بن عيسى آل خليفة المحترم)

• كُتب الخطاب بخطّ الرقعة المعتمد في ذلك الوقت بحروفه للاستخدام بالآلة الكاتبة.

• نلاحظ وجود بقعتَين في شكل دائرتَين سوداوَين بالوسط، على الجانب الأيسر من الوثيقة، وهما بطبيعة الحال أثر فتحتي الخرّامة التي استُخدمت لحفظ الأوراق (الوثائق) في الملفّ الخاص بدائرة الطابو، وقبل وصولها إلى متحف البحرين الوطنيّ. كما نلحظ وجود نقطة سوداء في الزاوية اليسرى من الأعلى، وشخابيط بسيطة بالقرب من التاريخ الميلادي.

• كُتبت ثلاثةُ أسطر بخطّ رقعة مجوّد بالحبر الأسود، في ملاحظة تدلّ على توجيه نُسخ من الخطاب نفسه إلى ثلاث شخصيّات محورية بالمجتمع في ذلك الوقت، وهي:

1 - نسخة منه إلى سمو الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة المحترم

2 - " " " " " عبد اللّه بن عيسى آل خليفة المحترم

3 - " " " " " سلمان بن صاحب السمو السر حمد آل خليفة المحترم

نصّ الوثيقة:

حكومة البحرين
دائرة الطابو

رقم 52/37

16 محرم سنة 1360
12 فبراير " 1941

حضرة الافخم المكرم صاحب السمو الشيخ السر حمد بن عيسى آل خليفة المحترم

بعد تقديم جزيل التحية والسلام والاحترام،
اتشرف بافادة سموكم انه قد تمكنا من عدد دفاتر الاحصاء ومن
تحققنا من جملة الارقام – واني ارسل لسموكم طيه قائمة مفصلة بذلك.
وبهذه المناسبة افيد سموكم ان الاحصاء قد جرى بدون اية
صعوبة واني اظن ان الحساب هو دقيقا لدرجة انه اذا يوجد فرق
فيكون ضئيلا جدا.
ان النتائج ليست كما املنا وان مجموع السكان هو اقل
من التقدير الذي عمله الكونل (بردكس) من مدة اربعين سنة
تقريبا. ان مجموع سكان البحرين هو 89970 نسمة.
هذا ما لزم رفعه لسموكم وفي الختام اقدم لكم جزيل تحياتي
واحتراماتي ودمتم محروسين،
(توقيع بلجريف مشبك)

مستشار حكومة البحرين سي بي بلجريف

1 - نسخة منه الى سمو الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة المحترم
2 - " " " " " عبد اللّه بن عيسى آل خليفة المحترم
3 - " " " " " سلمان بن صاحب السمو السر حمد آل خليفة المحترم

ما تضمّنته من معلومات

• صدر الخطاب الموجّه إلى صاحب السموّ الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين المعظّم من دائرة الطابو (وهي الإدارة الرسمية المسؤولة عن شؤون الأراضي والأملاك).

• أُجري إحصاء النفوس المنظّم الأوّل في البحرين في الثاني عشر من يناير من عام 1941م، وهو الموافق السادس عشر من محرّم من عام 1360هـ وقد أُرسل هذا الخطاب بعد ظهور نتائجه بعشرين يومًا.

• خوطب صاحبُ السموّ الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين بلقب "السِّر"، وهو وسام قد حصل عليه سموّه من حكومة بريطانيا العظمى آنذاك.

• قام السيد تشارلز بلجريف مستشار حكومة البحرين برفع نتائج إحصاء النفوس في مملكة البحرين في العام 1941م/ 1360هـ.

• تضمّن الخطاب ملامح الحرص الشديد في عملية الإحصاء تمثّلت في العبارات التالية:

- تمكنا من عدد الإحصاء (والمقصود تمكّنّا من عدّ الإحصاء)
- تحققنا من جملة الأرقام.
- قائمة مفصلة بذلك.
- إن الإحصاء جرى بدون أية صعوبة.
- وإني أظن أن الحساب هو دقيقا (دقيقٌ) لدرجة أنه إذا يوجد فرق فيكون (فسيكون) ضئيلاً جداً.
- إن النتائج ليست كما أمّلنا.

• بلغ عدد سكّان البحرين في إحصاء عام 1941م/ 1360هـ (تسعة وثمانين ألفًا وتسع مئة وسبعين) نسَمة.

• وثّق السيد تشارلز بلجريف المستشار لحكومة صاحب السموّ حاكم البلاد المعظّم الخطاب بوضع توقيعه مشبّكًا باللغة الإنجليزية.

• أرسل السيد المستشار ثلاث نسخ من هذا الخطاب إلى ثلاثة من رجالات الدولة الكبار الذين يشغلون مواقع حسّاسة في الهرم العائليّ والإداريّ في البحرين، ولقربهم من سموّ حاكم البلاد آنذاك، وهم:

1 - سموّ الشيخ عبد اللّه بن عيسى آل خليفة وزير المعارف.

2 - سموّ الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة عم صاحب السمو.

3 - سموّ الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة نجل صاحب السموّ ووليّ عهده.

استنطاق الوثيقة

• كان إحصاءُ النفوس في عام 1360 هجرية الموافق 1941م هو الأول من نوعه في تاريخ البحرين الحديث، وقد جرى تنفيذه في مطلع العقد الرابع من القرن العشرين، وكان ذلك إبّان الحرب العالمية الثانية، ممّا كان له أثر سلبيّ على نتيجة الإحصاء النهائية. 1

• يرفع السيد تشارلز بلجريف مستشار حكومة البحرين هذا الخطاب متضمّنًا بعض الإجراءات التي اتُخذت للوصول إلى نتائج إحصاء النفوس الأول في البحرين، ومن ثمَّ العدد الإجماليّ الذي توصّل إليه القائمون على ذلك الإحصاء، وقد بلغ كما جاء في الخطاب تسعة وثمانين ألفًا وتسعَ مئة وسبعين (89,970) نسَمة.

• تاريخ الوثيقة/ الخطاب هو السادس عشر من محرّم 1360هـ الموافق الثاني عشر من فبراير 1940م، بينما أُجريَ الإحصاءُ في البحرين بتاريخ الثاني والعشرين من يناير 1941م، أي بعد ثلاثة أسابيع من ذلك اليوم التاريخيّ.

• أشار الخطاب/ الوثيقة إلى ذكر محاولة سابقة لتحديد عدد سكّان البحرين، كان ذلك في بداية القرن العشرين على يد الوكيل السياسيّ البريطانيّ في البحرين النقيب فرانسيس بيفل بريدوكس، والذي قدّر عدد سكان البحرين بمئة ألف نسَمة. وكان ذلك في السطرين الخامس عشر والسادس عشر، حين قال "إنّ مجموع السكّان هو أقلّ من التقدير التقريبيّ الذي عمله الكرنل (بردكس) من مدّة أربعين سنة تقريبًا"، أي عام 1901م.

(1)

مع عدم وعي الناس في تلك الفترة الزمنية بأهمّية التعداد السكّانيّ، وتزامنه مع قيام الحرب العالمية الثانية، رافق عمليةَ التعداد كثيرٌ من الشائعات التي لم تخْلُ من طرافة، وأغلبُها يصبّ في خانة إرباك الناس والتشويش عليهم كي لا يتجاوبوا مع الموظفين الذين تم تخويلهم بالإحصاء. من بين تلك الشائعات، بحسب ما أورده المؤرخ خليل المريخي في كتابه «لمحات من ماضي البحرين»، أنّ «الحكومة تنوي من وراء التعداد تسجيل القادرين على حمل السلاح من أبنائها، وذلك بإلحاقهم بالجيش البريطانيّ للمشاركة في الحرب العالمية الثانية؛ بينما قالت شائعة أخرى: إنّ الحكومة تنوي فرض ضرائب لغرض بناء بلديّات في مختلف أنحاء البحرين، أمّا الشائعة الثالثة فقد ذهبت إلى أنّ الحكومة تنوي التفتيش على البيوت لمعرفة الحالة الصحّية فيها؛ إذ من المعروف أنّ الناس كانوا يخبّئون أولادهم المصابين بالجدري خوفًا من نقلهم إلى المحجر الصحيّ». بروز مثل تلك الشائعات نبّه الحكومة في التعدادات المقبلة إلى القيام بمزيد من حملات التوعية والتثقيف، ووضع المواطنين أمام الأهداف التي يسعى إليها التعداد؛ الأمر الذي آتى ثماره في السنوات اللاحقة، وبات أمرًا اعتياديًّا مع مرور الوقت.

الخلاصة

• أجرَت حكومةُ البحرين في عهد المغفور له بإذن اللّه تعالى صاحب السموّ الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة (1932 – 1942م/ 1359 - 1361هـ) وتحت الإشراف المباشر من قبل السيد تشارلز بلجريف مستشار الحكومة، أوّل إحصاء للنفوس في البلاد بتاريخ الثاني والعشرين من محرّم من عام 1360هـ الموافق الثاني والعشرين من يناير من عام 1941م.

• وقد اتبع القائمون على ذلك الإحصاء أعلى درجات الحرص والدقة للوصول إلى أفضل النتائج.

• بلغ عددُ سكّان البحرين في ذلك الإحصاء (89970) تسعةً وثمانينَ ألفًا وتسعَ مئةٍ وسبعينَ نسَمة من المواطنين والمقيمين من الأجانب. 2

(2)

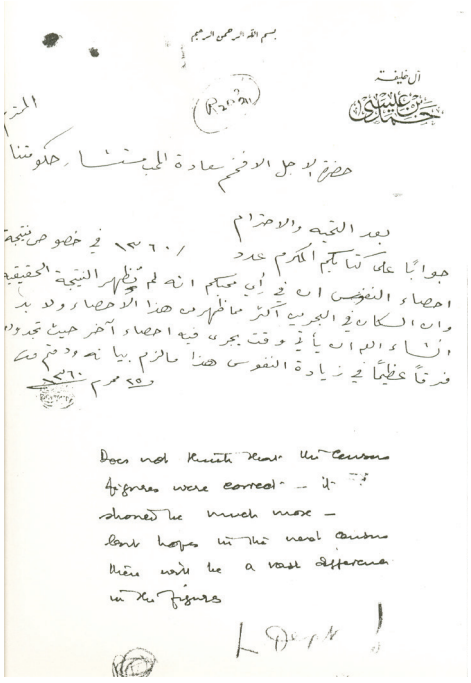
بلغ عدد سكان البحرين حسب نتائج إحصاء عام 1941م/ 1359هـ تسعةً وثمانينَ ألفًا وتسعَ مئةٍ وسبعينَ نفسًا بين مواطنين ومقيمين. وفي عام 1950م، بلغ العدد مئةً وتسعةَ آلافٍ وستَّ مئةٍ وخمسينَ. وفي عام 1959م، بلغ العدد مئةً وثلاثةً وأربعينَ ألفًا ومئةً وخمسةً وثلاثينَ.

وفي عام 1965م، وصل العددُ إلى مئةٍ واثنَينِ وثمانينَ ألفًا ومئتَينِ وثلاثةٍ. وفي العام 1971م، كان سكّانُ البحرين مئتَينِ وستةَ عشرَ ألفًا وثمانيةً وسبعين. وفي عام 1981م، بلغ عددُهم ثلاثَ مئةٍ وخمسينَ ألفًا وسبعَ مئةٍ وثمانيةً وتسعينَ نسَمة.

رقم الوثيقة: م ب و 070-4-1995

عنوان الوثيقة: إحصاء سكان البحرين عام 1360هـ/1941م

صورة الوثيقة



وصف الوثيقة

• يُمكن الاطلاعُ على هذه الوثيقة التاريخيّة الهامّة بقاعة الوثائق والمخطوطات بالطابق الأوّل من متحف البحرين الوطنيّ.

• الوثيقة عبارةٌ عن خطاب موجَّهٍ من صاحب العظمة الشيخ حمّد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين المعظّم إلى مستشار الحكومة وسكرتيرها السيّد تشارلز بلجريف.

• هي من الخطابات الرسميّة المُعَدّة سلفًا والمزيّنة بطباعة البَسملة واسم الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة، وقد كُتبت بخطّ رقعة مجوَّد جميل، فالبسملة في أعلى الوسط، واسم الشيخ بيمين السطرَين الثاني والثالث، حيثُ جاءت آل خليفة بأعلى الاسم (حمد بن عيسى) مع التزيين بالتشكيل.

• كُتب الخطابُ في عشرين سطرًا بخطّ رقعة بسيط وعاديّ جدًّا. فبعد البَسملة واسم الحاكم المعظّم، جاءت الديباجة المعهودة "حضرة الأجل الأفخم سعادة المحب مستشار حكومتنا المحترم"، وقد ارتفعت الكلمة الأخيرة عن السطر قليلاً.

• نلحظ وجودَ رقم بداخل دائرة بيضاويّة الشكل ناقصة، لعلّه رقم تسجيل الوارد بمكتب السيّد بلجريف، وهو (R20211) تعلوه علامة استفهام (؟).

• احتوى الخطاب اثنَي عشَر سطرًا باللغة العربية، تتبعها ملاحظة كُتبت باللغة الإنجليزية في ثمانية أسطُر هي في الواقع ترجمة لما احتواه خطاب الحاكم المعظَّم من ملاحظات.

• نلاحظ وجود بقعتَي حبر صغيرتين في الأعلى عند الزاوية اليسرى، كما يوجد أثر أو بقيّة خطّ مستقيم على يمين الوثيقة يبدأ من الأسفل ليتلاشى في الوسط.

• يعود تاريخ الوثيقة إلى اليوم الخامس والعشرين من محرّم الحرام من العام الهجريّ 1360، والموافق لليوم الحادي والعشرين من فبراير من العام الميلاديّ 1941، وكان يوم جمعة.

نص الوثيقة

بسم اللّه الرحمن الرحيم

آل خليفة ?

حمد بن عيسى (R20211)

حضرة الاجل الافخم سعادة المحب مستشار حكومتنا المحترم

بعد التحية والاحترام

جوابا على كتابكم المكرم عدد .../1360 في خصوص نتيجة احصاء النفوس ان في رأي محبكم انه لم تظهر النتيجة الحقيقية وان السكان في البحرين اكثر مما ظهر من هذا الاحصاء ولا بد انشاء اللّه ان يأتي وقت يجري فيه احصاء آخر حيث تجدون فرقا عظيما في زيادة النفوس هذا ما لزم بيانه ودمتم

فـ 25 محرم سنة 1360

ختم

الحاكم المعظم

Does not think that the census
figures were correct – it …..
should be much more –
and hopes in the next census
there will be a vast difference
in the figures.

L Dept. I

R C B

ما تضمّنته من معلومات

• في الخامس والعشرين من محرّم الحرام من عام 1360 هجرية، خاطب صاحب العظمة الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين المعظّم مستشار حكومته السيد تشارلز بلجريف بخصوص نتيجة إحصاء النفوس الذي نُفّذ في البحرين في 1360هـ/ 1941م، وأعرب عن رأيه الصريح.

• كتب عظمة الحاكم حول ذلك ما نصّه: "أن في رأي محبكم أنه –أي الإحصاء الذي أجري في البلاد- لم تظهر النتيجة الحقيقية وأن السكان في البحرين أكثر من هذا الإحصاء".

• رأي الشيخ حمَد -رحمه اللّه تعالى- أنّ عدد سكّان البحرين أكثر من ذلك بكثير، وأردف قائلاً إنّه سيأتي وقت إن شاء اللّه الذي يجري فيه إحصاء آخر وستجدون أنّ هناك فرقًا عظيمًا في زيادة عدد النفوس.

• تضمّنت الملاحظة التي كُتبت باللغة الإنجليزية ترجمة لما ورد نصّه في خطاب عظمة الحاكم بخصوص عدم رضاه عن نتيجة الإحصاء في عام 1360هـ/ 1941م، واعتقاده الجازم بأنّ سكان البحرين أكثر من ذلك بكثير، وأن إجراء إحصاء آخر مستقبلاً سيظهر هذه الحقيقة الغائبة.

• من المؤكّد أنّ السيد بلجريف كان حريصًا على استلام ترجمة مباشرة لأبرز ما احتواه خطاب عظمة الحاكم، لتتسنّى له المتابعة والتنفيذ. لذلك أوّل ما وصل الخطاب، دفعه لمن قام بالترجمة، ولم ينسَ أن يضع توقيعه بالأسفل.

• هناك ختمٌ غير واضح بأسفل الرسالة الأصليّة يعود إلى حضرة صاحب العظمة الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين وتوابعها.

استنطاق الوثيقة

• كان إحصاء النفوس لعام 1360هـ الموافق 1941م، الأوّل من نوعه في تاريخ البحرين الحديث من حيث الإعداد والتنظيم. وقد جرى تنفيذُه في بداية العقد الرابع من القرن العشرين الماضي، والطريف أنه وقع إبّان الحرب العالمية الثانية.

• نعلم من نصّ هذه الوثيقة أنّها جوابٌ لخطاب أرسله السيد بلجريف مستشار الحكومة يرفع إلى عظمة الحاكم نتائج إحصاء النفوس الذي أجرته الحكومة لمعرفة عدد سكّان البحرين؛ المواطنين منهم والمقيمين.

• ما إن اطّلع صاحب العظمة على النتيجة حتى أرسل خطابه معلنًا أنّ تلك النتيجة لم

تُظهر العدد الحقيقيّ لسكان البحرين؛ مواطنين ومقيمين، بل بيّن أنه هو واثق بأنّ سكانَ البحرين أكثرُ من ذلك بكثير، وأنه يتطلع إلى إجراء إحصاءٍ آخر في المستقبل يُظهر الفرق الكبير والعددَ الحقيقيّ لإحصاء نفوس البحرين.*

• تاريخ الوثيقة/ الخطاب هو الخامس والعشرون من محرّم 1360هـ الموافق الحادي والعشرين من فبراير 1940م، بينما أُجريَ الإحصاءُ في البحرين بتاريخ الثاني والعشرين من يناير 1941م.

الخلاصة

• في العام الهجريّ 1360، الموافق 1941م، أجرت حكومة البحرين، وبإشراف مباشر من قِبل مستشارها السيد تشارلز بلجريف، أوّل إحصاءٍ منظّم للنفوس في تاريخها الحديث، وكان ذلك في عهد صاحب العظمة الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة، الذي حكم في الفترة ما بين 1932– 1942م، الموافق 1361-1359هـ.

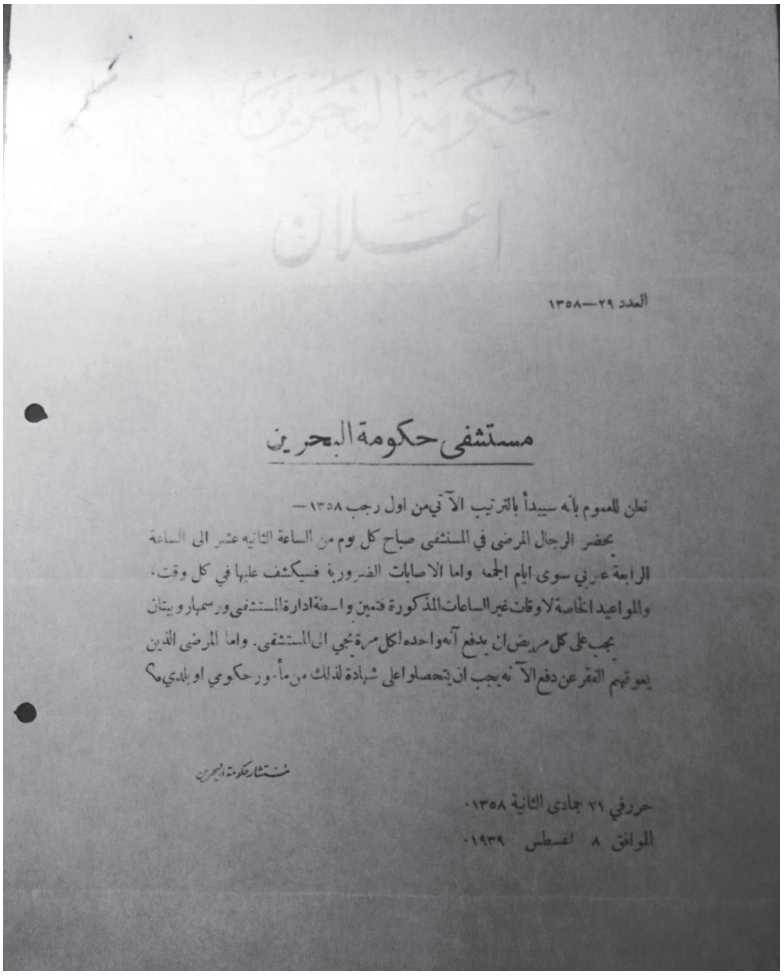
• لم يكن الشيخ حمَد - طيّب الله ثراه - مرتاحًا لنتيجة ذلك الإحصاء، بل إنه أعرب بهذا الخطاب عن خيبة أمله، إذ كان يعتقد أنّ سكّان البحرين من مواطنين ومقيمين أكثر من ذلك بكثير.

• وجزَم في هذا الخطاب بأنّه سيأتي يوم تُجري فيه حكومة البحرين إحصاءً آخر يبيّن صحّة ما ذهب إليه، ويُظهر فرقًا كبيرًا في عدد نفوس البحرين.

رقم الوثيقة: م ب و 1995-4-071

عنوان الوثيقة: مستشفى حكومة البحرين

صورة الوثيقة



حكومة البحرين

اعلان

العدد ٢٩ — ١٣٥٨

مستشفى حكومة البحرين

نعلن للعموم بانه سيبدأ بالترتيب الآتي من اول رجب ١٣٥٨ —

يحضر الرجال المرضى في المستشفى صباح كل يوم من الساعة الثانيه عشر الى الساعة الرابعة عربي سوى ايام الجمعه واما الاصابات الضرورية فسيكشف عليها في كل وقت.

والمواعيد الخاصة لاوقات غير الساعات المذكورة فتبين واسطة ادارة المستشفى ورسمها ربيتان

يجب على كل مريض ان يدفع آنه واحده لكل مرة يجي الى المستشفى. واما المرضى الذين يعوقهم الفقر عن دفع الآنه يجب ان يتحصلوا على شهادة لذلك من مأمور حكومي او بلدي ما

مستشار حكومة البحرين

حرر في ٢١ جمادى الثانية ١٣٥٨.

الموافق ٨ اغسطس ١٩٣٩.

وصف الوثيقة

• هذه الوثيقة عبارة عن إعلان صادر عن مستشار حكومة البحرين تحت عنوان مستشفى حكومة البحرين يحمل رقم الصادر (العدد 1358-29).

• توجد الوثيقة الأصلية بأرشيف قسم الوثائق والمخطوطات بمتحف البحرين الوطنيّ.

• تاريخ الوثيقة هو اليوم الحادي والعشرين من جمادى الثانية من العام الهجري 1359، الموافق لليوم الثامن من شهر أغسطس من العام الميلاديّ 1939.

• كُتب الإعلان بالآلة الطابعة بخط النسخ، فيما عدا عبارة (مستشار حكومة البحرين) التي كُتبت بخط الرقعة. واختلف حجم سطر العنوان عن سائر أسطر الوثيقة التي بلغت أحدَ عشَر سطرًا، بما فيها رقم التصدير، والحفظ، وتوقيع المستشار، وسطرَي التاريخ بالأسفل.

• الإعلان بطبيعة الحال موجّه إلى العموم، لإعلام الناس من مواطنين ومقيمين ببرنامج عمل مستشفى الحكومة خلال أيام الأسبوع، وتحديد أوقات العمل.

• توجد بقعتا سواد بالوسط من يسار الوثيقة تشيران إلى مكان حفظ الوثيقة في إضبارة الحفظ، ولعلّه كان في دار المستشارية، أو أعيد ضبطُها وحفظها في قسم الوثائق والمخطوطات بمتحف البحرين الوطنيّ.

• لا يوجد توقيعٌ أو ختمٌ لمستشار حكومة البحرين بهذه الوثيقة، وقد درج على هذا المنوال في إصدار مثل هذه الإعلانات، والتي توضع عادة في أماكن بارزة لعناية الجمهور من المواطنين والمقيمين ومن يعنيهم الأمر.

نص الوثيقة

العدد 29 – 1358

مستشفى حكومة البحرين

نعلن للعموم بأنه سيبدأ بالترتيب الآتي من أول رجب 1358 –

يحضر الرجال المرضى في المستشفى صباح كل يوم من الساعة الثانية عشر الى الساعة الرابعة عربي سوى ايام الجمعة واما الاصابات الضرورة فسيكشف عليها في كل وقت.

والمواعيد الخاصة لاوقات غير الساعات المذكورة فتعين بواسطة ادارة المستشفى ورسمها روبيتان

يجب على كل مريض ان يدفع آنة واحدة لكل مرة يجي الى المستشفى واما المرضى الذين يعوقهم الفقر عن دفع الآنة يجب ان يتحصلوا على شهادة لذلك من مأمور حكومي او بلدي.

مستشار حكومة البحرين

حرر في 21 جمادى الثانية 1358

الموافق 8 اغسطس 1939

▫ عملية الإحصاء في البحرين

ما تضمّنته من معلومات

• بدأت الوثيقة بعنوان كبير هو مستشفى حكومة البحرين، وللأهمية وُضع تحته خطٌّ.

• في الأعلى وُضع العدد 29 – 1358 وهو رقم يوضّح العدد الذي وصل إليه إصدار مثل هذا الإعلان الحكوميّ لعناية العموم حتى تاريخه من عام 1358 الهجريّ.

• بدأ الإعلان بعد ذلك منبّهًا (نعلن للعموم) يتوجّه بالحديث إلى عموم الجمهور في البحرين، من مواطنين ومقيمين، لأهمّية ما سيُقال لهم فيه.

• أوضح الإعلانُ أنّ العمل بالمستشفى سيبدأ من الأول من شهر رجب من العام الهجريّ 1358هـ.

• يستقبل المستشفى المرضى صباح كلّ يوم

من الساعة الثانية عشرة إلى الساعة الرابعة بالتوقيت العربيّ، ما عدا أيام الجمعة.

• يؤكّد أنّ الحالات الضرورية (الإصابات الطارئة) سيتم التعامل معها في كل وقت.

• أوضح أنّ المواعيد الخاصة في غير أوقات الدوام الرسمي سيتم تحديدها من قبل إدارة المستشفى، على أن يدفع المريض رسمًا قدره روبيتان.

• أوجب الاعلانُ على كلّ مريض يأتي للعلاج بالمستشفى أن يدفع رسمًا قدره آنة واحدة. واستدرك بأنّ من يتعذّر عليه دفع الرسم المقرّر ينبغي أن يحصل على إعفاء من مسؤول حكوميّ أو بلديّ.

• ذُيّل الإعلانُ بوجود موضع لتوقيع السيد تشارلز بلجريف مستشار حكومة البحرين.

• تاريخُ الإعلان، أو الوثيقة هو، كما نُصّ عليه بالأسفل، الحادي والعشرون من جمادى الثانية 1358هـ الموافق الثامن من أغسطس 1939م، أي قبل ثمانين عامًا.

استنطاق الوثيقة

• بعد أن فرغت حكومة صاحب السموّ الشيخ حمَد بن عيسى آل خليفة حاكم البلاد المعظَّم من بناء المستشفى وإعدادِه بالمنامة، تحت إشرافٍ مباشر من قِبل مستشارها السيد تشارلز بلجريف، أصدرت هذا الإعلانَ التاريخيّ لتحديد مواعيد العمل فيه.

• كان الإصدارُ بتاريخ الثامن من أغسطس من عام 1939م، الموافق الحادي والعشرين من جمادى الثانية من عام 1358هـ.

• نصَّ الإعلان على الأمور المهمّة التالية:

1 - سيبدأ العمل في المستشفى اعتبارًا من شهر رجب من العام الجاري 1358هـ أي بعد أسبوع من تاريخه.

2 - يستقبل المستشفى المرضى صباح كلّ يوم عند الساعةِ الثانيةَ عشْرَةَ عربي وحتى الساعةِ الرابعةِ عربي، أي من الساعة السابعةِ صباحًا وحتى الساعةِ الحاديةَ عشْرَةَ صباحًا (بالتوقيت الإفرنجيّ).

3 - لا يستقبل المستشفى المرضى أيام الجمع.

4 - سيتمّ الكشفُ على الحالات الطارئة ومعالجتها في جميع الأوقات.

5 - يتمّ تحديد المواعيد الخاصّة في غير أوقات

مستشفى الحكومة في النعيم

مستشفى النعيم في الأربعينيات 1941م

العمل من قِبل إدارة المستشفى برَسمٍ قدرُه روبيتان عن كلّ حالة على حِدة.

6 - سيكون رسمُ علاج كلّ مريضٍ يصل إلى المستشفى آنةً واحدة في كلّ مرة.

7 - على الذين لا يستطيعون دفع الرسم أن يحصلوا على شهادة توضح تعذّر ذلك عليهم، صادرة من مسؤول حكوميّ أو بلديّ.

الخلاصة

• باشر المستشفى الحكوميُّ عمله في البحرين في شهر أغسطس من عام 1939م باستقبال المرضى صباحًا من الساعة السابعةِ وحتى الساعةِ الحاديةَ عشْرَةَ صباحًا طيلة أيام الأسبوع، ما عدا أيام الجمعة.

• أعلنت إدارة المستشفى أنه سيتم التعامل مع الحالات الطارئة والحوادث في كلّ وقت دون تحديد.

• جُعل الباب مفتوحًا لمن يرغب في تحديد مواعيد خاصة للعلاج، على أن يدفع الراغبُ في ذلك رسمًا قدرُه روبيتان.

• حُدّد كذلك الرسمُ العام لجميع المرضى، وهو أن يدفع المريض آنةً واحدة فقط في كلّ مرة يأتي فيها إلى المستشفى طلبًا للعلاج.

• يستطيع من يعجز عن دفع الرسم (آنة واحدة) من الفقراء والمساكين، ولكي لا يُحرَم من العلاج، الحصولَ على شفاعة تعفيه من الدفع، يمكنه الحصول عليها من أيّ مسؤول حكوميّ أو بلديّ.

فصل من رواية "تغريبة القافر"

(تحت الطبع)

زهران القاسمي ▫

مـاي.. مـاي

يسقط على الأرض، فتهرع إليه لتلتقطه وتحمله في حضنها.

- بسم اللّه عليك.. بسم اللّه عليك.

يشير إلى الأرض حيث وقع، وهو يكرّر "مـاي... مـاي"

تعتقد أنّه عطش، فتمتدّ يدها إلى الكوب فتملؤه بالماء، وتعطيه لكي يشرب، لكنه يهزّ رأسه

ثم يشير مرة أخرى للمكان ذاته ويكرّر "ماي... ماي".

▫ شاعر وروائي من عُمان | عمل الفنّان حسين محمد / مملكة البحرين

يفلت من قبضتها، ويركض مسرعًا ليحني جسده، ثم يضع أذنه ملاصقة الأرض، يضيّق عينيه كمن يحاول رؤية شيء ما في العتمة، ثم يغمضهما ويصغي إلى الأرض، كأن أحدًا يناديه من أعماقها.

تبدو السكينة والطمأنينة على وجهه وهي تراقبه بصمت، والدموع تتساقط من عينيها دون أن تشعر بذلك. ترقب ضآلة وجهه النحيف، وشعر رأسه الناعم يغطّي جبينه، وقد قصّت أطرافه أعلى حاجبيه تمامًا، كانت تقف في مكانها غير قادرة على التحرّك خطوة واحدة إلى الأمام ناحيته، وقد احتلّتها الهواجس خوفًا عليه من المسّ والمرض. ودون أن تدري، كانت يدها تطوي لحاف شعرها حول معصمها بشدّة، حتى كاد الدم أن يطفر من تحت جلدها. ظلت هناك في تلك اللحظات التي لا يعلم إلا اللّه كم استمرّت، رحلت هي بعيدًا مع الزمن لتستعيد الحكايات والأحداث، مرّت بها شخوص كثيرة، وجه أبيها وأمّها، ووجوه كثيرة تداخلت، حتى أشرق وجه أمّه مثل بصيص ضوء يدخل إلى غرفة مظلمة. ظلّ وجهها يشرق ويشرق، يقترب أكثر حتى يحتلّ عينيها وبصرها، كانت ابتسامتها تفتح في قلبها صناديق مقفلة منذ أعوام. ولأنها تحمل في قلبها كل ذلك الحب والشوق، عادت فجأة إلى حيث تقف، وهي تراقب طفلها وهو مازال في مكانه مغمض العينين، وما هي سوى برهة حتى فتحهما، ونظر ناحيتها وابتسم.

لم تستطع المقاومة. لقد سقطت من وقفتها مجهشة بالبكاء، افترشت الأرض، وبدأت تبكي، بينما قام الطفل ومشى نحوها بكل هدوء، ثم بدأ يحبو على الأرض بأطرافه داخلاً في حضنها، وهي تستمرّ في بكائها، وتضمّه بحنان وحب.

كانت تلك المرة الأولى التي حدثت أمامها. لم يكن هناك غيرها، ولم تحكِ لأحد، كتمت ذلك السرّ حتى لا يشغل الناس ويصبح حكاية تلوكها الألسن في القرية، فهي تدرك توجّس الناس منه منذ ولادته عند البئر.

رأت كيف تنظر بعض النساء إليه، كيف يُتمتمن بخفوت شديد بالتعاويذ، ويُبسمِلن ويُحَوقلن ويلعنّ الشيطان كلّما حضر معها. كانت تحتقرهنّ، وتحتقر إظهارهنّ اللطف والمودّة. وعندما تبدأ إحداهنّ بمسح رأسه أو تقبيلها، تلعنهنّ سرًّا، وتخفي الشرَر الذي يتطاير من عينيها، تمسك بمشاعرها كي لا تمتدّ يدها أو لسانها إلى إحداهنّ، فتبتسم لها وهي تودّ أن تقتلع عينيها، أو تُنشب أظافرها في عنقها.

ظلّت تتوجّس من لقائهن كثيرًا، لكنّها لم تنقطع نهائيًّا عن مُضيّها في الزيارات القرويّة، فذلك واجب عليها لا تستطيع بتره، ولكنها تخفّفت شيئًا فشيئًا منه، ريثما يكبر الولد ويبدأ في الاعتماد على نفسه.

كل حكاية صغيرة ومغفَلة ما دامت في قلب المرء، هكذا تعلّمت من السنين. ولكن ما إن اكتشف أهل هذه القرية الحكاية، حتى ذاعت، وصارت تكبر وتكبر. باتت مقتنعة بأنّ أهل هذه القرية لا همّ لهم إلا لَوك الحكايات الجديدة، وخلق أحداثها الغرائبية التي لا أصل لها.

تتذكّر القصّة التي رواها أبوها عن ذلك الكلب الذي عاش في القرية متنقلاً من حارة إلى أخرى، يعيش على الفُتات الذي يلقيه إليه الناس. كان محبوبًا من الجميع. وذات يوم وهو يمرّ بجمع من الناس جلسوا وسط الحارة، رأى قطًّا يقف على حافة أحد الأزقة، فنبح فيه، ومن شدّة نباحه ضرط ضرطة سمعها الجميع، فتحوّل إلى نكتة تقال في كل الأماكن، تسردها النساء لأطفالهنّ، ويتمثّل بها الرجال في مجالسهم، وتُعاد مئات المرّات في اليوم الواحد بشتّى الطرق؛ أحدٌ منهم

يُعلي من شأن نبحة الكلب، والبعض يتندّر بضرطته، والبعض الآخر يحطّ منها، ويعتبرها عيبًا كبيرًا، إذ كيف له أن يضرط بين عامّة الناس نهارًا جهارًا؟!

استمرّ الكلب يدخل الحارات والبيوت، ولكنّ شيئًا ما قد تغيّر، لقد صار كل من يقابله يناديه بالكلب الضارط، يصرخون عليه ما إن يشاهدوه، حتى بدأ الكلب يتوجّس من تلك الكلمة، وينبح نباحه الغاضب في وجوههم. ظلوا يرشقونه بها، يصرخون بلقبه الجديد في كل مكان، حتى اختفى ذات يوم من القرية ولم يعد.

تعجّب الجميع من اختفائه، حاكوا قصصًا أخرى حول ذلك، تحوّل فجأة إلى أسطورة وخرافة معًا، فقالوا عنه إنّه كان ساحرًا يتشبّه بهيئة كلب، والبعض قال إنّه من أهل الأرض السفليّة، وقالت امرأة إنها رأته يدخل كهفًا تحوم حوله حكايات السحر والجن، لكنّ الكلب قد اختفى تمامًا، ولم يظهر لسنوات عديدة.

بعد ذلك بسنين، وجد أحدهم الكلب رابضًا تحت شجرة القرط في وسط القرية، فركض مهرولاً ليُبلغ الجميع بأنّ الكلب الضارط قد عاد.

خرج الناس من بيوتهم ليشاهدوا الكلب عن قرب، بعد أن تحوّل في سنوات غيابه إلى حكاية عجيبة، وعندما اقتربوا من الشجرة وبدؤوا يتحلّقون حوله، صاروا يتحدّثون عنه وعن ضرطته، وعاد بعضهم لينادیه بالكلب الضارط.

وجد الكلب فجوة صغيرة بينهم ليتسلّل منها، فانسلّ هاربًا، ولم يعُد بعدها إلى القرية أبدًا.

هكذا هم أهل هذه القرية، حتى الكلاب لم تسلم من ألسنتهم، ومع هذا يبدون مختلفين في تملّقهم لبعضهم البعض، يقطرون الكلام عسلاً، خصوصاً للغريب، يظهرون ما لا يبطنون، حتى تؤمن بأنك لن تجد سوى المحبّة والخير والمودّة في الاقتراب منهم، لكن ما إن تعاشرهم، تتكشّف

لك اللعبة التي يلعبونها، وتظهر لك أمراضهم وأحقادهم، والحسد الكبير بين بعضهم البعض.

تُحدّث كاذية بنت غانم نفسها بذلك، وكأنّها تحدّث شخصًا ما بجانبها، أو ربما تخاطب رجلاً غائبًا انتظرته كثيرًا، ولم يعد. فهي تتسلّى بنسج الأخبار وسردها عليه، تُطلعه على ما يدور في خلدها من أمور تخصّها وحدها أحيانًا كثيرة، أو تخصّ هذه القرية وأهلها، التي تخاف منهم على طفلها الصغير الذي لا يدرك بعد خطورة أن يكون مختلفًا في بلاد كهذه البلاد.

في بداية الأمر، لم يحدث قطّ أن عرف أحدٌ عن تلك الحالة التي يمرّ بها الطفل الصغير سالم بن عبد اللّه، إلا أنّ كاذية بنت غانم أطلعت أباه على السرّ، ثم نبّهته ألّا يخبر أحدًا، فضحك عبد اللّه من كلام المرأة العجوز، واعتبر ذلك غلوًّا منها في التحفّظ على أمر بسيط يمارسه كل الأطفال بتلك العبثية التي لا تعني شيئًا.

لكن حدث ذلك معه، وكان الطفل قد جاوز التاسعة من عمره، عندما أخذه ذات يوم في رحلة إلى الوديان البعيدة بحثًا عن بعض الحشائش، وفي ذلك الوادي القاحل حتى من بعض الثرى، وكانا قد جلسا ليستريحا تحت غافة كبيرة وكثيفة الظل، وضع الطفل رأسه على الأرض، ثم ألصق أذنه بالتراب، وبدأ يهمس بخفوت، وكأنه يودُّ من العالم حوله أن يصمت تمامًا حتى يستطيع أن يستمع إلى ذلك الصوت الذي يأتيه من الأعماق الصخرية، هناك حيث انغرس جذع الغافة، وتشعّبت جذورها في أرض الوادي، رآه يغمض عينيه، ويتمتم بهدوء تام: ماي.. ماي.

تعجّب الأب ممّا شاهده، فأراد أن يقطع إنصات ولده، ويخرجه من تلك الحال، وفي قلبه نبتت الوساوس كما تنبت على طرف الوادي شجيرات الظفرة بعد مطر غزير، فسأله: "تريد تشرب؟ هذي القربة معلقة".

هز الطفل رأسه بالنفي، وهو يفتح عينيه، ثم يبتسم في وجه أبيه، ويعاود الكرة ثانية مصغيًا إلى

شيء ما بين جذع الشجرة وحجارة الوادي، ممّا جعل صبر والده ينفد، أو خوفه وتوجّسه بالأصحّ يكبران ويحتلّان صدره، حتى أمسى القلق مثل هواء دخل فجأة بين صدره ومعدته، وبدأ بالضغط على الحاجز الرهيف للصدر، قال له ناهرًا:

- قوم من مكانك، إيش فيك؟

جلس الطفل ممتثلاً لأوامر أبيه، وقال:

- ماي، أسمع صوت الماي في الأرض.

يعرف عبد اللّه بن جميّل بأن الأذن عندما تصاب بالالتهاب، يصدر منها طنين يختلف من شخص إلى آخر. فالبعض يسمع ذلك الطنين على شكل خربشات، والبعض الآخر على شكل صفير حاد، والبعض مثل خرير ماء ضئيل، فعَزَا ما شاهده إلى أنّ الصبيّ مصاب في أذنه، وقرّر أن يرى ما في داخل تلك الأذن، وطلب من ولده أن يقترب منه، وأسند رأسه إلى رجله، ونظر في داخل أذنه، لكن لم يرَ شيئًا أبدًا، فلا شمع يبدو أنه قد ملأها، ولا حشرة على مدخلها تعمل تلك الخربشات، ولا قطرات ماء عالقة يحاول أن يعزُوَ إليها ما شاهده.

جلس الطفل ونظر إلى والده وقال:

- باه، أسمع ماي في الأرض.

ابتسم الأب وقال له:

- هذي أذنك توجعك، يمكن بيجيك زكام.

سكت الطفل، لم يقُل شيئًا، حدّق في قمم الجبال حوله، واهتمّ بعد برهة بما يراه حوله من صخور وحشرات وطيور، متناسيًا تمامًا ذلك الصوت الذي صار يسمعه في أماكن بعينها.

أخذت الغفوة عبد اللّه بن جميّل، واضعًا رأسه على كيس الزاد، ممدّدًا رجليه على الحصى. كان

الوقت ما يزال مبكرًا للعودة إلى البيت، وكانت تلك الغفوة بمثابة الغذاء الذي ينتظره بعد جوع شديد. وعلى الرغم من أن غفوته تلك لم تكن طويلة، لكنها كافية تمامًا لكي يستيقظ وقد امتلأ بالنشاط، ليعود من بحثه هبوطًا مع الوادي حتى يصل إلى قريته.

لكنّ شيئًا ما حدث وهو نائم، وعندما استيقظ لم يحفل به، لكنه تذكّر ذلك بعد زمن طويل.

كان الطفل قد بنى قرية صغيرة من الحصى، صنع لها فلجًا جرت مياهه من غدير في الجوار، امتدت القناة حتى دخلت الأزقة والحارات، وهبطت إلى بساتين خضراء جاء بمزروعاتها من أعواد النباتات الجبلية على الضفّة. ففي تلك اللحظات التي غرق فيها أبوه في نومته العميقة، غرق هو في خلق تلك القرية.

بعينيه اللتين يتأمل بهما قريته التي صنعها، بتلكما العينين الناعستين، واللتين يكاد من يشاهدهما يعتقد أنه يوشك على الوقوع في نومة كبيرة من التعب، بتلكما العينين الناعستين اللتين ورثهما عن أمه وعلى مقربة من عالمه ذاك، ظلّ يراقب ويراقب كلّ ما يحدث أمامه، دون أن يكترث بصحوة والده، ولا بالرحيل عن ذلك المكان، وكأنه لا يعنيه أن يرحل وأن يعود إلى البيت.

- قوم، غايته نروح.

لكن سالم ظلّ مكانه يحدق في كون آخر أمامه، دون أن يسمع ما قاله والده.

عندما وقف عبد اللّه بن جميّل مستعدًّا للمشي، منتظرًا طفله أن يقوم من مكانه، انتبه إلى جمود طفله، لا تصدر عنه حركة واحدة، وقد تجمّدت أطرافه، وظنّ أنّ نفَسه قد انقطع.

اقترب منه، ووضع يده على كتفه، ثم هزّه برفق، فانتبه الطفل، عاد إلى رشده، ونظر إلى وجه أبيه فالتقت نظراتهما، ورأى في تلكما العينين الناعستين شيئًا لا يعرف له تفسيرًا. فتلك النظرة لا يمكن أن تخرج من عيني طفل صغير، بل من رجل كبير طاعن في السن، وخُيّل إليه بأن التجاعيد

تملأ وجهه الرقيق.

هزّ رأسه كمن ينفض بعض العوالق، ومدّ يده إلى والده، الذي جرّه باتجاه البلاد.

لم يكترث عبد اللّه بن جميّل بتلك اللحظة، ولكنه عاد إليها بعد سنوات، وقد ضرب جبينه بكفّه وهو يقول:

- من كذاااااا.

كان يجلس في نهاية السبلة صامتًا كعادته، يستمع إلى حكايات الناس ويومياتهم، وأخبار من سافروا ومن عادوا. كانت الحكايات الكثيرة تتداخل، والكثير من الأصوات ترن في أذنه، وهو يضع رأسه على الجدار قافزًا من حجر حكاية إلى حجر حكاية أخرى، دون أن يسمع شيئًا.

التفت الجميع ناحيته، فهو لم يكن يشارك في الأحاديث، يظلّ كما هو بجلسته تلك التي يتكوّم فيها على ذاته، وقد تجمّعت أطرافه وألصقها بجسده كأنه يبعدها عن شيء ما، خوفًا من بلل أو نار، ونادرًا ما يقول كلمة طوال الوقت، بل إن البعض عندما يعودون إلى بيوتهم يخبرون زوجاتهم بأن عبد اللّه بن جميّل قد تحدّث ذلك اليوم، وهو ما نطق إلّا كلمة أو اثنتين.

هو على هذه الحال منذ أن فقد زوجته. فبعد أن ينهي عمله في الحقل، ويذهب ليأكل بضع لقيمات على الغداء، يجلس بعد صلاة الظهر في السبلة حتى العصر، مستمعًا إلى أحاديث الآخرين، دون أن تبدر منه مشاركة فيها.

أحيانًا، يحلو للبعض أن يقطع حكايته ويوجه سؤالاً إلى عبد اللّه بن جميّل، ظنًّا منه أنه سيجيبه على سؤاله، لكن بن جميّل ينظر إليه ويقطّب حاجبيه، ثم ينكس رأسه، ولا ينبس بحرف واحد.

أحياناً يخرج الشخير في غفوته من عمق الحنجرة، فلا يكاد يسمع، يبقى نائمًا حتى يلكزه أحدهم لصلاة العصر، أو يقلقه شيء ما زاره في حلمه، فيستيقظ وينظر إلى الحاضرين بعينيه المحمرّتين،

ثم يعود ثانية إلى نومه.

في ذلك اليوم الذي عاد به فكره إلى تلك الرحلة الصغيرة مع طفله الوحيد، تذكّر كلّ شيء؛ تذكّر أذنه الملتصقة بالأرض، تذكّر تكراره لكلمة ماي ماي، تذكّر غفوته، وبعدها ذلك الخرير الذي استيقظ عليه من فلج القرية التي صنعها ابنه سالم.

تذكّر كلّ شيء، ونطق جملته الوحيدة ثم عاد إلى صمته.

كان خائفًا أن يعلم الناس بحالة سالم، ولكنهم عرفوا، فحدث ما كانت كاذية بنت غانم تتحاشى وقوعه.

خرجت ذات صباح إلى مزرعة تقع على تخوم القرية، فتبعها محاولاً اللحاق بمشيتها السريعة. لم تلتفت ناحيته إلا مرّتين أو ثلاثًا طوال تلك الرحلة الصباحية. وعندما التقت بإحدى النساء عند سدرة نبتت على ضفة الوادي، وقفت تتحدّث إليها، وتعلمها بما سمعت من أخبار، بينما اتكأ الطفل على جذع السدرة، وبدأ ينكش الرمل بعصا صغيرة، وفي غمرة حديثهما أحنى رأسه ووضع أذنه على الأرض، تمامًا عند جذعها، ثم بدأ يهمس بكلمته التي يردّدها دائما في حالته تلك.. ماي.. ماي.

التفتت المرأة صوب سالم، فاسودّ وجه كاذية، وكأنّ ليلاً شديد العتمة مصحوبًا بغيوم ركاميّة حجبت السماء بنجومها هبط فجأة على المكان، فلم ترَ المرأة ولم تسمع ما قالته بعد ذلك.

فقد تركت المرأة واقفة وهرعت إلى طفلها، فأخذته من يده تجرجره خلفها مسرعة حتى اختفت في منحنيات الوادي.

وانتشر الخبر، انتشر كما الحريق عندما يحدث أن يبدأ من شرارة في كومة ليف، فتأخذ نسمة هواء خفيفة الشرارات إلى الأشجار والمزروعات الأخرى، وفي لحظة قصيرة من الزمن يتوهّج

المكان بالحريق، فلا يبقي ولا يذر.

ولد عبد اللّه بن جميّل يسمع شيئًا في باطن الأرض. حكت ما رأته لمن التقت بهم في طريقها، ثم كبرت الحكاية وتحوّرت وتغيرت، وصار بينها وبين الأصل سيوح وجبال ووديان.

قالوا: يكلّموه أهل تحت.

وقالوا: تو تأكد أنه ود الجن.

استعاد الناس حادثة غرق أمه، وقالوا إن سكان البئر التحتيين أخذوا جنينها وأبدلوه بابنهم.

وهناك من اتهمه بالسحر، وقالوا: سيكبر وسيسحر الكبير قبل الصغير.

كانت تلك الأحاديث كافية أن يبتعد الناس عنه وعن كاذية بنت غانم، التي اتهموها بأنها تعلم علم اليقين عن سرّه، وقد كتمَته، لأنّ أهل تحت يراقبون كل كلمة تتلفظ بها.

صارت النساء يهربن من طريقها، يتجاهلنها، ويغيّرن مسارهّن لو التقين بها في زقاق ما، أو بين النخل أو في أحد الوديان، وتبدأ الأدعية والتعاويذ التي تحفظ الإنسان من الحسد والسحر والجن تنفلت من بين أسنانهن، متمتمات بكلّ ما يحفظن وبما تجود به قريحتهن في كل موقف.

أطلقن عليها الكثير من الألقاب؛ المنشار، راعية الضبع، بو تتقشع بنابها، بو تيبس الماي، والكثير الكثير، حتى صارت لا تدخل إلى بيوت الحارة إلا مع من يكنّ لها صادق الود، وهم قليل.

حدث أن التقت بها فتاة كانت تضع وعاءً مملوءًا بالماء على رأسها عند قنطرة الفلج، فانفلت الوعاء، وانزلق من رأسها ونضح الماء عليها، فارتجفت الفتاة من الخوف، وبدأت تستعيذ وتدعو اللّه في سرها، وهي ترمقها بعينين متوجّستين.

وكان هذا الحادث كافيًا كي يصدّق الناس بقدراتها الخارقة.

وفي يوم ما، مرّ بها أحد الرعيان وهو يقود تيسًا كبيرًا بقرنين معقوفين، مرّ يجرّ تيسه بقوّة، فما

إن تعدّاها حتى سقط التيس جثة هامدة، فصرخ الراعي وهو يحتضن تيسه:

- وافقري من عمري، فقرتيني من التيس.

لكن كاذية بنت غانم لم تُصغِ إليه، ولم تلتفت ناحيته، بل مرّت بهدوء واختفت في طرقات القرية.

شكا الراعي بها عند شيخ القبيلة، قال له:

- ضربت بعينها على التيس، ومات من لحظته.

استدعى الشيخ كاذية وسألها أمامه:

- الرجال يقول عنتي تيسه، إنتي فيش عين؟

نظرت كاذية في وجه الشيخ، فتغيّر وجهه، وبدا الخوف ينزُّ من عينيه، وتعوّذ بالله منها خوفًا من أن تسحره، ولقد لاحظت هي ذلك، وكادت أن تضحك، لكنها فتحت عينيها على اتساعهما وقالت للشيخ:

- أنا فيي عين؟ أنا فيي عين بس؟ لا، أنا فيي عينين، عينين ثنتين، تشوفهن كيف ما أحلاهن؟ هذيلا عيوني، تشوفهن؟

تيبّس الشيخ في مكانه ولم ينبس بحرف، استدارت خارجة من مجلسه، ولكنها قبل أن تتخطّى الباب قالت له:

- التيس مات مخنوق.

تقول كاذية بنت غانم: "الشيء الذي تخاف منه قبل ما يوقع، بيزيدك قوّة من يستوي".

وهذا ما حدث بالفعل. لقد ظلت لفترة طويلة تحمل السرّ في داخلها، خائفة من أن يلحظه أحد، أو يخرج غفلة منها فيتسرّب إلى عقول الناس وألسنتهم، ثم يسري مع النسيم بين سفوح الجبال متنقّلاً حتى يصل إلى أصقاع الأرض والقرى البعيدة، وسوف تجد نفسها وإيّاه منبوذين من الكلّ.

وعندما وقعت في المعضلة، وانكشف السر، نبذها الناس، وقالوا ما قالوا، فإذا بها تخرج من رماد الخوف لتصير ذلك الكائن القويّ الذي يهابه الآخرون.

الخوف في داخلها صار طمأنينة كبيرة، بينما كبر في صدورهم، واتسع، حتى صارت هي المرأة العجوز الضعيفة المتوجّسة تمشي بجلال وهيبة في كل طرقات القرية.

أما عبد اللّه بن جميّل، فلقد سمّاه الناس بالمغيّب، واخترعوا حكاية عن الساحرة التي أكلت زوجته، واستحوذت على بيته وولده، وبأنه يعمل عندها كحيوان مطيع، تأمره أن يأخذ ضحاياها إلى مغاور الجبال، هناك حيث تنفرد بهم فتأكلهم ضحيّة إثر ضحيّة.

وصل كلّ ذلك الكلام إلى مسامع بن جميّل، ولكنه لم يكترث، بل ظلّ مخلصًا لعمله في البساتين التي يعمل فيها منذ الصباح الباكر وحتى الظهيرة، بعضها بأجر، والبعض الآخر يأخذ عنه جزءًا معلومًا من الثمار، كاتفاق بينه وبين مالك البستان.

عندما كانت كاذية بنت غانم في الخامسة من عمرها، هجر أبوها البيت، وخرج هائمًا في الوديان والقرى، يحمل طبلاً معلقًا على كتفه ويضرب عليه بعصا غليظة، ضربات هادئة، وبإيقاع بطيء، حتى أنّ بين الضربة والأخرى زمن يكفي لأن تحدث حكاية ما وتكبر حتى تأتي الضربة من جديد. الرحماني، ذلك الطبل الضخم المعلق منذ القدم على وتد البيت الطينيّ، الطبل الذي عاش طفولته يحملق فيه ويرقبه دون أن يقترب منه يومًا ما، ذلك الطبل الذي حذّره والده قائلاً له:

- سوي في حياتك بو تبغاه، لكن لا تقرب منه.

تزوّج غانم وأنجب ثلاث بنات، ثم مات والده، وبعد أن دفنه عاد إلى البيت حزينًا صامتًا، وجلس مقابلاً للطبل المعلق. نظر إليه لأيّام. كان يسمع صوته في داخله، يسمع دويّه يرجف صدره، طرقات تناديه في صمته، تعال..

في صباح يوم ما، تناول غانم الطبل من مكانه، وأمسك بعصاه، وخرج من بيته دون رجعة. خرجت زوجته باحثة عنه في الجوار، في الأماكن التي اعتاد أن يكون فيها، مع الرفاق الذين يجلس إليهم، من زقاق القرية، وفي الوديان والجبال، ثم في القرى القريبة، حتى تأكد الخبر بأنّ زوجها ظلّ ماشيًا هائمًا في الطرقات، يقطع الفيافي والجبال، لا يستريح أبدًا بينما يعلّق ذلك الطبل على كتفه ويطرق عليه.

كان ينتعل حذاءً من جلد، ولكنه تآكل من كثرة المشي حتى تقطع، ثم بدأ يمشي حافيًا دون أن يبالي بالجروح والشقوق التي انتعلت قدميه، تمزقت ملابسه بعد أن كانت ناصعة البياض، وانتفش شعر رأسه، وكبرت حدقتا عينيه، وبدأ زبد أبيض يملأ فمه، بينما فاحت رائحته، لأنه لم يقرب الماء أبدًا.

ولأنه لا يقترب من أحد، لا يعرف من أين يأكل، ولا متى يستريح، فلم يحدث أن شاهده أحد وقد افترش الأرض أو جلس مستريحًا لبعض الوقت، لم يحدث ذلك أبدًا، بل إنّ بعضهم رآه واقفًا فاتحًا عينيه، ولكنّه أقسم بأنّ نفَسه كان منتظمًا كنفس النائم.

اختفى الأب، فلم يعُد يُسمع عنه شيء. لم يعثروا عليه، ولا على الطبل. تكاثرت الحكايات حوله كما يتكاثر النمل الأحمر على حبّة التمر، ولكنّ كلّ تلك الحكايات لم يصدّقها أحد.

* - من رواية "تغريبة القافر: تصدر قريبًا عن دار مسكلياني – تونس.

* - زهران القاسمي شاعر وروائيّ من عُمان. له من الدواوين: "أغنّي وأمشي"، و"الهيولى"، و"الأعمى"، و"رحيق النار"، و"كاميرا". وله من الروايات: "جوع العسل"، و"القنّاص".

آخر وصايا الحبّ

عبد اللّه بيلا ▫

تباركتَ يا أيّها الحُبُّ
زِدني اقترابًا إليكَ
وباعِد خُطايَ البريئةَ
عن كلّ دربٍ ستخطو إليه الضغائنُ
فالأرضُ يا أيّها الحُبُّ ضاقتْ عن الحُبِّ
والحُبُّ.. أوسعُ من أن يضيقَ عليه المدى
والجهاتْ.

▫ شاعر من بوركينا فاسو | لوحة الفنّان جمال عبد الرحيم / مملكة البحرين

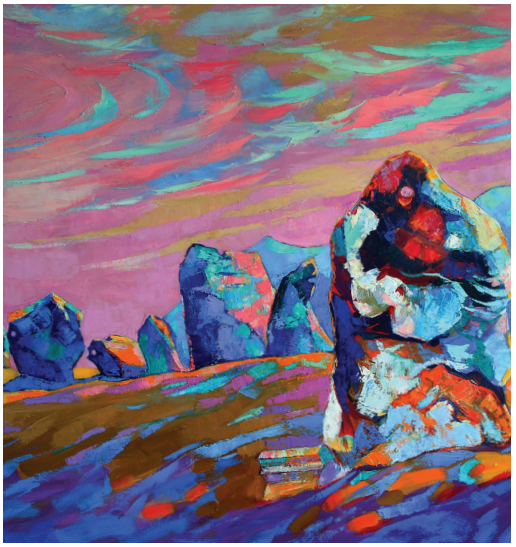
لستُ أفتحُ عينيَّ إلاّ عليكَ
فزِدْ بصري غبطةً بكَ
خُذْ بيدي..
أيُّهذا الجميلُ الجليلُ
وجُزْ بي طِباقَ الظلامِ
إلى ملكوتِ السَّنا في بهائكَ
أشرِقْ
سلامًا
أمانًا
حنانًا
على الأرضِ
عمِّدْ مُريديك في كوثر الحُبِّ
أشعِلْ شموعك في كلّ قلبٍ
أغِثْني..
فهذي البصيرةُ ظمأى إليكَ
أيا حُبُّ ..
كُن وطني
سَكني
قِبلتي
وحياتي.

أعِدْ عِطرَ كلّ وصاياكَ في مهجتي
أيّها الحُبُّ
رتِّبْ على اسمكَ كلّ وصاياكَ في خاطري
دُلَّني يا نبيُّ وذكِّرْ خُطايَ البريئةَ
إن خانَني الدربُ يومًا
فلَم تحتمِلني إليكَ
بآخر تلك الوصايا التي في يديكْ:

إنْ دُعِيتَ لحفلِ كراهيةٍ فاعتذِرْ
قُل:
بقلبي من الحُبِّ
ما سيُعكِّر صفوَ احتفالاتكم
فابحثوا عن بغيضٍ سِواي.

جيبور

د. منيرة الفاضل ▫



صندوق خشبيّ، متوسّط الحجم، تزينه نقوش مذهّبه ومحفورة فيه على الجوانب رسومات بألوان أخّاذة لشخصيّات اقتلعها الصانع من كتب ميثولوجيا قديمة. أفتحُه ببطء، حيث يستكين فوق طاولة رفيعة في زاوية الغرفة. أنظر إلى ما تراكم فيه عبر السنوات الماضية، وكل ما وضعناه بعناية في جوفه الذي تفوح منه رائحة الصندل. أستنشقه بعمق، وأعيد غطاء الصندوق إلى مكانه.

كانت الطرق رطبة ذلك اليوم، بعد ليلة متواصلة من المطر، لم تكن في سياق ذاكرتنا. في الضفة المقابلة على امتداد النظر، حيث حقول الأرز، تتصايح الطيور وتصطفّ بحثًا عن البذور التائهة. قامات الرجال والنساء منحنية، يصعب تبيّنُها، تتّحد ملابسهم الزاهية الألوان مع ما حولها، وكأنها جذوع ملتوية تتطلع إلى استقامة مستحيلة.

▫ كاتبة وباحثة من مملكة البحرين

في زخم زيارتنا الأولى لجيبور، كان موسم الأمطار قد زرع الطرقات بالبرك الآسنة، وبرطوبة تتغلغل في مسام كل شيء. اخترنا منتجعًا على ضفاف المدينة، بعيدًا عن ضجيج السيارات والحركة الدائمة المتعثّرة في فوضى آسرة وخانقة في الوقت نفسه. المدينة التي صبغت جدرانها بالورديّ احتفالاً بميلاد حاكم زائر منذ عهد زائلٍ، وظلّت متشبّثة بلونها كقشّة تطفو بها على تقلّب الزمن وموجاته الطائشة.

بعد أن أنجبَت طفلتنا، دخلت هوازن في شيء من الضياع. كانت بوادره تتراءى في الشهور الأخيرة من الحمل الذي ضاعف في ثقلها وتورّم جسدها. كانت التجربة جديدة لكلينا. ورغم انهماكي في العمل، جعلتُ المساءات وقت لقائنا اليوميّ الذي لا يُكسر، حتى حين وجود والدتها معنا. أستلقي بجانبها في السرير، أريح جسدي المتعب، وأرتاح معها، وعيوننا شاخصة إلى شاشة التلفاز الذي احتلّ مساحة كبيرة من الجدار. في أحيان كثيرة، أشعل الشموع التي تحبّها، برائحة اليوكالبتس أو الفانيلا، ونستمع في هدوء إلى موسيقى السول والجاز التي تعشقها. نغفو لينتابنا صحوٌ على صوت ما، يعبر مساحة النعاس. بعد الولادة، امتزج كلّ هذا بصراخ هند المتقطع، وتناوَبنا في هدهدتها، زجاجة الحليب، تغيير ملابسها المتسخة، إلى أن أصبح هذا التناوب تدريجيًّا بيني وبين مريم والدة هوازن، وابتعاد الأخيرة وانكفائها على ذاتها. أعود من العمل لأحتضن الصغيرة، وأرفع بعض العبء عن والدة زوجتي التي بدت راضخة تمامًا لهذه المسؤولية، وكأنّ وجودها كلّه يصبُّ في هذا الأمر. ظلّت هوازن على هذه الحال سنة كاملة، إلى أن أدارت وجهها إليّ ذات صباح وقالت: "هناك مدينة وردية اللون، أودّ أن أزورها". وبدأت في هدوء، وعلى مدى أيام، ترتيب حقائب السفر، واحتياجات الصغيرة هند، التي تجلس في حضنها الآن، فيما تبدو هي كصورة المادونا الآتية من زمن سحيق، تحرّك ريح خفية خصلات شعرها، وتعلو عينيها

ابتسامةٌ حانية للأفق في شرفة مطلة على امتداد أخضر في منتجع صغير، في مدينة مطلية باللون الوردي، دعت إليها المرأة التي أحبّ عبر المسافات، ودعتني معها لأنسج رباطًا آخر، ولأفهم بشكل أعمق دواخل من أحبّ، وأحتويها أكثر.

يأخذ هوازن النعاس في لحظات مباغتة لا تخضع لعادة نوم الظهيرة أو الراحة المسائية القصيرة. وجودها كله يخضع لرتم آخر في الغفوة والصحو. حين يحدث هذا، أضع هند في الرباط الحافظ حول صدري وبطني، وأترك يديها وقدميها تتدليان بحرية، ورأسها بمواجهة الخارج، فوقه قبعة زاهية من القماش. ونذهب معًا لاكتشاف الطرق والحياة المحيطة بالمنتجع، لتنظر معي الصغيرة إلى الشوارع والمارة والأبنية، وتستمع معي إلى الأغاني المنسلَّة من مذياع في دكاكين مرصوصة على بعضها. نستنشق روائح البهارات والأعشاب والمأكولات التي وُضعت بشكل هرميّ في سلال يهفُّ عليها الباعة بمروحة من الخيزران. يبتسم لي المارة، وتُعلّق النساء الجالسات على كراسي منخفضة أمام المداخل الضيقة، بقبول وألفة عليّ، كأب يحمل طفلته ويخاطبها كل دقيقة، يشرح لها بلغة لا تفهمها بعض ما يحدث حولها.

حينها كنت مأخوذًا بفكرة التكوين والتخلّق الذي يحيطنا كلّ ثانية، في كلّ شيء. الحياة وهي تجدّد نفسها، والدورة الزمنية التي تبدو خارج سيطرتنا، وعبورنا الوقتيّ فيها، وتكرار ذلك منذ الأزل. ربما هذا ما يحدث لمن يختبر قدوم طفل رضيع لأوّل مرة. كثيرًا ما يُقال إنّ الطفل يستريح لرائحة والدَيه ودفئهما، لكن أليس هذا الأمر متبادلاً؟ أن يستريح الوالدان أيضًا لرائحة الكيان الصغير ودفئه في حضنَيهما؟ تهدأ الأفكار، يهدأ اللهاث اليوميّ، ويبدو كلّ شيء في تناغم تام.

في طريق العودة، تغفو هند، فأغيّر من وضعها، وأجعل رأسها ووجهَها بمواجهة صدري، لتستكين بين ذراعيّ التي تحوط جسدها الصغير القابع في رباط حافظ مشدود إلى جسدي كما الحبل

السريّ غير المرئيّ، الذي يربطني بها منذ لحظة ولادتها، واستدعائي إلى رؤيتها لأوّل مرة، واستشعاري موجة الفرح بداخلي وهي بين ذراعيّ. بهجة طاغية كانت تلك التي أتت لحظة أن احتوتها عيناي، جعلتني أقف مشدوهًا لمشاعر انفجرت فجأة هكذا دون سابق إنذار.

لاحقًا وحين أسترجع اللحظة، دائمًا ما أسأل نفسي: هل يمكن أن هذه المشاعر من البهجة والفرح الخالص كانت تبني نفسها في داخلي طوال فترة حمل زوجتي، وتنمو بنموّ الجنين، لتفاجئني بحضورها في اللحظة ذاتها التي تم فيها حضور طفلتنا إلى هذا العالم؟؟ أنا الذي أحاول أن أفهم دواخل المرأة التي أحبّ بشدة، هل استطعت أن أفهم دواخلي بشكلها العميق؟ هل يتسنى للمرء حقيقة أن يعي دواخلَه ومكامنها؟ الكهوف المتوارية عن الوعي في الداخل؟ ألهذا، حين نستكين في ألفة الأشياء وروتينها، تخبو العلاقة؟ وحين نشرئبُّ في البحث والمعاينة الدقيقة، تشتعل من جديد من خلال حظوة للحظة نأسرها للكشف كل مرّة عن مشاعر تتأجّج؟

طبقة خفيفة من الغبار تطفو على حذائي وأنا أخطو في الممرّ الطويل الذي تحيطه أشجار تتطاول وتتشابك، وغصون خضراء تتلوّن أزهارها، وتنشر رحيقها مع كل هبّة للهواء، وعيني على شرفة الغرفة المفتوح بابها المطلّ على الحديقة. أترقّب وجهها، أترقّب ابتسامتها، أترقّب أن تمدّ يدها لتحتوي الصغيرة مني إليها، أن تطبع القبلة المنتظرة على شفتيّ.

▫ لوحة الفنّان زهير السعيد / مملكة البحرين

تِنيسّي وليامز.... أن يكون مرئيًّا ومخفيًّا في آنٍ..

ترجمة: أمين صالح ▫

(1)

تِنيسّي وليامز (1911 - 1983م) واحدٌ من أهمّ كتّاب المسرح الأميركي وأبرزهم، في النصف الثاني من القرن العشرين، ويُعَدّ – مع أرثر ميلر ويوجين أونيل – من أعمدة المسرح الأميركيّ في الأربعينيّات والخمسينيّات.
أنعشت أعمالُه المسرح الأميركيّ آنذاك، ومارست تأثيرًا قويًّا على عدد من الكتّاب (نذكر منهم: جون واترز، إدوارد ألبي، توني كوشنر)، والسينمائيّين (مثل: الإسباني بيدرو ألمودوفار). بل إنّ بعض النقّاد (من بينهم توم فيتال في مقالة له نشرها في مارس 2011م بعنوان "شاعر المنبوذين") يؤكدون أنّ وليامز، الراصد بعينَين حادّتين للسلوك الإنسانيّ في المجتمع الأمريكي، استطاع أن يغيّر مسار المسرح الأميركيّ بأعماله الدراميّة العظيمة.

نجح وليامز، عبر مسيرته الأدبية التي امتدت نصف قرن، في إعادة تحديد ما تستطيع المسرحيّة أن تفعله. وخلال هذه الفترة، وعبر أكثر من سبعين مسرحية، خلق بعضًا من أهمّ الشخصيات وأكثرها حيوية في عالم الدراما. حدث هذا بعد أن حرّر نفسه من الاتجاه الذي هيمن على مسرح العشرينيات والثلاثينيات، أي دراما الاحتجاج الاجتماعيّ، ليقدّم سَبرًا عميقًا، مختلفًا تمامًا، للطبيعة الإنسانيّة، والمعاناة الإنسانيّة، ونقاط ضعف البشر. وقد عبّر ببراعة عن أولئك الأفراد الذين يجدون أنفسهم مرغمين، لسبب أو لآخر، على العيش خارج الاتجاه السائد في المجتمع أو على هامشه. كان يبدي تعاطفًا شديدًا تجاه المضطهَدين والمنبوذين والهامشيّين.

▫ أديب ومترجم من مملكة البحرين

▫ الكاتب تِنيسّي وليامز

في بلدة كولومبوس بالمسيسيبي، في السادس والعشرين من مارس 1911م، وُلد توماس لانيير وليامز (الذي غيّر اسمه إلى تِنيسّي في العام 1938م)، وكان الابن الأول بعد شقيقته روز، وله شقيق أصغر يدعى داكن. نشأ وليامز في بيئة عائلية مضطربة، غير مريحة، وفي مناخ حافل بالنزاعات والخلافات والتنافر في الطبائع والأمزجة. الأب، الذي عمل بائعًا جوّالاً، كان سكّيرًا وزير نساء. الأمّ متسلطة، عدائيّة، صارمة، وكثيرة الشجار والجدال مع زوجها. ولأنّها تربّت في أجواء دينية محافظة فرضت عليها القمع والكبح والخوف والهستيريا، فقد غذّت ابنتَها روز بهذه المشاعر حتى فقدت عقلها في 1943م، بعد أن تمّ تشخيص حالتها بالفصام (الشيزوفرينيا). أمّا وليامز، فقد ظهرت عنده باكرًا ميولٌ مِثليّة استمرّت حتى آخر عمره.

كان يكنّ لشقيقته روز الحبّ الشديد، ويعتبرها صديقته الحميمة. ونظرًا إلى إصابته بالديفتيريا (الخُناق) وهو طفل، فقد كان يعوّل على شقيقته كثيرًا. عندما انتقل إلى نيو أورليانز في 1939م، وقعت روز ضحية مرض عقليّ. تأثّر على نحو عميق لما أصابها وما عانته من جراء المرض. ولأنه لم يشهد انحدارها المريع نحو الانفصام والجنون ثم الموت، نظراً إلى أنه كان بعيدًا عنها ومستغرقًا في نجاحاته ورحلاته، فقد انتابه شعور فظيع بالذنب تجاه ما حدث لها. ويقال إنّ العديد من شخصيّاته النسائية تحمل سمات أو إشارات أو لمحات تعود إلى شقيقته، معبّرًا من خلال ذلك عن شعوره بالألم والذنب.

كان في السابعة عندما غادرت عائلته مسيسيبي لتستقرّ في سانت لويس. في صباه، مارس كتابة الشعر، فنال من أبيه الاستخفاف والاستهجان، ومن زملاء الدراسة السخرية وسوء المعاملة.

أثناء دراسته في جامعة ميسّوري، في بداية الثلاثينيّات، بدأ في كتابة مسرحيّاته الأولى. لكن كان عليه أن ينتقل إلى نيويورك ليلفت إليه الأنظار، عندما عُرضت مسرحيّتُه The Glass Menagerie وحقّقت نجاحًا في برودواي، وحازت جائزة نقّاد نيويورك كأفضل مسرحيّة للعام 1945م. وفي نيويورك، انخرط في حلقات ضمت الممثّلين والكتّاب والمخرجين.

تُوفي تِنيسّي في غرفة فندقٍ بمانهاتن، في العام 1983م، وكان يبلغ من العمر اثنتين وسبعين سنة، ودفن إلى جوار شقيقته روز.

(2)

في حوار مع الكاتب جون لاهر، أجراه جريج باريوس، ونشر في الحادي والثلاثين من مارس 2015م، والذي كتب سيرة تنيسّي وليامز الذاتية، تطرّق إلى حياته الخاصة، وأعماله، وعلاقاته، وتعقيدات حياته، وممّا جاء في حديثه:

أعلن وليامز ذات مرّة أن مسرحيّاته تمثّل "المنظر الداخليّ من ذاته". إنها تعكس الرجل، والرجل يعكس أعماله المسرحية.

إنّ وليامز لا يكون في غاية اليقظة، وفصيحًا، ومفعمًا بالدُعابة، وحسّاسًا، وصريحًا، إلّا حين يتحدّث عن الشيء النقيّ الوحيد في حياته: أعماله.

كتاباته كانت الجسر الذي حاول أن يبنيه بين ذاته الملوثة، الملطّخة بالخطيئة الأصلية، الذات التي كانت تحبّ مُتع الجنس المؤقتة، الصادمة، والذات التي تنشُد التطهّر في عالم غير العالم الذي يعيشه.

أحد الأشياء التي نعيها جيّدًا حين نشاهد عملاً لتنيسّي وليامز على خشبة المسرح، شعورنا بما هو أشبه بالقوة المحسوسة، القوة الكامنة تحت سطح الوعي، للأغنية. إنّ سطوة غنائيّته تنقل اللغة المجازية للعمل عميقاً إلى الجمهور الذي يظلّ مشدودًا إلى موسيقى الكلمات. الجمهور يصغي إلى الحوار، غير واعٍ للاتصال اللاشعوريّ للإيقاعات. لكن كما في الأغنية، إنّه الإيقاع الذي يشدّ المخيّلة والأذن، ويُرضي على نحو غير منظور. أظنّ أنّ ذلك جزءٌ من جاذبية تلك المسرحيات.

أغلب الأمريكان لا يدركون أنّ ويليامز كتب أكثر من سبعين مسرحيّة، تتراوح بين الطويلة وذات الفصل الواحد، وهم بالتأكيد لم يقرؤوا أشعاره. الكثير من قصائده قوية جدًّا. كذلك مارس كتابة القصة القصيرة، ونشر أول قصّة قصيرة وهو في

مشهد من مسرحية معرض الوحوش الزجاجي – مسرح غوثر

السادسة عشرة من عمره. كما أصدر روايتين.
كتاباته، كما كان يقول دائماً، تعكس مشاعره.
كتاباته، من جهة أخرى، كانت وسيلة ليكون مرئيًّا
ومعروفًا، ووسيلة للاختباء.

أوّل نجاح مسرحيّ حظِيَ به وليامز كان مع مسرحيّته "معرض الوحوش الزجاجيّ"، أو "حديقة الحيوانات الزجاجيّة" The Glass Menagerie (1945م)، التي حازت جائزة نقاد نيويورك للدراما. بعدها تراكمت الجوائز التي نالها عن جدارة.

كان وليامز بارعًا في رسم الشخصيّات، اجتماعيًّا وسيكولوجيًّا، وخلق الأجواء الدرامية، وتفجير الصراعات بين شخصيّاته المتناقضة والمتعارضة. لقد أبدع شخصيّات جذّابة، ساحرة، لا يمكن نسيانها، وقدّم لوحاتٍ قويّةً عن الوضع الإنسانيّ.

وليامز شخصٌ هستيريّ. والأداء جزءٌ مما يفعله الهستيريّ. إنه يكشف جروحَه من خلال إسقاطها على الآخرين؛ كفنّان، وكمواطن عاديّ. إنه يُسلّط حياته الباطنيّة على الآخرين (شخصيّاته)، ويراقبهم، ويستمتع برؤية استجاباتهم، والتحكّم

بردود أفعالهم. ما الذي يفعله المؤدّي؟ إنه يسترعي انتباه الآخرين إلى ذاته. هو بحاجة ماسّة إلى هذا الانتباه والاهتمام. ذلك جزءٌ من الحمض النوويّ الخاصّ بمن يتولّى الترفيه.

لعبت إدوينا، أمّ وليامز، دورًا سلبيًّا في تكوين شخصيّته الفنية والاجتماعية. منذ البداية، كانت هذه الأمّ تعبّر عن أمنيتها وتوقها إلى أن ترى ابنها وقد أصبح رجلاً عظيمًا، لكنّها لم تمهّد له الطريق. مجرّد تبجّح، ذلك لأنها لم تكن ترى ابنها كشخص، لم تفهمه. منحته المال، لكنها جعلت منه امتدادًا نرجسيًّا لها. كانت تتسم بالعدوانية، والتدخّل، والتطفّل.

وليامز في حقيقته شخص هادئ، منعزل. ذاته الأصدق، الموثوق بها، تتجسّد في صورتها الحقيقية عندما يكون مع المقرّبين والمتعاونين معه فنّيًا، حيث يشعر بالمساواة والتكافؤ والزهو، ويحظى بالإلهام. من خلال رسائله ويومياته غير المنشورة، نستشفّ أنّ وليامز كان يريد الحب، لكنه في الواقع لم يكن مستعدًّا لإيجاد الوسيلة للحصول على الحبّ. كان يحتاج إلى أن يكون مرغوبًا فيه، أن يشعر بحاجة الآخرين إليه، لكنّه لم يُرد أن يتحمّل تبعات ما يعنيه ذلك.

وليامز الحقيقيّ كان يوجد في مخيّلته، وليس في واقعه. وما هو ملحوظ في أعماله التي صاغها دراميًّا: حضورُه الغائب. ثمّة شيء شبحيّ يتصل به. هو يوجد هنا، لكن ليس هناك. هو أشبه بظلٍّ لنفسه في أكثر الأوقات. وهذه الحالة تضخّمت بعد إفراطه في تعاطي الكحول والمخدّرات. وفي سنواته الأخيرة، بدا أكثر تشوّشًا، وصار من الصعب الوصول إليه، أو الاتصال به.

تلك هي مأساة تنيسّي وليامز: لديه موهبة هائلة في الأدب، لكن لم تتوافر لديه موهبة الحياة. لم يمتلكها. لقد اتخذ قرارًا بأن يتجه نحو العظمة، وهو أمر مفهوم حقًّا. لكنه، بفعل ذلك، عزل نفسه عن الكثيرين، وضحّى بنفسه سعيًا وراء ذلك. وكما قال أوسكار وايلد: الحياة الفنية انتحارٌ طويل وموحش. واعتقد أنّ حياة وليامز تبرهن على ذلك. كل مسرحيّاته الأخيرة عبارةٌ عن تأمّلات في التدمير الذاتيّ، أو الموت انتحارًا.

أحد الأمور التي أردت أن أثيرها في كتاب السيرة، أن أتطرّق إلى التعاون الخلّاق بين وليامز والمخرج إليا كازان، وأن أبيّن دور كازان في تشذيب عدد من مسرحيات وليامز وتنقيحها. في الواقع، لم ينل كازان الفضل الذي يستحقه في صياغة أعمال وليامز. لقد أعاد بناء عدد من تلك الأعمال، وأعاد ترتيب المشاهد وتنسيقها،

مع والدته إيدوينا وليامز

كما وجّه البؤرة صوب شخصيّات لم تكن موضع اهتمام كبير في النص الأصليّ. لقد ساهم كازان مساهمة فعّالة في إنجاح أعمال وليامز التي أخرجها، مع ذلك لم يلقَ الإقرار بالفضل الذي يستحقّه؛ لا من النقاد، ولا من وليامز نفسه، الذي لم يقبل أن ينسب أيّ فضل في إبداع أعماله إلى كازان أو غيره.. حتى أنه لم يدافع عن كازان عندما صرح بعض النقاد بأن تجاوزات كازان الإخراجيّة أفسدت صفاء لغة وليامز ونقاءها. حتى طفح الكيل بكازان، وكتب له تلك الرسالة الأخيرة التي جاء فيها: "اِبحَث لنفسك عن غلام جديد".

لم يستطع وليامز أن يقبل حقيقة أنّ كازان كان جزءًا من نجاحه ومن حضوره الأدبيّ، رغم أنه كان يقبل بتدخّلات كازان، عارفًا بأنها ستكون لصالح العمل. لقد قدّم كازان البناء الذي به تمكّن وليامز من إنهاء مسرحيّته "وشم الوردة". الشيءُ نفسه مع مسرحيّة "قطّة على سطح من الصفيح الساخن". لقد ركّز البؤرة على شخصيّات لم يكن لها ذلك الحضور الفعّال. جعل البناء الدراميّ أكثر إحكامًا، والعمل أكثر إمتاعًا.

بعد ابتعاد كازان، لم يعثر وليامز على الشخص الذي يشعر تجاهه بالانسجام والتعاطف؛ نفسيًّا وفنّيًا. بغروره وأنانيّته، فقد الشخص الذي أحبّ أعماله، والذي تبادل معه مشاعر الصداقة والثقة، والذي كان يتلقّى منه الملاحظات بصدر رحب، ويتفاعل معها، ويسلّم بها، لأنه لم يثق بأحد مثلما كان يثق في كازان. لقد كانا قريبَيْن جدًّا؛ عاطفيًّا وفنّيًا.

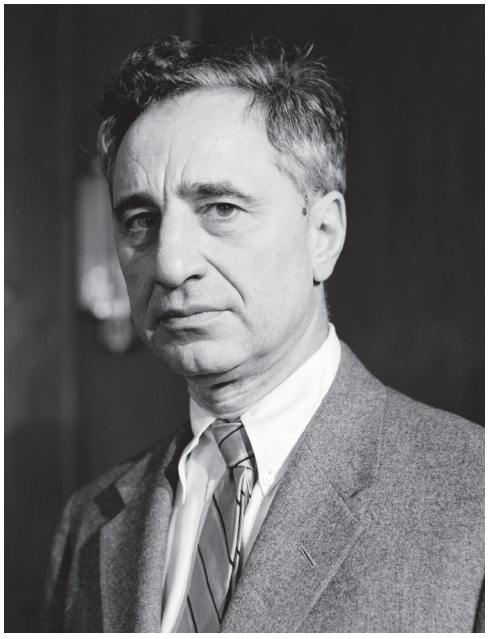
في كتابه "حياة ما"، قال كازان إنه شعر بالإنهاك من تأويل أعمال الآخرين وتحسينها. لقد ابتعد عن التأويل لكي يعبّر عن مشاعره ويجسّد رؤاه الخاصة، فلجأ إلى كتابة المسرحيّات والروايات.

(3)

السينما لم تنصف تنيسّي وليامز عندما حوّلت أعمالَه المسرحية إلى الشاشة، رغم أنه أحيانًا قام بنفسه بكتابة السيناريو. الأفلام قامت بحذف العبارات أو المقاطع أو المشاهد غير المستساغة أخلاقيًّا آنذاك، والتي تصدم الرقابة ومعاييرَها الصارمة. وقد ساهم وليامز مع الشركات المنتجة في ممارسة مثل هذا الحذف أو التعديل، من دون أن يعترض أو يحتجَّ. وأعتقد أنّ هذا ناشئ أساسًا من لامبالاة وليامز، وعدم اهتمامه بالسينما. هو لم يأخذ السينما بجدية، ليس كالمسرح الذي هو وسطه الحقيقيّ. كان رجلاً عمليًّا، مهتمًّا أكثر بالمال. وكان يحبّ أن يشارك في أعماله السينمائيّة نجومٌ كبار وممثلات عظيمات.

لقد كره ما فعله جور فيدال في تحويله لمسرحيّة "فجأة، الصيف الماضي".

من بين المسرحيّات التي تحوّلت إلى الشاشة وحظيت بنجاح فنّي باهر، وتميّزت بقوة الإخراج والأداء، نذكر: عربة اسمها الرغبة (إخراج إليا كازان)، وليلة السَحلية (إخراج جون هيوستون)، رغم أن نهاية هذا الفيلم غيّرت كلّيًا معنى المسرحية.



▣ المخرج إليا كازان

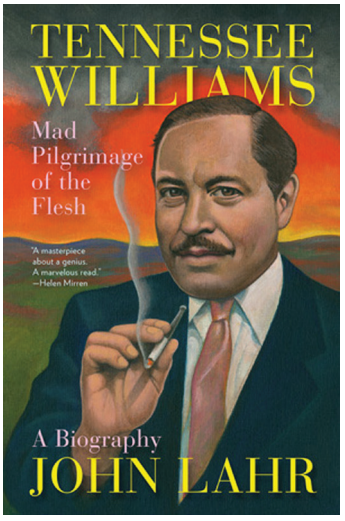
(4)

عندما نأتي إلى السياق السيكولوجيّ، نلاحظ غياب الأب في حياة وليامز. وفي ما يتصل بطفل ينشأ محرومًا من الأب، فإنّ الأب يمثّل النظام، ويمثّل الاختراق. الأب هو المتحكّم في الواقع والعقل. ووليامز لم يمتلك قط تلك القدرة التنظيميّة. تستطيع أن تلاحظ هذا عندما تلقي نظرة على أوراقه. كان يكتب بشكل فوضويّ، غير مرتّب، وغير منظم، وفي نهاية اليوم كان يجمع أوراقه ويطويها، وفي اليوم التالي يبدأ من جديد بالطريقة ذاتها. لم يكن باستطاعته أن ينظّم مشهدًا، كان يعجز عن تكوين فكرة واضحة عن كامل الشيء بسبب كثرة التفاصيل. هنا كان يأتي دور إليا كازان في التنظيم والتنسيق والتخطيط. كان يصوغ له البناء الذي ضمنه تتجلّى دراما الشخصيات المتضمنة في صلب الشيء، وتتكشف. ولولا مساهمة كازان، لما نالت أعمال وليامز تلك السمعة والشهرة والأهمية.

(5)

أثارت أعمالُه الكثير من الجدل والخلاف، وأشعلت مشاعر النقمة والغضب والشجب عند الفئات المحافظة، والمؤسّسات الدينيّة، والصحافة اليمينيّة، بسبب صراحتها في تناول القضايا الجنسيّة، ونقد الرياء الاجتماعيّ، والزيف الأخلاقيّ.

تحدّث وليامز مرارًا في أعماله عن العنف؛ البدنيّ واللفظيّ، وكيف أنّ هذا المظهر جزءٌ أساسيّ من الوضع الإنسانيّ، وأنه نتاج مجتمع ينخره الجشع والتعصّب والكبت.



(6)

بعض أعمال تنيسّي وليامز التي تحوّلت إلى الشاشة:

ربيع مسّز ستون الروماني. فيفيان لي تؤدّي دور كارين ستون، الأرملة الجميلة والثرية، والتي زال بريق نجوميّتها. هي الآن تعيش وحيدة في شقة فاخرة تطلّ على الدرجات الرومانيّة التي شهدت علاقات غراميّة. إنها ترتبط بعلاقة مع شابّ يدعى باولو (وارن بيتي)، وهو يعيش عالة على النساء اللواتي يعاشرهن. العمل مُعّدّ عن رواية قصيرة كتبها وليامز، وأخرج العملَ خوسيه كوينتيرو. فازت فيفيان لي عن هذا الدور بجائزة الأوسكار.

صيف ودخان. كتب تنيسّي وليامز هذا النصّ في العام 1948م. قدّمه المخرج خوسيه كوينتيرو على خشبة المسرح في 1952م، وتحوّل إلى الشاشة في 1961 من إخراج بيتر جرانفيل، وكان إعدادًا ضعيفًا. المواقع ظلت مجرد ديكورات خارجية غير متصلة بالدراسة السيكولوجية. الممثلة جيرالدين بيج أبدعت في كلا الوسطين: المسرحيّ والسينمائيّ، وقدّمت أداءً رائعًا في دور المرأة العانس، التي تعيش في بلدة صغيرة، في العام 1916م. إنها المشحونة بالخيبة والإحباط كنتيجة للكبت الجنسيّ. هي تداري عشقها لجارها الشاب (لورنس هارفي) تحت قناع من الدماثة واللياقة، بينما هي في العمق تشتعل

رغبةً. الكبت، والعقم العاطفيّ، واليأس يدفعها أخيرًا إلى التمرّد ضد تعاليم والدها القسّيس وحالة أمّها المجنونة، وضد أعراف المجتمع المحافظ، لتتبنّى السلوك اللاأخلاقي.

وشم الوردة. كتب وليامز هذه المسرحية في 1951م (وتحوّلت إلى الشاشة في 1955م من إخراج دانييل مان). من الأعمال التي واجهت مشاكل مع الرقابة الصارمة مع تصاعد الآيديولوجيا المحافظة في أوائل الخمسينيّات، حيث فرضت تغييرات عديدة عند تحويلها إلى الشاشة، مما أثّر على توجّه العمل ومساراته الدرامية.

بطلة الفيلم سرافينا (مثّلت الدور الإيطالية أنّا مانياني، و عنه حازت جائزة الأوسكار) خيّاطة إيطالية المولد، جاءت من صقلّية لتستقرّ في فلوريدا. بعد موت زوجها المهرّب، تنعزل عن العالم، محتفظة برماد زوجها في مزهريّة. ابنتها المراهقة الساذجة تريد أن تتزوّج من حبيبها، بينما هي تحاول أن تفرض سيطرتها عليها وتجعلها نسخة منها، أي أن تعيش مثلها معزولة وحزينة ومكبوحة، غير أنّ البنت تتمرّد عليها. الأم تخرج من قوقعتها، وتقاوم الحرمان الجنسيّ، عندما تتعرّف على سائق شاحنة (بيرت لانكستر).

يقال إنّ النجمة الإيطالية أنّا مانياني استحوذت على تنيسّي وليامز إلى حدّ أنه كتب لها هذه المسرحية خصيصًا. وقد نشأت صداقة قوية بين الاثنين استمرت حتى نهاية حياته. عندما عرض عليها أن تؤدي دور الأرملة في العرض المسرحيّ، لم توافق، لعدم ثقتها بقدرتها اللغوية المحدودة، لكنها وافقت عند تحويل العمل إلى الشاشة، رغم أنه لا يُعَد من بين الإعدادات الأقوى لمسرحيّات وليامز. كما أنّ المسرحية نفسَها غالبًا ما توضع ضمن الأعمال غير الرئيسيّة في مسيرة وليامز.

عربة اسمها الرغبة (1951م). كتب وليامز المسرحية في 1947م. وهي ربما من أهم

روائعه، وتُعَدّ تحفته الفنّية. أخرجها على المسرح وفي السينما المبدع إليا كازان، فحقق نجاحًا باهرًا، وفاز العملُ بجوائز عديدة. الفيلم، الذي يُعَد أفضلَ إعداد سينمائيّ عن مسرحيّة لتنيسّي وليامز، قائمٌ على الصراع الاجتماعيّ والثقافيّ بين بلانش (فيفيان لي)، المدّعية المغرورة، التي فقدت جمالها مع تقدّمها في السنّ، وستانلي كوالسكي (مارلون براندو)، زوج أختها، العامل الفظّ، العنيف، الشهوانيّ.. تفضي هذه المواجهة بالمرأة إلى الانهيار العقليّ.

رُشّح الفيلمُ إلى العديد من جوائز الأوسكار (اثنتَي عشْرة جائزة)، غير أنه حاز جوائز أفضل ممثلة (فيفيان لي) وأفضل ممثلة مساعدة (كيم هنتر في دور الزوجة) وأفضل ممثل مساعد (كارل مالدن) وأفضل تصميم مناظر.

قطّة على سطح من الصفيح الساخن (1955م). حازت جائزة بوليتزر كأفضل مسرحية. وعندما تحولت إلى الشاشة في 1958م، من إخراج ريتشارد بروكس، حقّق الفيلم إيرادات عالية، ورُشّح إلى العديد من جوائز الأوسكار.

إنها قصة عائلة ثرية تواجه أزمات عاطفية وشخصية. من جهة، هناك العلاقة المتوترة بين الابن (بول نيومان)، لاعب الكرة المعتزل بعد إصابته في ساقه، وزوجته (إليزابيث تايلور، أوسكار أفضل ممثلة) التي تشعر بالإهمال والتجاهل، وهناك الأخ وأسرته الذين يريدون الاستحواذ على ثروة الأب المصاب بالسرطان.

إن جمال الإعداد السينمائيّ لا يكمن فقط في جودة الأداء، وقوة الإخراج، وروعة التصوير، وتصميم المناظر، بل أيضًا في كثافة الحوار وحدّته، ومتانة الحبكة. الحوارات في هذا العمل مجرّد أقنعة تستخدمها الشخصيّات لإخفاء المشاعر الحقيقية. شخصيّات غير ناضجة في العمق، سئمت الأدوار التي تلعبها رغمًا عنها، والمفروضة عليها من الكيان العائليّ، وتعبت من الأكاذيب التي تتغذّى بها يوميًّا، لكنها لا تعرف كيف تهرب من كل هذا، وإلى من تلجأ.

طائر الشباب العذب. ثيمات الجنس، والثروة، والرياء الاجتماعيّ، والابتزاز الماليّ والعاطفيّ من العناصر المألوفة في عالم ويليامز الأدبيّ. وفي هذه المسرحية (التي تحوّلت إلى الشاشة مع الطاقم نفسه من الممثلين الرئيسيين: بول نيومان، جيرالدين بيج، ريب تورن، مادلين شيروود، إيد بيجلي) تنضمّ هذه العناصر معًا في إنجاز بارع ولافت. بول نيومان في دور شانس، الرجل الذي يحارب شياطينه الخاصة في

محاولة يائسة لإنقاذ حياته الضائعة، وتخليصها من الشوائب والخطايا، واسترداد طائر الشباب العذب والمفقود.

ليلة السحلية (1961م) Night of the Iguana. عمل دراميّ رائع، ينبض بالمشاعر المتضاربة والعواطف المتعارضة، تحوّل إلى الشاشة في العام 1964م، من إخراج جون هيوستون. الفيلم يسبر الليل الدامس الذي يتحرّك فيه رجلٌ فقد كلّ شيء، وتشابك أمامه الحلم والواقع. في بلدة ساحلية مكسيكيّة، بعيدة عن مظاهر الحضارة، يعيش هذا القسّيس (ريتشارد بيرتون) الذي جُرّد من وظيفته، ووقع فريسة للإدمان على الكحول والجنون. إنه يناضل من أجل أن يستجمع شظايا حياته المحطّمة.

في حياته ثلاث نساء: صاحبة الفندق العمليّة (آفا جاردنر)، الفنّانة التشكيليّة الرقيقة (ديبورا كير)، المراهقة المغرية (سو ليونز). بوسع هؤلاء النسوة أن يساعدن في إنقاذه أو تدميره.

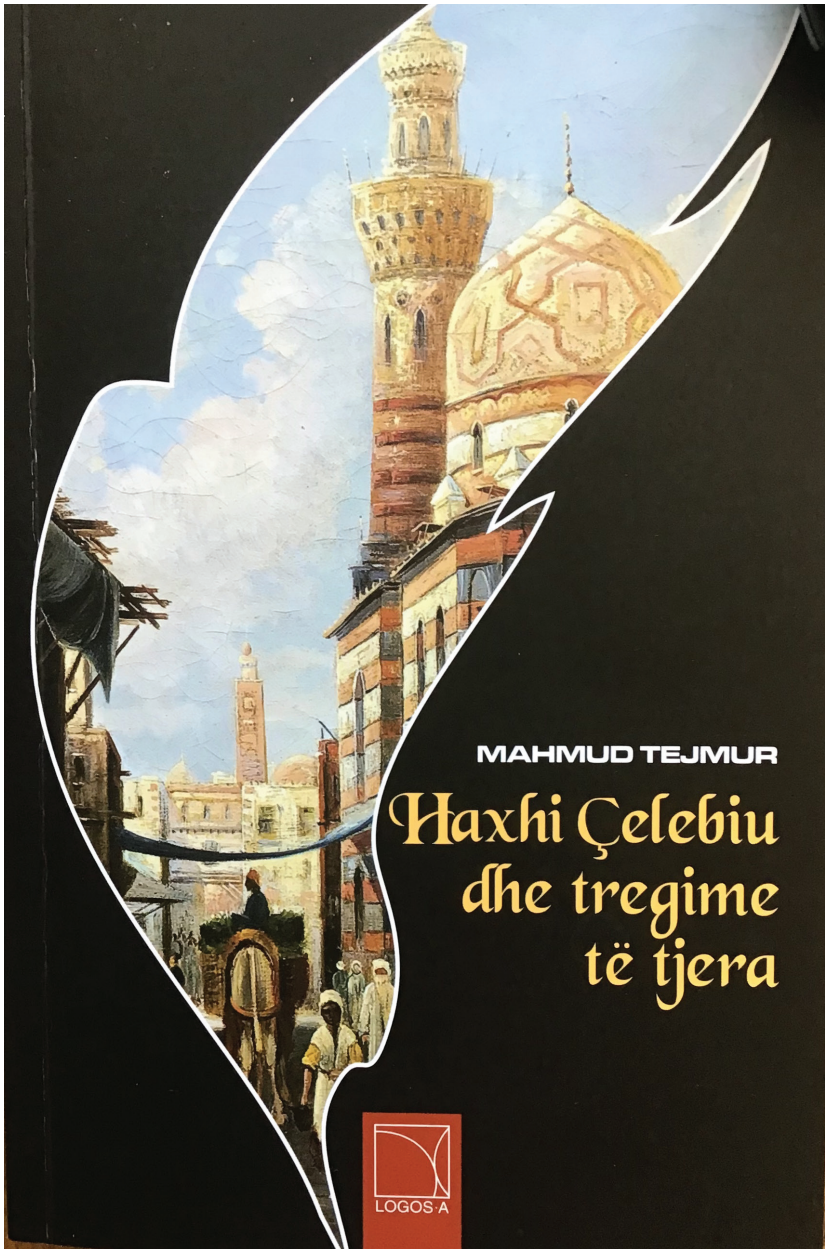
الدمية الصغيرة (1956م) Baby Doll. وليامز كتب سيناريو الفيلم للمخرج إليا كازان. والاثنان قاما معًا، عبر هذا العمل، باختراق حقل جديد في تصوير الحالات الجنسيّة، بدمج ثيمات الشهوة، الكبح الجنسيّ، الإغواء، وتلوّث الروح الإنسانيّة. لذلك أثار العمل ضجّة كبيرة، ولقي هجومًا وشجبًا من المؤسّسات الدينيّة والصحافة المحافظة التي اعتبرت الفيلم قذرًا وهدّامًا، وطالبت بمنعه. لكنّ المهرجانات السينمائية رحّبت به كعمل فنّي جدير بالتقدير، ومنحته بعض جوائزها، فقد رُشّح الفيلم إلى أربع جوائز أوسكار، وحصل على جائزتين من جولدن جلوب، بأفضل مخرج وأفضل ممثلة، وجائزة الأكاديمية البريطانية للممثل إيلاي والاش.

يتمحور العمل حول العلاقة المعقّدة، المضطربة، المأساوية بين مالك معمل للقطن (كارل مالدن) وامرأته الشابة المغوية (كارول بيكر) ومنافسه الصقليّ، القويّ، والممسوس بالانتقام (إيلاي والاش) متهمًا مالك المعمل بحرق معمله الخاص. على المستوى العمليّ، لم يكن تعاون وليامز مع كازان متكاملاً أو مرضيًا. كان يكتب مشهدًا ويرسله إلى كازان قائلاً له: ها هو المشهد، استخدمه في أيّ موضع تشاء. وكان كازان يرسل إليه العديد من الملاحظات والرسائل القصيرة طالبًا منه أن يكتب مشهدًا معيّنًا، أو يسأله عمّا يمكن فعله بشأن مشهد ما، أو يقترح عليه حلولاً. في الأخير، وجد كازان نفسه يحمل عبء كلّ شيء. فجأة الصيف الماضي (1958م).

من فيلم Suddenly Last Summer

هذه المسرحية ذات الفصل الواحد، أعدّها للسينما جور فيدال وتنيسّي وليامز، وأخرج الفيلم جوزيف مانكيفيتش، عن طبيب نفسانيّ (مونتجومري كليفت) تكلّفه امرأة ثرية (كاثرين هيبورن) بتحليل وتشخيص حالة ابنة أختها (إليزابيث تايلور) المضطربة ذهنياً على نحو ميؤوس منه، بعد أن شهدت في الصيف الماضي الموت المفاجئ لابن خالتها. رُشّح الفيلم إلى ثلاث جوائز أوسكار (أفضل ممثلتَين ومصمّم المناظر).

The Fugitive Kind (1960م) من إخراج سيدني لوميت، وتمثيل مارلون براندو والإيطالية أنّا مانياني. الفيلم مُعَدّ عن مسرحية وليامز "سقوط أورفيوس". لم ينجح العمل أثناء تقديمه على خشبة المسرح، ولم يكن على شاشة السينما أحسن حظًّا؛ جماهيريًّا ونقديًّا. العمل عن موسيقِيّ ذي ماضٍ مشكوك فيه، يقيم علاقة مع امرأة في منتصف العمر، فيما يحاول اجتناب الأنظار أثناء وجوده في بلدة جنوبيّة.



▣ ترجمة حسن كلشي - الحاج شلبي وقصص أُخرى - محمود تيمور

ترجمة الأدب العربي إلى اللغة الألبانية

أ.د. عيسى مميشي ▫

تُعتبر اللغة الألبانية (وهي من عائلة اللغات الهندو أوروبية) من أقدم اللغات الموجودة في أوروبا، وهي تمثل، مثل اليونانية، فرعًا منفصلاً عن بقية اللغات. وتحمل اللغة الألبانية في مفرداتها مؤشرات عن اللغات الأخرى التي احتكت معها، أو تواصلت مع الناطقين بها لأسباب ثقافية، ومن ذلك اللغة العربية. فبسبب الدين المشترك (الإسلام)، نجد في الألبانية مئات المفردات التي تنبع من هذه الثقافة المشتركة. وتُعدّ الألبانية من اللغات الأساسية في البلقان (اليونانية والبلغارية والصربية، إلخ)، التي يتراوح عدد الناطقين بها بين خمسة وعشرة ملايين. فالألبانية الآن هي اللغة الوطنية لدولتين (كوسوفا وألبانيا)، واللغة الثانية في جمهورية مكدونيا الشمالية، ولغة الأقلية في صربيا والجبل الأسود.

وفي ما يتعلق بالتاريخ، ربطت بين الألبان والعرب علاقات ثقافية متنوعة، بحكم العيش المشترك في دولة واحدة (الإمبراطورية العثمانية) قرونًا عدّة، وبحكم وجود جاليات ألبانية في بعض الدول العربية (مصر وبلاد الشام)، ولذلك كان من الطبيعيّ أن يتم الاهتمام بترجمة الأدب العربيّ إلى اللغة الألبانية مع الشاعر محمد كوتشوكو، الذي درس في الأزهر في النصف الأول للقرن التاسع عشر، وترجم قصيدة "البردة". ولكنّ الترجمة بالمعنى الواسع لم تبدأ إلا في القرن العشرين مع طباعة مختارات من "ألف ليلة وليلة" في 1924م، ثم مع تأسيس قسم الدراسات الشرقية في جامعة بريشتينا، حيث صدرت الدراسات والمختارات التي شملت حوالي مئة كاتب؛ من امرئ القيس، وحتى مصطفى خليفة. ولكن للأسف، لدينا تقصير في ترجمة أدب الخليج، وهو ما نأمل في تعويضه قريبًا مع هذه الزيارة.

▫ أكاديميّ من جمهورية كوسوفو

▣ أ.د. عيسى مميشي

تعتبر الترجمة أحد الوسائل الرئيسية في ما يسمي بحوار الحضارات، وستظل الترجمة هي القناة الأهم في الحوار بين الشعوب، وتقريب الثقافات، والبحث عن ترجمة الأدب العربيّ، لا سيّما إلى اللغة الألبانية، يجب أن يكون في إطارها الزمنيّ المناسب، إذ إنّ ذلك إنما كان بقدوم العثمانيّين وفتحهم لبلاد البلقان، ونشرهم الإسلام فيها منذ منتصف القرن الثالث عشر الميلاديّ. منذ بداية الحكم العثمانيّ، تكيّف الألبان في إطار الدولة الجديدة، وقبلوا القيم الجديدة التي جاءت معها. وفي هذا السياق، أصبحت اللغة العربية تعتبر لغة العلوم الإسلامية، بينما كانت الفارسية لغة الأدب، والتركية لغة الإدارة. ومع تقبّلهم للواقع الجديد، فقد أخذ الألبان بدورهم يتعلّمون هذه اللغات في مراكز الدولة العثمانية، ويعتمدون على هذه اللغات في دراسة العلوم اللغوية والدينيّة والآداب. وفي هذا السياق أيضًا، يمكن القول إنّ الصلات الأولى بين الألبان والعرب تعود إلى القرن السادس عشر. ونظرًا إلى أنّ الدولة العثمانية لم تعترف باللغة الألبانية، على نمط العربية، والفارسية، والتركية، فإنّ الألبان كانوا كغيرهم من الشعوب يقبلون على تعلّم هذه اللغات الثلاث، وتعلّم العلوم المختلفة بواسطة هذه اللغات، بينما لم يتمتّعوا بهذا الحقّ فيما يتعلّق بلغتهم الألبانية. كان الألبان هم الشعب الوحيد في البلقان الذي اعتنق الإسلام بغالبيّته. ولذلك فإنّ الألبان المسلمين الذين كانوا يُكملون دراساتهم في مراكز الدولة العثمانية يتحوّلون إلى الكتابة في هذه اللغات الشرقيّة الثلاث (العربية والفارسية والتركية). ونظراً إلى أن العربية كانت تعتبر لغة العلوم الإسلامية، فقد أصبحت لغة التعليم في المدارس التي افتُتحت وانتشرت في كل

المناطق الألبانية خلال الحكم العثمانيّ. وفي هذه المدارس، كانت تعتمد النصوص الأساسيّة في اللغة العربيّة لدراسة العلوم اللغوية والدينيّة المختلفة. وحسب د. فتحي هدي المتخصّص في تاريخ ترجمة الأدب العربيّ إلى اللغة الألبانية، فإن أوّل عمل جِدّي في ترجمة الأدب العربيّ إلى الألبانية كان مع الأديب فائق كونيتسا 1875 - 1942م. وحسب د. محمد موفاكو، فقد اختار كونيتسا بعض حكايات "ألف ليلة وليلة" ليصدرها في الألبانية تحت عنوان" في ظلال النخيل" في عام 1924م. ويوضح د. موفاكو أنّ كونيتسا قد اعتمد على ترجمة إدوار لينل"ألف ليلة وليلة"، أي أنه لم يترجمها مباشرة من اللغة العربية. وللأسف، لم تجد هذه الخطوة من يتبعها في ألبانيا، بسبب حالة عدم الاستقرار والحروب التي اندلعت هناك، والظروف غير المناسبة للتطوّر الاجتماعيّ. ونظرًا إلى أنّ ألبانيا بعد الحرب العالمية الثانية دخلت تحت حكم الحزب الشيوعيّ، فقد دخلت في عزلة عن العالم، حتى في ما يتعلق بالأمور العلمية. فالنظام الشيوعيّ كانت له معاييره بالنسبة إلى الترجمة، ولذلك لم يكن يسمح بترجمة أيّ عمل أدبيّ لا ينسجم مع معاييره الآيديولوجية. وهكذا، لو ألقينا نظرة على ما تُرجم في ألبانيا خلال نصف قرن تقريبًا تحت الحكم الشيوعيّ، لوجدنا فقط بضع قصائد لشعراء عرب ترجمت أشعارهم عن اللغة الفرنسية. وبعبارة أخرى، لم يبدأ العمل في ترجمة الأدب العربيّ في ألبانيا من اللغة العربية إلا في مطلع هذا القرن، حين عادت الكوادر الأولى التي تخرّجت من الجامعات العربيّة بعد سقوط النظام الشيوعيّ. ولكنّ هذه الترجمات الأولى لم تكن في المستوى المطلوب، نظرًا لأنّ من أنجزوها كانوا قد تخرّجوا من أقسام الدراسات الإسلامية في الجامعات العربية، ولذلك لم يحظوا بدراسة تساعدهم للعمل في هذا المجال. ومن هنا، ونتيجة لعدم دراستهم في أقسام اللغة العربية وآدابها، لدينا بعض الملاحظات على ما أنجزوه في هذا المجال.

ولم يختلف الوضع كثيرًا عند النصف الآخر للألبان الذي ضُمّ إلى يوغسلافيا الملكية في السنة 1918م. فالنظام الجديد في يوغسلافيا الملكية لم يعترف للألبان بالحقّ في تعلّم لغتهم والنشر بها. وقد استمرّ هذا الوضع مع تشكيل يوغسلافيا الشيوعيّة في 1945م، واستمرّ هكذا حتى 1974م، حين حصلت كوسوفا على وضع دستوريّ /قانونيّ متقدّم في الفيدرالية

اليوغسلافية. وفي هذا الإطار، أصبح في وسع الألبان أن يكون لهم - إلى حدّ ما - النظام التعليميّ الخاصّ بهم مثل الشعوب الأخرى.

ومع فتح المجال أمام بعض الشبّان الألبان في يوغسلافيا للدراسة في الجامعات العربية، أخذت تتكوّن الكوادر الأولى التي ستعمل على ترجمة الأدب العربيّ إلى الألبانية. وكما يقول د. موفاكو، فإن البادرات الأولى جاءت أوّلاً من طرف الشعراء والنقّاد الألبان الذين ترجموا ما ترجموه من اللغات الأخرى، وخاصة من اللغة الصربوكرواتية، وليس من اللغة العربية. وكان هؤلاء، الذين تخرّجوا من جامعات يوغسلافيا، قاموا بترجمة ما اختاروه ضمن الاهتمام المتزايد بآداب العالم الثالث مع انتشار حركة عدم الانحياز. وقد جاء هذا، في الواقع، نتيجة للعلاقات الجديدة المتنامية آنذاك بين يوغسلافيا وبين بعض الدول العربية ضمن حركة عدم الانحياز.

وربما لدينا هنا استثناء يتعلّق بالمستشرق حسن كلشي (1922 - 1976م) الذي كان آنذاك من أبرز العاملين في قسم الدراسات الشرقية بجامعة بلغراد، حيث بدأ منذ 1954م بترجمة بعض الأعمال الأدبية العربية إلى اللغة الألبانية. وفي الحقيقة فإنّ إسهامه في هذا المجال له قيمة كبيرة. فقد بدأ د. كلشي عمله بترجمة الشعر العربيّ منذ بداياته (الشعر الجاهليّ) وصولاً إلى محمود تيمور، ومرورًا بأبي نواس والمتنبّي، وغيرهم.

ويلاحظ هنا أنّ بعض الأشعار العربية التي كانت تترجم من الصربوكرواتية إلى الألبانية جرت ترجمتها في ذلك الوقت من العربية مباشرة. وهكذا، حسب دراسة د. مهدي "ترجمات الأدب العربيّ إلى اللغة الألبانية"، فإن قصائد الشاعر الفلسطينيّ محمود درويش ترجمت لأول مرة من اللغة الصربوكرواتية على يد لوان ستاروفا وآدم غيطاني، على حين أنها ترجمت لاحقًا من العربية مباشرة على يد د. موفاكو، ومثل هذه الحالات عديدة لدينا.

ومع تأسيس قسم الدراسات الشرقية في جامعة بريشتينا عام 1973م، توفرت الظروف المناسبة لنشاط أفضل في ترجمة الأدب العربيّ إلى اللغة الألبانية. في ذلك الوقت، كانت هناك بعض الكوادر الألبانية التي تخرّجت من قسم الدراسات الشرقية بجامعة بلغراد، مثل فتحي مهدي وسليم مالوكو. على حين أن د. كلشي كان معنيًّا بتأمين الكوادر المناسبة لقسم الدراسات الشرقية الجديد الذي أسّسه، وأخذ يشجّع الجيل

الأول من العاملين في القسم على ترجمة الأدب العربيّ (فتحي مهدي، ومحمد موفاكو، وإسماعيل أحمدي)، وهو الجيل الأوّل الذي قام بأهمّ الإنجازات في الترجمة والتعريف بالأدب العربيّ. وهكذا، في السنة 1974م، أي بعد شهور من افتتاح قسمٍ في قسم الدراسات الشرقية، قام فتحي مهديّ بترجمة بعض قصائد الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي ونشرها في جريدة" فلاكا إ فلازنيمت(Flaka E Vllazërimit) " التي تصدر في سكوبيه. خلال تلك السنوات، أخذت تصدر مجلات أدبية جديدة باللغة الألبانية، سواء في بريشتينا أو في سكوبيه (عاصمة جمهورية مكدونيا). وفي الواقع، فإن معظم الترجمات نشرت في تلك المجلات منذ منتصف سبعينيّات حتى منتصف ثمانينيّات القرن الماضي. ولذلك يمـكن القـول إنّ تلك السنوات كانت تمثّل "العهد الذهبـيّ" بالنسـبة إلى ترجـمة الأدب العـربيّ إلى الألبانية.

ولكن مع نهاية الثمانينيّات، بدأت سنوات انهيار المؤسّسات الحكومية في كوسوفا نتيجة لسياسة قيادة صربيا الجديدة، التي كانت تسعى إلى فرض سيطرتها على كوسوفا. وفي هذا السياق، توقّفت كلّ المجلات الأدبية وحتى الصحف

فائق كونيسيا

اليومية باللغة الألبانية، وتجمّدت مسيرة ترجمة الأدب العربيّ إلى الألبانية، بعد أن كانت قد وصلت إلى ذروتها. وهكذا غدت هذه الترجمات رمزية للغاية حتى مطلع القرن الحالي، على حين أنّ الحركة بدأت تدور من جديد مع استقلال كوسوفا في 2008م.

وفي الوقت نفسه، وبالتحديد منذ مطلع القرن الحالي، بدأت حركة ترجمة الأدب العربيّ إلى الألبانية تنتعش مع عودة الجيل الأوّل من

▣ حسن كلشي خلال مشاركة له في أحد المؤتمرات العلمية عام 1976م

الطلاب الذين تخرّجوا في الجامعات العربية بعد سقوط النظام الشيوعيّ في ألبانيا. يساهم أخيرًا في ترجمة الأدب العربيّ إلي اللغة الألبانية "المركز الألبانيّ للدراسات الشرقية" بمجلته (أورا) (Ora) أيضاً. ولابدّ هنا من ذكر نقص دعم المؤسّسات للجيل الأول الذي أخذ على عاتقه التعريف بالأدب العربيّ في اللغة الألبانية. فقد كان يحدث أن تبقى مخطوطة ترجمة تخصّ الأدب العربي سنوات عدّة في الدُرج في انتظار من يقـوم بتمـويل إصـدارها.

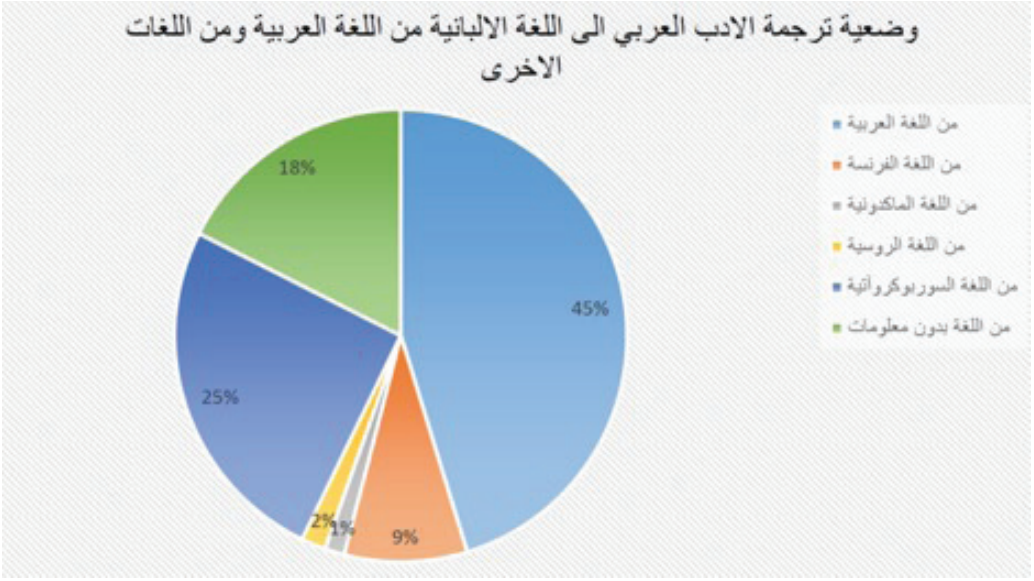
ومن المـأمول هـنا أن تقـوم المـؤسّسات المعـنية، سـواء فـي ألبـانيا وكوسـوفا، أو فـي العـالم العـربيّ، بـدعم نـشر الأعمـال التـي تعـرّف بالأدب العـربيّ فـي اللـغة الألبـانية.

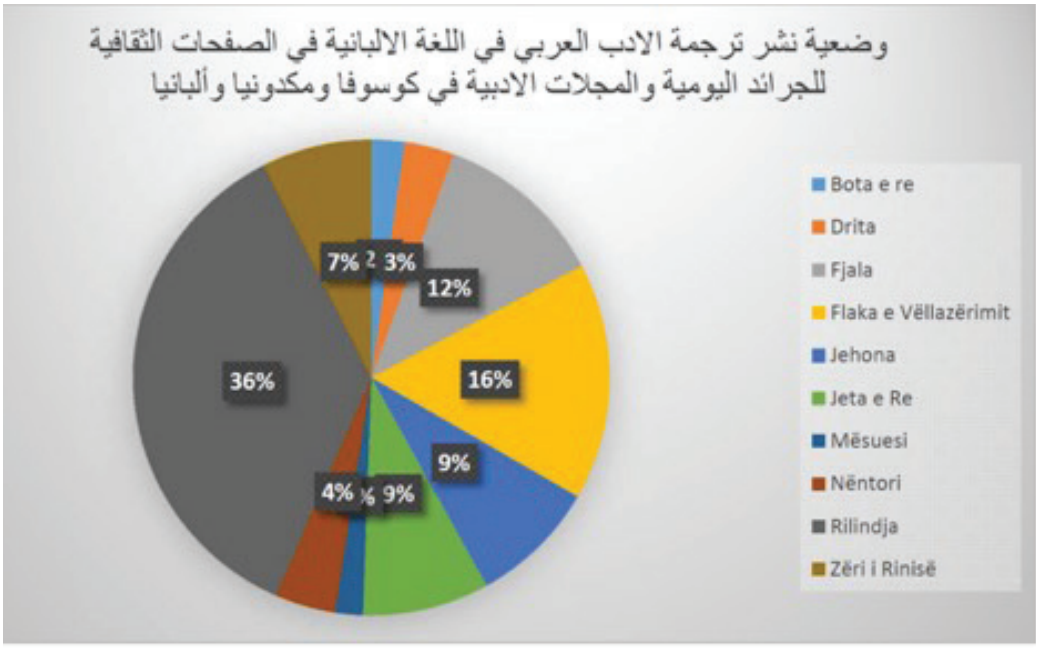
وفي ما يتعلق بمنهجية التعريف، فقد كان المترجم يقوم عادة بالتعريف بالشعراء والكتّاب

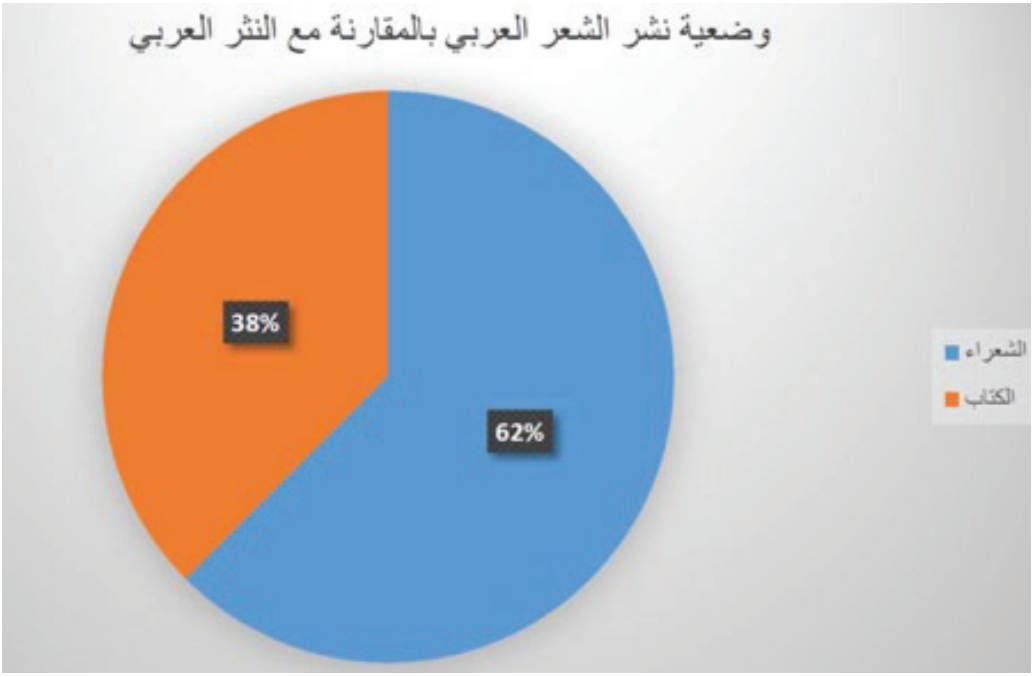
الذين يقدّمهم في كتابه، مع مقدّمة أو دراسة عن الأدب أو الأديب الذي يعرّف به. وعلى سبيل المثال، نذكر هنا مختارات "قصص سورية "التي نشرها د. موفاكو في 1981م. ففي مقدّمة الكتاب، لدينا دراسة عن الأدب السوريّ، وظهور القصّة القصيرة وتطوّرها، على حين أنه اختار قصة أو قصّتين من كلّ كاتب من الكتّاب السبعة عشر الذين اختارهم، وختم المختارات بنُبَذ تُعرّف بكل كاتب وأعماله القصصية. وقد اتبع هذه المنهجية أيضًا في كتابه"ما وراء الليل"، الذي عرّف فيه ببعض أعمال الشعراء السوريّين من أصول ألبانية. وقد أخذ بهذه المنهجية في ما بعد د. فتحي مهدي في مختارات" الشعر العربيّ" التي أصدرها في 1983م. ففي المقدّمة، لدينا دراسة عن تطور الشعر العربيّ عبر التاريخ، ثم تلي ذلك القصائدُ المترجَمة، وأخيرًا التعريف بالشعراء.وقد أصبحت هذه المنهجية متّبعة في كل الإصدارات اللاحقة، سواء في المجلات الأدبية أو الكتب الصادرة عن دور النشر. وقد نشرت هذه الترجمات في الصفحات الثقافية للجرائد اليومية (ريلنديا، فلاكا إ فلازنيميت، إلخ..)، في المجلات الأدبية (فيالا، ييتا إ ره، يهونا، إلخ..)، أو لدى دور النشر المعروفة في ذلك الوقت

الدكتور فتحي مهدي

(ريلنديا، إلخ). أما في ما يتعلق بمعايير الاختيار، فيلاحظ أنها كانت تخصّ كلّ مترجم. وعلى حين أن معظم الترجمات كانت على شكل مختارات، نجد أيضًا أنّ بعض المختارات كانت تخصّ مبدعًا بعينه، مثل محمود تيمور، ونزار قباني، ومحمود درويش، وغيرهم. ومن ناحية أخرى، يلاحظ أنّ بعض هذه الترجمات كانت تصدر أوّلاً في الصفحات الثقافية للجرائد اليومية أو في المجلات الأدبية، ثم تصدر لاحقًا ضمن مختارات شاملة، كما هو الأمر مع المختارات


وضعية ترجمة الادب العربي الى اللغة الالبانية من اللغة العربية ومن اللغات الاخرى
من اللغة العربية
من اللغة الفرنسة
من اللغة الماكدونية
من اللغة الروسية
من اللغة السوربوكروآتية
من اللغة بدون معلومات
45%
9%
2%
1%
25%
18%


وضعية نشر ترجمة الادب العربي في اللغة الالبانية في الصفحات الثقافية للجرائد اليومية والمجلات الادبية في كوسوفا ومكدونيا وألبانيا
Bota e re
Drita
Fjala
Flaka e Vëllazërimit
Jehona
Jeta e Re
Mësuesi
Nëntori
Rilindja
Zëri i Rinisë
3%
12%
16%
9%
9%
4%
36%
7%



التي نشرها د. موفاكو ود. إسماعيل أحمدي. وحسب الكشّافات التي لدينا، يلاحظ أنّ ترجمة الأدب العربيّ إلى الألبانية انصبّت أكثر على التعريف بالشعر على حساب النثر.

في القسم الثاني من الورقة، سنستعرض الكشافات التي قمنا بإعدادها، والتي تبيّن اللغات التي تمّت منها ترجمة الأدب العربيّ إلى اللغة الألبانيّة، وإسهامات المترجمين الذين أنجزوا ترجماتهم من اللغة العربية مباشرة، ونسبة ترجمة الشعر إلى النثر، وأماكن نشر هذه الترجمات. وإذا دقّقنا النظر في الكشّافات السابقة، يلاحظ بوضوح أنّ نسبة الترجمة من اللغة العربية مباشرة تصل إلى خمسة وأربعين بالمائة من مجموع الترجمات، مع الكوادر العاملة في هذا المجال ظهرت متأخّرة. ويلاحظ أيضًا أنّ اثنين وستين بالمئة من مجمل ترجمات الأدب العربيّ إلى اللغة الألبانية تخصّ د.موفاكو، على حين أنّ ستّين بالمئة من مجمل ترجمات الأدب العربيّ إلى اللغة الألبانية نشرت في كوسوفا والبقية في مكدونيا وألبانيا.

موقفنا الآن أفضل بالنسبة إلى ترجمة الأدب العربي، وخاصة أدب دول الخليج التي لم تأخذ حظها من الترجمة.

وإذا ألقينا نظرة فاحصة على ترجمة الأدب العربيّ، فسوف نرى أنّ الأدب العربيّ في هذا الجدول لا يتضمن كلّ دول الخليج، إلّا مختارات من الشعر الكويتيّ، ترجمها د. محمد موفاكو ونشرها في 1982م.

ولكن مع تأسيس معهد الدراسات الشرقية في بريشتينا عام 2016م، الذي يضمّ خبرة قسم الدراسات الشرقية الذي تأسّس عام 1973م، لدينا نخبة من الباحثين والمترجمين الذين يعملون على دراسة الأدب العربي وترجمته، ويرغبون الآن في استكمال هذا النقص بترجمة مختارات شعرية وروايات من البحرين والإمارات وعُمان.

الهــوامــش

1 - Mufaku, Muhamed, Antologji e poezisëarabe, rilindja, Prishtinë, 1979.

2 - Mufaku, Muhamed, Prapanatës, Prishtinë, 1980.

3 - Mufaku, Muhamed, Tregime siriane, Prishtinë, Rilindja 1981.

4 - Mufaku, Muhamed, Lidhjetletrareshqiptare-arabe, Tiranë, 2009.

5 - محمد موفاكو، الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية، الكويت (عالم المعرفة)، 1983م.

6 - محمد الأرناؤوط، خريطة الأدب العربي في اللغة الألبانية، جريدة" الحياة" 19/5/ 2013م.

7 - Ahmedi, Ismail, Prozë e sotmearabe, Rilindja, 1983.

8 - Ali UkleIrsan, tëhuajt, Logos A, 1994.

9 - Dib, Muhamed, Kush e kujtondetin, Rilindja, Prishtinë, 1980.

10 - FetiMehdiu, Poezi, arabe, flaka e vëllazërimit, Shkup, 1983.

11 - Fetiu, Mehdi, Përletërsinëarabe, Prishtinë, 2005.

12 - Fetiu, Mehdi, Përkthimet e letërsisëarabenëgjuhënshqipe, Prishtinë, 2008.

13 - HalilXhubran, Krahët e thyer, Logos A, Shkup, 2013.

14 - L. Al-Usman, Brenda është tjetërbotë, Rilindja, Prishtinë, 1985.

15 - Mehdiu, Feti, Përletërsinëarabe, Prishtinë, 2005.

16 - MezirKabani, Damasku, Tiranë, 2012.

17 - Zjarrnëbreg, rilindja, Prishtinë, 1977.

▫ لوحة الفنانّة شفيقة الهرمي / مملكة البحرين

هدى بركات وحكايا المُهمَّشين والمَنفيِّين

د. رفيف رضا صيداوي ▫

في مُساءلتها بؤس العالَم الراهن وظلمه، انطلقت الروائيّةُ اللبنانيّة هدى بركات في رواية "بريد اللّيل"1 من الزَّمن الحاضر بتشعُّب قضاياه ومُشكلاته. وكأنّنا بروايتها هذه أمام نصٍّ سوسيولوجيّ يُفكِّك وحشيّة هذا العالَم، بالاستناد إلى وضعيّة الإنسان فيه، وتحديدًا إنسان مجتمعات العالَم السفليّ، أي العالَم العربيّ، المُهمَّش، بحسب مقاييس توزُّع خارطة القوى العالَميّة، أو بحسب مقاييس التوزُّع الجغرافيّ (شمال وجنوب)، أو بحسب مقاييس التقدُّم والتخلُّف، على الرغم من كلّ وعود العَولمة بوحدة العالَم، وتقليص الفروقات الطبقيّة، فضلاً عن وعودها برغد العيش، والحرص على كرامة الإنسان وحرّيته. فتسأل إحدى شخصيّات الرواية نفسها قائلة: ".. أين كان قابعًا كلُّ هذا الحقد؟ كلّ هذه الكراهيّة؟ وهذا العنف الهائل..."(ص106). لكنّ بركات، وبعيداً من الآيديولوجيّة الفجّة، قبضت على مَفاصِل الوجع الإنساني الراهن من خلال أدبيّة نصّها. فكيف نضحت هذه الأدبيّةُ بمَفاصِل هذا الوجع كلّه؟

▫ ناقدة من لبنان

هدى بركات

في التقنيّة الأساسيّة للرواية

استندت رواية بركات بأجزائها الثلاثة إلى تقنيّة المُراسلة بشكل أساسيّ. ففي الجزء الأوّل، الذي خُصِّصت له المساحة الكبرى، ثمّة رسائل خمس كَتبتها شخصيّات نسائيّة ورجاليّة من أعمارٍ مُختلفة، تتّجه من مُرسِل إلى مُرسَل إليه؛ هو في الرسالة الأولى حبيبة انقطعت صلة كاتِب الرسالة الشابّ بها، فيكتب لها تحت تأثير الكوكايين؛ وفي الرسالة الثانية المُرسَل إليه هو حبيب سابق لكاتِبة الرسالة التي تعدّت الخمسين، والمُرسَل إليها في الرسالة الثالثة هي والدة كاتِب الرسالة الشابّ؛ وفي الرسالة الرّابعة أخٌ تكتب له أخته الشابّة؛ وفي الخامسة أبٌ يكتب له ابنه الشابّ. لكنّ الرسائل لا تحمل، بحسب أصول المُراسلة، اسمَ المُرسِل، وإمضاءَه، ولا اسم المُرسَل إليه، كما أنّها لا تُفصح عن عناوينهم وجنسيّاتهم، فتبدو نصوصًا مفتوحة على البوح والتعرّي، كتبتها شخصيّات عربيّة في غربتها الأوروبيّة، الفرنسيّة على الأرجح. فلا تستند هذه الرسائل بالتالي إلى سرديّات أو حكايا أو أخبار، بقدر استنادها إلى كلام حرّ طليق، يحيلنا - نحن القرّاء - على عُمق مأساة كلّ شخصيّة من تلك الشخصيّات.

كاتِب الرسالة الأولى هو إنسان مُفلس، معدم، وبلا أوراق، يمضي أكثرُ أيّامه – كما يصف حالته - عبثًا بعبث (ص28). وكاتِبة الرسالة الثانية هي امرأة تجاوزت الخمسين، انفتحت كوّة في جدار روحها "يأتي منها البرد الصقيع" (ص37). وكاتب الرسالة الثالثة هو رجلٌ يعيش خَوفه ممَّن عذّبوه، فيجمعه إلى خَوف مَن عذَّبهم، "كأنّه خوف جسم واحدٍ هائل الحجم، يسير ويلُمّ كلّ ما في طُرقه ويكبر ويتورّم" (ص 68). وكاتِبة الرسالة الرّابعة شابّة عانت ما عانت من فقر

وقهر وحرمان عاطفيّ، وبخاصّة من الأمّ، وأنهكها عملُها في تنظيف المراحيض في غربتها، ولم تجد غضاضة في مُمارَسة دعارة سريّة أقنعتها أنّها امرأة مُحترَمة (راجع صفحة 79). أمّا كاتِب الرسالة الخامسة، الذي لطالما عاش مرذولاً وغير مرحَّب به من أهله، ومن أبيه تحديدًا، بسبب ميوله الجنسيّة المثليّة، فتحوَّل إلى متشرّد في غربته، أي أولئك "الذين قذفتهم الحياة بالقوّة إلى هوامش العزلة" (ص91).

بتقنيّة روائيّة عالية، تناظَرت الرسائلُ الخمس التي ضمّها الجزء الأوّل من الرواية. لم تتوالَد حكايا الشخصيّات، أو تتناسل إحداها من الأخرى، وإنّما هي تقاطعت على الرغم من عدم تشابُهها، ومن دون أن تكون هناك صلة قربى، أو صداقة، أو معرفة بين شخصيّة وأخرى، سوى صلة أرادَتها الروائيّة مَبنيَّة على مناخات الغُربة والوحدة والوحشة، التي أفصحت عنها هذه الشخصيّات بأصواتها، وبجوارحها، وبمكنونات قلوبها المعذَّبة، فضلاً عن انتمائها إلى بلدان عربيّة طارِدة لمواطنيها، حيث قهرهم الفقر فيها، ولم يرحمهم حتّى في البلدان المُضيفة، فعاشوا الخوف، والقلق، والاكتئاب، والندم، والمرض، والكره، والغضب.

الذَواتُ المُتصادِيَة

وظَّفت هدى بركات أحيانًا بعض الحجج السرديّة المُبرِّرة لقرار الكتابة/ البوح لدى هذه الشخصيّة أو تلك، ليَظهر من خلال هذه الحجج وجه الشبه بينها، وهو وجه شبهٍ متمثّل بالهويّات الضائعة للشخصيّات: كاتِبة الرسالة الثانية وجدت الرسالة التي كَتبها الشابّ في الرسالة الأولى أثناء إقامتها في غرف أحد الفنادق، حيث كانت الرسالة داخل دليل في درج طاولة صغيرة إلى جانب السرير. فكتبت إلى مَن كان حبيبَها قائلة: "لماذا أُخبركَ بهذا كلّه؟ كي أتسلّى قليلاً وأنا أنتظر، ولأنّ وحشة ذلك الرجل، كاتِب الرسالة، تُشبه وحشتي كثيرًا" (ص33).

وكاتِبة الرسالة الرّابعة وجدت الرسالة الثالثة التي كتبها رجلٌ إلى أمّه، أثناء عملها على ترتيب مقاعد الطائرة، وقد أثارت الرسالة اهتمامها لأنّها مكتوبة بالعربيّة، فكانت اللّغة حافزًا لقراءتها، مشكِّلةً وجه الشبه الأوّل بينها وبين كاتِب الرسالة، أي انتماءهما العربيّ. أمّا وجه الشبه الثاني، فتمثَّل بالوحشة والتهميش اللذَين أفصحت عنهما اعترافاتُ الرجل في رسالته الموجَّهة إلى أمّه، والتي تُدينه كـ"مجرم" و"قاتل" (من وجهة نظر القانون والمجتمع)؛ لكأنّ حكايته، وعلى الرّغم

من أنّها لا تُشبه حكايتها، أتاحت لها أن تتمارى فيها، فتشفق عليه وكأنّها تشفق على نفسها، وتسترسل بدَورها في البوح عبر رسالة مُفترَضة لأخيها، ضمَّنتها اعترافاتها الدفينة، ليتكشَّف من خلالها الجانب البريء والمقهور منها هي أيضًا. ثمّ يجد كاتِب الرسالة الخامسة رسالتها (الرسالة الرّابعة)، فيتعاطف مع كاتِبتها، ليكون ما فيها من اعترافات وبوح تشجيعًا له على كِتابة رسالة لأبيه، ضمَّنها كلّ ما لم يكُن قادرًا على الاعتراف به من قبل.

أمّا الجزء الثاني من الرواية، فجاء مُتناظرًا مع الجزء الأوّل، وبمثابة الصدى له، حيث نوَّعت

الروائيّةُ تقنيّاتها؛ إذ استخدمت تقنيّة تبديل مَواقِع السرد، تاركةً الكلامَ لأصوات الشخصيّات التي أُرسِلت إليها الرسائلُ الأولى والثانية والرابعة في الجزء الأوّل من الرواية (المُرسَل إليهم)، باستثناء الرسالتَين الثالثة والخامسة. ففي هاتيَن الرسالتَين تحديدًا، اختارت بركات ترْك الكلام لصديق الشابّ، مُرسِل الرسالة الثالثة، وليس لأمّه (المُرسَل إليها)، فيما خصَّصت صفحة واحدة مُقتضَبة فقط، يسأل فيها شخصٌ مجهول مركزَ بريد المطار عمّا إذا كانت وصلت برقيّة باسمه أو تذكرة سفر، ليُدرِك القارئُ من خلالها أنّ هذا السائل ما هو إلّا كاتِب الرسالة الخامسة، الذي

كان، في الجزء الأوّل من الرواية، قد أنهى رسالته طالبًا من أبيه أن يُرسِل إليه بطاقة العودة إلى بلده قائلاً: "فأنا الآن مشرَّد، مريض، وأعور، ليس معي نقود، ولا عندي مكان أنام فيه. تعبتُ، وأريدُ العودة إلى البيت" (ص94).

أفضى هذا التنويع السرديّ إلى توجيه الخطاب الروائيّ نحو التعرّف إلى المُهمَّشين والمُشرَّدين من ضمن الشروط الإنسانيّة العامّة، إذ أتاح الجزء الثاني من الرواية للآخرين، ولاسيّما من خلال تبديل مَواقع السرد، بالتعبير عن وجهة نظر أخرى تعكس صورة مُختلفة عن تلك التي رسمتها الشخصيّات الخمس لنفسها وللعالَم في الجزء الأوّل من الرواية، وهي بالإجمال نظرة نقيضة، تُحمِّل هؤلاء المُهمّشين مسؤوليّة أفعالهم، لاعتبارات عدّة، أقلّها أنّهم خالفوا قواعد التربية، وعصوا الأعراف والتقاليد. لكنّ هذه النظرة النقيضة أسهمت، في سياق البناء الفنّي العامّ للرواية، في تعميق التعرّف إلى هذه الشخصيّات المنبوذة، ليس كذوات فحسب، بل كذواتٍ من ضمن وضعيّة عائليّة وبيئيّة واجتماعيّة عامّة. أمّا الذين حالفهم الحظّ ونجوا من تلك المصائر البائسة، فقد تقمّصوا ذهنيّة "الرجل الأبيض" الذي ينظر من عليائه إلى مناطق العالَم الثالث، بوصفه عالَم الـ"هناك"، ويشير إلى أناس هذا العالَم بالـ"هؤلاء": "هذا ما أقوله لابنتي التي يشوب مزاحها بعضُ الجِدّ، حين تتّهمني بلا مبالاة الرجل الأبيض مكرّرة: لكنَّكَ كنتَ هناك، فكيف لا تعرف شيئًا عن هؤلاء؟!" (ص106).

الجزء الثالث، الأصغر حجمًا من الجزأين السابقَين، والذي عَنْوَنَتْه الروائيّةُ بـ"خاتمة"، وضمّنته عنوان: "البوسطجيَ"، والذي لا يتخطّى حجمُه أربع صفحات، تناظَرَ مع جزئَيْ الرواية السابقَين، وجاء بَوحًا مُقتضَبًا على لسان شخصيّة البوسطجي الذي انقضى زمنه. لكنّ هذا البوح المُقتضَب بدا شديدَ الدلالة على زمنٍ راهِنٍ، عنيفٍ، وبائس، تُرتَهَن فيه أقدارُ الناس للحروب وللدواعش، مقابل زمنٍ انقضى ولن يعود، ربّما حمل قيَمًا أكثر إنسانيّة، وإن لم يكُن بعيدًا. يقول البوسطجيّ: "لا الإنترنت ولا غيره كان يُغْني عن جولاتي، حتّى حين نبتت مقاهي الإنترنت كالفطر. ذلك أنّ الناس لم تتحصَّل على الحواسيب بسهولة" (ص124). وقد أكَّد لنا هذا الجزء المُقتضَب، أنّ الرسائل كلّها لن تصل إلى المُرسَل إليهم، لأنّها إمّا "تتكدّس كالأوراق الميّتة في زوايا الشوارع الفارغة" (ص125)، أو تبقى مُحتجَزة في مركز البريد.

في الفضاء الروائيّ

بُنيَ الفضاءُ الروائي لنصّ بركات على جدليّتَين: جدليّة زمنٍ انقضى، وزمنٍ راهنٍ مُعولَم؛ وجدليّة بلد الأصل، والبلد المُضيف. الجدليّة الأولى، جدليّة الزَّمن، ولَّدت في "بريد اللّيل" امتدادًا زمنيًّا بين ماضي الشخصيّات، وحاضرها البائس، ومستقبلها المجهول. وكأنّنا بشخصيّات ضاعت أصواتُها، وتذرَّرت حكاياتُها كتذرُّر الحاضر المُعولَم، وفوضويّته، وحروبه، وعنفه المتفلّت من أيّ منطق. فجاءت أصواتها مسكونة بإيقاع اللّيل، مستودع أسرار تلك الكائنات الإنسانيّة التي أفرغت فيه اعترافاتها وأسرارها التي لم تبُح بها من قبل لأيّ أحد، حتّى للذات نفسها. فكان اللّيل، في هذا الزمن المُمتدّ، إطارًا لتسجيل نبض حيوات تائهة في مهبّ زمنٍ ولّى ولفَظَها، وزمن حاضر يُمعن في سحقها وقتلها، ومُستقبل لا يُبشِّر بأيّ أُفق، سوى أنّه شديد السواد، كاللّيل الذي أودِعت فيه الأسرار والاعترافات، فحفظَ إيقاعات كلّ متشرِّد، ومنبوذ، وبائس على درب الجلجلة.

ومثلما غابت الأسماء التي تُعيِّن هويّة أصحاب مُرسلي الرسائل والمُرسَل إليهم، ومثلما غابت الإشارات الزمنيّة الدقيقة، كتعيين أعمار الشخصيّات بدقّة، أو التواريخ المُحيلة إلى محطّات زمنيّة معيّنة، فضلاً عن الاقتصاد في استخدام المؤثّرات الفنّية التي قد تُساعد القارئ على تعيين تلك المحطّات الزمنيّة؛ غابت كذلك أسماء الأمكنة.

بُنيَ الفضاء الروائيُّ لنصّ بركات على جدليّة بلد الأصل، الذي قد يمثِّل أيّ بلد عربيّ، وإن بدا لبنان واحدًا من هذه البلدان؛ والبلد المُضيف، الذي يمثِّل أيّ بلد غربيّ، وإن برزت في النصّ بعض الإشارات التي توحي بأنّه أوروبي بعامّة، وفرنسيّ بخاصّة: كاتب الرسالة الأولى آتٍ من قرية "محاها انهيارُ السدّ"، حيث الأولاد "كأسراب الذباب، وأحيانًا كأسراب الدبابير المؤذية، وفي أحسن حال كالصراصير الطيّارة. لا مكان للهرب، ولا مكان لصناعة أدوات الذكورة أو الأنوثة، أو كماليّات من هذا النوع" (ص13)؛ إنّها "أمكنة يأكلها الجرَب، بل البرَص (...) قاحلةٌ ومريضة بفقرها، وقد فات وقت العلاج" (ص14). كاتِبة الرسالة الثانية آتية من بلاد "انقضت، وقعت، وتشظَّت كآنيّة كبيرة من زجاج" (ص41)، لأنّها "في نار الحروب" (ص43). كاتِب الرسالة الثالثة قادم من مكان يُرهِب الآباءُ فيه أبناءَهم، ويقمعونهم، ويعنّفونهم، وهُم يظنّون أنّهم

يجيدون بذلك التربية، وحيث النادي الرياضي عبارة عن كيس ترابٍ يتبارون في لكمه بقبضاتهم شبه العارية (راجع ص 51)، وحيث توكَل مهمّةُ التأديب لاحقًا إلى الدولة، بشكلٍ تُصبح القسوة معه "مُلازِمة للسلامة" (ص57). كاتِبة الرسالة الرّابعة آتية من مكان يتمّ فيه تزويج القاصرات لقاء مَهر يُريح رجال العائلة، ولا يغفر لهنّ طلاقهنّ (راجع ص77). كاتِب الرسالة الخامسة آتٍ من مكانٍ يقتل بتقاليده وأعرافه شخصيّة الأبناء، ولا يستوعب أن تكون أجسامهم غير أجسامِهم (راجع ص87).

أمّا المكان في البلد المُضيف، فهو بالنسبة إلى الشخصيّة الأولى غرفة مفروشة بائسة، تقع "في بناية من شقق يستأجرها القوّادون للعاهرات اللواتي يتمشَّين تحت في الشارع" (ص16)؛ وهو - أي المكان - لدى الشخصيّة الثانية غرفة في فندق صغير، تُطلّ على "حيّ ذي سمعة سيّئة، فيه بناياتٌ مُتهالِكة ومليئة بالشقق المفروشة" (ص33)، وتفكِّر في العثور على الشاب صاحب الرسالة الأولى في أحد مقاهي باريس، "التي تجمع الشبّان العرب التائهين، الهاربين من شيء ما" (ص48)؛ وهو لدى الشخصيّة الثالثة أمكنة المُشرّدين العرب: من مخيَّمٍ للّاجئين، إلى "تجمّعات حاملي القناني السكارى" (ص59). أمّا الشخصيّة الرابعة، فتعدّدت أمكنتها بتعدُّد البيوت والفنادق التي خدمت فيها، والأرصفة التي عملت فيها مومسًا. في حين انتقلت الشخصيّة الخامسة، شخصيّة المثليّ الجنس، المنبوذ من والده ومَوطنه، من شقّة صغيرة إلى غرفة، ومن محلّ للسندويشات إلى بارٍ في منطقة لليهود والمثليّين، فإلى الشارع، حيث عمل مومسًا، وسرق، وتسوَّل، وبات يسكر وينام في زوايا الطرقات مع سائر المُهمَّشين والمَنفيّين.

بدت الرسائل، التي قُدِّمت بها المادّة الحكائيّة في الرواية، مجرّد قالب فنّيّ، أي طريقة المؤلِّفة في توليف الحكي أو الكلام، بغية سوقنا وقيادتنا، نحن القرّاء، إلى عالَم كلّ المُهمَّشين والمَنبوذين، لا إلى عالَم شخصٍ مُهمَّشٍ بعَينه، أو إلى منبوذٍ بعَينِه؛ لذا استغنَت عن التعيين الحقيقيّ لاسم المُرسِل والمُرسَل إليه، ومَوقعه الاجتماعيّ، وعنوانه الجغرافيّ، كما يُفترض أن يكون عليه الحال في الرسائل التقليديّة. ووفق منطق السرد والبناء الفنّي نفسه للرواية، لم يكُن هناك من ضرورة لتعيينٍ دقيقٍ للأزمنة وللأمكنة، إذ استعاضت الروائيّة عن ذلك بفضاءٍ روائيّ يكتسي مَلامِحه من الهويّة الإنسانيّة لشخصيّات اقتُلعت

من أمكنتها وأزمنتها، فأمست غريبة في عالَمٍ راهن متوحِّش، تتقاذفها الأقدارُ كورقة خريفٍ يابسة، بعدما كانت غريبة في مَواطنها الأصليّة. هويّاتُها هي أصواتها التي ترتطم بفضاءات ليالي غربتها وتشرّدها. أصواتٌ هي كلّ ما تبقّى لأصحابها ليردّوا عنهم كلّ الظلم الذي قادهم إلى ما هُم عليه؛ وحده الصوت، الذي تجلّى عبر البوح، والتعرّي، والاعتراف في سكون ليالٍ موحِشة، حفظهم من الموت الفيزيقيّ، وجعَلَ من رواية هدى بركات بحقّ "صوت الذين لا صوت لهم" 2 ، وفسحة سَكنوا إليها بعد أن لفظتهم أمكنتهم وأزمنتهم، ولفظوها.

الهــوامــش

1 - صدرت في طبعتها الأولى في بيروت عن دار الآداب، 2018م.

2 - هو شعار لجريدة السفير اللّبنانيّة التي تأسَّست في آذار (مارس) من العام 1974م، وتوقّفت عن الصدور في الحادي والثلاثين من كانون الأوّل (ديسمبر) من العام 2016م

عمل الفنّان حسن الساري / مملكة البحرين

الصوغ الحِكائيّ في "مذكّرات خادم" للأديبة طيبة الإبراهيم

أ. د. عبد اللطيف محفوظ ▫

سنحاول مقاربة حكاية "مذكرات خادم" للأديبة الكويتية طيبة أحمد الإبراهيم، انطلاقًا من تفعيل آليات سيميائيّات التظهير، بوصفها تهتم بالبُعد المادِّي للنصّ الذي يتماهى مع الخطاب. ويعني ذلك أننا سنركز أكثر على البُعد الملموس الذي يجسِّد المحتويات ويؤوِّلها. وسنقتصر في مقاربتها على القِيم وأشكال تمثيلها، من خلال المسارات السردية باعتبارها إبدالات لسيناريوهات اجتماعية مسنَّنة عُرفيًّا. وسنركز في هذه المقاربة على تحليل العنوان في علاقته بالنصّ بعَدِّه موضوعًا مباشرا، ثم بعَدِّه موضوعاً دينامِيًّا، وذلك في أفق تفسير الخَرق الذي يمارسه النصّ على القيم المترسِّخة، وتفسير البُعد الآيديولوجيّ الذي برَّر مفارقة العنوان والنصّ والواقع التاريخيّ أيضًا.

▫ أكاديميّ من المغرب

الكاتبة طيبة أحمد الإبراهيم

1 ـ العنوان والموضوع المباشر للنصّ

1 ـ 1 الموضوع المباشر للعنوان

يثير الموضوع المباشر للعنوان بعض التشويش بخصوص العلاقة بين القيم المُحايِثة للدليلين المركِّبَين له "مذكّرات" و"خادم"، نلمس ذلك من خلال التفكير في الوضع الاعتباري لكلٍّ من يكتب مذكراته أو سيرته الخاصة، حيث التقليد المترسِّخ يفيد أن يكون شخصية عامّة ذات تأثير في مجال ما من مجالات الفعل الإنسانيّ، بناء على قاعدة مفترَضة تجسِّد كون قوة الخطاب ومصداقيته تتبأَّر أساسًا حول قوة ومصداقية متلفّظه، وأنّ شرعيّة الخطاب متعلقة بشرعيّةٍ ما لمُنتِجه.

انطلاقًا من هذه القواعد النظرية، فإن مفارقة لافتة تجابهنا بدءًا من العنوان، تكمن في كون المسنَد إليه يفتقد - من حيث وظيفته وليس من حيث تكوينه المعرفيّ - إلى الشروط اللازمة لكي تخرج مذكراته إلى العلن، موثّقة ضمن كتاب موجَّه للعموم، وتتجاوز مستوى الكمون والارتباط بذاكرة خاصة تظلّ مودَعة في دواليب الخزانة الحميمية، منذورة لأن تُستعمل في اللحظات التي تكون فيها الذات بحاجة إلى استعادة الماضي برؤية موسومة بانفعال لحظة وقوعه؛ حيث يكون فعلها مشاكلاً لفعل الصور الشخصية التي نلتقطها لتسجيل لحظة من وجودنا، لكي نستعيدها بِعَدِّهَا مفعولاً مادياً لما عايشناه في تلك اللحظة.

إنّ ما يؤكّد قصديّة المفارقة هو انتقاء الكاتبة للدليل "مذكّرات" وليس "يوميّات"، أو "اعترافات"، أو "سيرة"، أو "شهادات" وغيرها من الأدلّة المتشاركة في التدليل على الموضوع والمختلفة في تحديد القيمة. لأنّ القيمة المحايِثة للمذكّرات والمميِّزة لها عن الأدلة الأخرى، تكمن في تسجيل ما يبدو مهمًّا أو حاسمًا في حياة الفرد في علاقة فعله الموجَّه نحو العالم، وهي - من ثمّ - فعلٌ انتقائيّ ذو

مضمون يجدل العلاقة بين الذات والآخر غير المتعيِّن، لكنه موسومٌ بخاصّية تحديديّة تتصل بقيمةٍ ما اجتماعية، أو سياسية، أو اقتصادية أو غيرها. إنّ هذا الصنيع هو تبرير أو تفسير، أو بلغة سيميائيّات بورس موضوع ديناميّ، لحدث ما مسجَّل في الموسوعة الفعلية.

إن المفارقة تكمن في كون هذا الدليل مُسندًا إلى ذات موسومة بخاصّية تحديديّة ضرورية، هي الخدمة لحساب ذات أخرى، وقد عبّر عنها بالدليل "خادم"، وهو - استنادًا إلى المعرفة المزدوجة باللغة والعالم - يفيد أنه، من جهة، بدون تكوين معرفيّ، ومن جهة ثانية، يشغل مهنة مرتّبة في السُلّم الأدنى اجتماعيًّا، وأنه يتبوَّأ المرتبة الأخيرة في سلسلة الرُتبة الاعتبارية في الأسرة التي هو خادمها، وتتضمّن المعرفة أيضًا ضرورة عقد الطاعة والإخلاص والوفاء والتوقير للمشغِّل. إنه دليل ممتلئ ببعض مكوِّنات دليل العبودية، وإنْ بشكلٍ مُقَنَّعٍ بتعاقدٍ قابلٍ لأن يُفصم. فليس بإمكان الخادم أن يساوي المخدومَ في حقٍّ أو باطل، وليس له أن يجالسه أو يسامره أو يشاركه الخِوان.. ثمَّة مسافة قاسية؛ رمزية وفعليّة تجسِّر العلاقة بينهما.

بناء على المعرفتين باللغة والعالم، فإن أفق الانتظار الحاصل - ولو افتراضيًّا - بين الدليل الأول والثاني يخيب. وبذلك يؤشِّر على معنى يخلخل بِنية الترسُّخ الدلاليّة المألوفة للمذكّرات. ومن ثمَّ تحضر آفاق أخرى مجازية من قبيل السخرية أو تعشيق أعراف النوع، أو غيرها، وكلّها تمكُر بالمعنى والأفق، وتنفتح على افتراضات شتّى سيعمل النصُّ على تسويرها، وعلى توجيه الملائم منها.

1 ـ 2 النصّ والموضوع المباشر للعنوان

إنّ الالتباس السابق المرتبط بالدليلين، بعَدِّهما مكوِّنَين لموضوع مباشر، تتوارى شيئًا فشيئًا ونحن نتقدم في إنجاز قراءة النص، إذ نكتشف أنَّ مضمون المذكّرات مشغول، من جهة، بمعاني الاعترافات الحميميّة غير الموجَّهة للآخر، والمحاطة بسياج من السِرّية، بدءًا من اللغة التي كُتبت بها، وهي الإنجليزية، وذلك لحَجب مضمونها عن زوجته بخاصة، ومرورًا بمكان إخفائها المتمثّل في دولابه الخاصّ لحَجبها عن مشغّليه، ومن جهة ثانية بمعاني الذكريات الخاصة غير المؤثرة في توجيه مصير جماعيّ ما، لأنها معمورة بمشاعره تجاه مشغِّلته (سارة)، وأشكال الانتقام لنفسه جرّاء شعوره

بأيِّ إهانة، أو إهمال بواسطة السرقة التي تُعَدّ خيانة للأمانة التي تعتبر السِمة اللازمة لسلوك الخادم مع سيّده.. (وهي سرقة غالبًا ما يجري التراجع عنها وفاء لطيبة السيدة). ولذلك فإنها، في تشكّلها عبر الزمن، لا تعدو كونها اعترافات ذات مسحة مسيحيّة، تتغيّا تلطيف الفعل، الصادر رغمًا عن الذات، بتشخيصه وتدوينه أملاً في كونه معادلاً للضيق الناتج عن الشعور بالذنب جرّاء اقترافه. "إن كتابة المذكّرات نوع من أدب الاعتراف. وبما أني قرّرت أن أعترف بكل صدق لعلّ الله يغفر لي، أو لعلّي أنال من العقاب في يومٍ ما، ما يؤدّي إلى الغفران لي، فلا يثقَل كاهليَ بتأنيب الضمير، لذا فأنا أقدِّم دليل إدانتي لمن يقرؤني، فيما لو أتيح له ذلك، على الرّغم من أنه ليس في نيّتي -وأقول ذلك بإصرار شديد - أنه ليس في نيّتي إظهار هذه المذكّرات، فكلّ عزمي أن أخفيها عن أن تصل إليها الأيدي"(ص 63).

معنى ذلك أن أصل المذكّرات مجرّد اعترافاتٍ موجّهة إلى الذات، لكنّها ستتحول إلى اعترافات ذات أهمية تاريخية ومرجعيّة، إذ ستصير وثيقة تدلّل على اجتياح الجيش العراقيّ لأرض الكويت، وتحديدًا على ردّ فعل المواطنين، وعلى معاناتهم مع الجيش "الشقيق".

إنّ ما كان مجرّد تسجيل لرغبة في التلصّص على السيّدة التي هي محبوبة شبه مفترضة، لأنها تحضر من خلال المسار التوصيفيّ المحدّد للمسار المجازيّ المجسّد لنوعية العلاقة بين ذات الرغبة (الخادم) وموضوعها (السيدة سارة)، كما لو كانت علاقة تجريديّة مُشاكِلة لتلك التي كانت تربط أبطال روايات الفروسية ومحبوباتهم المفترَضات، وبصفة خاصة علاقة دون كيشوت بمحبوبته المفترَضة، والتي كان يتم تخيّل وضعيّاتها المحرجة من قبل الأبطال استعدادًا للتضحية في سبيل إسعادهن. إنّ سارة، رغم كونها ذات وجود حقيقيّ، فإنّ أمل الخادم في امتلاكها منعدم، ليس لأنّ التفاوت الطبقيّ والاختلاف الإثنيّ يمنع، ولكن لأن موضوع الرغبة (سارة) مشغولة دائمًا بحبّ ذات أخرى. انسجامًا مع هذا الحبّ المستحيل، فإن الاعترافات تنشغل بتسجيل كل ما يهمّ المحبوبة. من خلال مراقبتها بكلّ الوسائل المشروعة وغير المشروعة. وقد برّر هذا الصنيع تتبّع تفاصيل ردّ فعل الذوات العمليّ أو العاطفيّ بعد اجتياح الجيش العراقيّ، من منظور محايدٍ؛ ليس عراقيًّا، ولا كويتيًّا، ولا هو

بالعربيّ. ويمتلئ الاعتراف بتسجيل بطولات الذوات الكويتيّة الذكوريّة التي تقاوم جهد المستطاع، والتي لم تقهرها سوى حقارة أفعال الغزاة الذين يتجاوزون النهب وأشكال الإذلال غير المقبول إنسانيًّا، إلى التهديد بالاعتداء على الشرف. وهو أمر لا يمكن للذوات قبوله، الشيء الذي حتّم هجرات جماعيّة إلى البلدان المجاورة. وتحكي الاعترافات تضحيات الذوات بالنفس في سبيل صون شرفها. إنّ الجزء الثاني من الاعترافات الذي يصوّر الهجرات الجماعيّة، والذي يجسّد الصنيع المزدوج الذي قام به الخادم اتجاه سيّدته، والذي تمثّل في رعايتها والسهر عليها، وفي الوقت نفسه تحويلها، دون وعي منها، إلى زوجة، مستغلاً فقدانها المرحليّ لذاكرتها، وضياع وثائق هويّتها. إنّ أهمية الاعترافات التي شخّصت بشكل دالٍّ عنف الاحتلال وأثَره القويّ على المواطنين الأبرياء، جعلتها تتحوّل من مستوى الاعترافات الحميميّة المؤرِّخة لذكريات خاصة، إلى مستوى المذكّرات المؤشّرة على مَقصديّات مُحايِثة للذوات في هذه المرحلة العصيبة، ومن ثمّ حوّلت الخادم من مستخدَم إلى سيّد. واتضح ذلك خلال زواجه الماكر، والذي تحوَّل انطلاقًا من نواياه الماثلة في امتلاك شرعيّ لمحبوبته التي كان امتلاكها مستحيلاً، إلى قيدٍ بالنسبة للسيّدة التي سامحته، لأنها كانت من جهةٍ موقنةً من صدق حبّه وتفانيه في خدمتها، ومن جهة ثانية لأنها رأت في ذلك جزاءً له على رعايتها ومساعدتها على استعادة عافيتها من صدمات التنكيل الذي لحقها من قبل المحتلّين. الشيء الذي حوّله من خادم إلى سيّد. ولم يكن ذلك ممكنًا البتّة لولا فظاعة الاحتلال وأفعاله الخرقاء المذلّة للنفس والكرامة. يفسِّر هذا التحوُّلُ المفارقةَ المحايِثة للعنوان، إذ يصبح الخادم شخصيّة عامة، انتقلت بفضل ذكائها ودهائها أيضاً إلى مرتبة السيّد، وقد ساعدتها الحربُ التي عادة ما تكون وسيلة لصعود طبقات جديدة من المستفيدين. بيد أنّ القيم التي تُسند للخادم متناقضة، ليست انتهازية من جهة المصلحة المادية، وإن كانت موسومة بذلك من جهة الامتلاك الجنسيّ، غير أنه صنيع مؤطَّرٌ بعاطفة مشبوبة صادقة، عاشت في الظلّ سنين طويلة، ولذلك لم يُرفَض من قِبل السيّدة، التي انسجامًا مع طبعها المسامح، أغفلت في تقديرها انتهازية الخادم ومكره، وقد أضحى زوجًا وسيّدا.

2 ـ الموضوع الديناميّ للعنوان في علاقته بالنصّ

إذا كنا قد حدّدنا من خلال تحليل الموضوع المباشر للعنوان التحول الذي جعل الخادم يصبح ذاتًا اعتبارية، حَرِيَّةً بكتابة مذكّرات تستحقّ النشر والخلود، كما تفيد الرواية في نهايتها "حتمًا إنه رجل كفْءٌ وجدير بالاحترام، وفق ذلك فهو عبقريّ، وإلّا لم يكن في مقدوره إنتاج مثل هذه المذكّرات، التي سوف تخلّده... فليرحمه الله"(ص: 222). فإننا لم نتطرّق إلى الموضوع الديناميّ الناظم بفضل سياقاته الممكنة للتوصيف المجازيّ العام، المشكِّل للنية الدلالية. ومن أجل توضيح الأبعاد الكلية للموضوع الديناميّ، سنعمل على تشريح أهم سياقاته.

2 ـ 1 سياق الآخر غير العربيّ

من الواضح أنّ النصّ السرديّ يُسند الحَكي إلى ذاتٍ محايدة متخلّصة من شوائب التعاطف الإثنيّ، ذلك أنّ كلّ المؤشّرات النصّية تؤكّد أنّ الخادم ينحدر من أصول آسيويّة، وتحديدًا من إحدى البلدان المسلمة، ونستدلّ على هذه الخاصّية التحديديّة من خلال شرعيّة الزواج. ويتيح هذا السياق تجسيد الموضوعية في الحكم على التجربة، ومن ثمّة الحكم على طرفيها، دونما انحياز.

2 ـ 2 سياق وجود الذات السَاردة بأرض الكويت

إن التفكير في إسناد فعل الحَكي عن الاحتلال وسلوك المحتلّ إلى ذاتٍ موسومة بـ"الخادم والأجنبي"، يعود إلى الرغبة في توصيف الذات بالدونية والغَيْريّة، على اعتبار السمتَين تتضمّنان دلالة أيقونيّة ترتبط بالحقد الاجتماعيّ والحساسيّة الإثنية، والرغبة الفطرية في الانتقام للمهانة الاجتماعيّة التي تحسّها الذات الغَيرية، ويتضح ذلك جليًّا من خلال إصرار السارد، نفسه، على المكر برغبات ساورته لخيانة أسياده والمكر بهم، أو على الأقل الفرار وتركهم بلا عَون، أسوة ببقية الخدم، ومن بينهم زوجتُه التي اعتبرت تأخّرَه تحقيقًا محتملاً لرغبة في تَحَيُّنِ فرصة ما لسرقة الأسياد، أو غيرهم من المواطنين المشرّدين. وبذلك فإنّ المذكّرات المسجِّلة لقساوة المحتلّين، وتجاوزاتهم اللاأخلاقيّة، من قِبل ذاتٍ في مثل هذا الوضع الاجتماعيّ يمنح مصداقيّة أكبر.

2 ـ 3 سياق البُعد المعرفيّ للذات الساردة

يُسند النصّ إلى الذات خاصّية الخادم المبدع، ذي التكوين الجامعيّ. ورغم عدم إفصاح النصّ عن عمق البعد المعرفيّ والتوجّه الآيديولوجيّ، فإنّ المؤشرات تحيل على تكوين أدبيّ مقبول. ويدعم ذلك بقيمة المذكّرات، وموضوعيّة الحكم المحايِث على صلافة الاحتلال.

2 ـ 4 سياق البعد الجنسيّ لطرفي العلاقة

إنّ النصّ وهو يُمَظهِر شكلَ تشكّل عاطفة حبٍّ صامتة من جانب واحد، مصدرُها خادم، وموضوعُها مواطِنةٌ ذاتُ قيم أصيلة، تتمثّل بخاصّة في نُبل التعامل الإنسانيّ، ثمّ وهو يُمظهِر ويلاتِ الحرب وقوانينَها وواقعَها المفروض الذي أتاح إمكانية تحقُّق العلاقة الجسديّة في إطار شرعيّة الزواج المفروض من طرف واحد، قبل أن يصبح مقبولاً من الطرفين، يبدو أكثر تأثيرًا في تجلية تأثير الاحتلال على المواطنين وتجسيد فداحته، ومن ثمّة يفاقم الإحساس بالمهانة والإذلال. ويُعتبر هذا الاختيار الدالّ تعميقًا للجرح، وخدشًا للكرامة لا يُنسى، لأنه أكثر تأثيرًا ممّا اعتدناه من صنيع الروائيّين الذين يفضّلون، في مثل هذه التجسيدات، جعل المواطن السيّد ذكرًا والخادم الأجنبيّة أنثى.إنّ صياغة الحكاية وفق هذا الشكل، تخلق أثرًا أعمق في الوجدان المنتمي للذات الجَمعيّة، وتسجِّل بحُرقة تاريخًا خدش ما هو أعمق من اغتصاب الأرض والسيادة.

2 ـ 5 سياق القيم الإنسانيّة

يصرّ النصّ على تصوير السيّدة ممتلكة بالفطرة لشِيَم نبيلة، تتمثل في احترام الآخر وتقدير أخطائه ومزاياه، مع ميل طبيعيّ نحو التسامح، ويؤشّر ذلك على طيبة رخيّة تلين للآخر وتفرض عليه تعديل سلوكه اتجاهها. بينما يصوِّر النصّ ميول المحتلّ إلى خرق حقوق الإنسان وكرامته، وتعذيبه نفسيًّا، وإذلاله، وانتهاك حرماته. ويحيل ذلك إلى تصوير مسارَين مجازيَّين للخير اللازم لتحقّق البعد الإنسانيّ، والشرّ المطلق لبربريّة بلا حدود. إنّ مُجمَل السياقات السابقة، وهي تتضافر ضمن موضوع ديناميّ، يؤشّر على البعد الآيديولوجيّ المنضَّد على البعد الأخلاقيّ للمسار المجازيّ للحكاية. ويتمثل في التأريخ الضمنيّ للمَقصديّات، بوصفها حقيقة المشاعر، وأنماط الإحساس، التي تصوغ المواقف المعلنة أو الخفيّة للذوات، والتي لا يستطيع التاريخ أن يشخّصها في حقيقتها الإنسانية.

المراجع

1 - طيبة أحمد الإبراهيم، مذكرات خادم، منشورات أدبيات (نبع الآداب والثقافة المعاصرة) القاهرة، 1995م.

2 - عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية. دار العلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م.

3 - عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النصّ الروائيّ، دار النايا، دمشق، بيروت، 2014م.

4 -عبد اللطيف محفوظ، سيميائيّات التظهير، دار النايا، دمشق، بيروت، 2014م.

5 - Peirce (C. S): Textes Fondamentaux De Sémiotique, Traduction et notes B. Fouchier-Axelsen et C.Foz, ed, M.K. Paris 1987.

6 - = = : Ecrits sur le signe, Trad, par G. Deledalle, Seuil, Paris, 1978.

مشروع نقل المعارف على أبواب عامه السابع:
الإسهام في تطوير اللغة العربيّة وإغناء مصطلحاتها

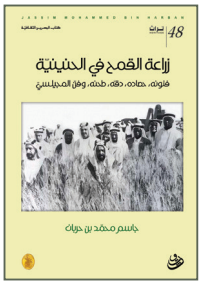
عندما تم إطلاق مشروع نقل المعارف في العام 2014م، من قبل هيئة البحرين للثقافة والآثار، تحدثت الشيخة مي بنت محمد آل خليفة رئيسة الهيئة عن أهمية هذا المشروع قائلة: "لقد جاء ليعوّض النقص الموجود في النقل المعرفيّ الدقيق، إذ بدأ بالعمل على ترجمة خمسين كتابًا من الكتب العالميّة إلى اللغة العربية، في مجالات تتنوّع في انتمائها الثقافيّ واللغوي".

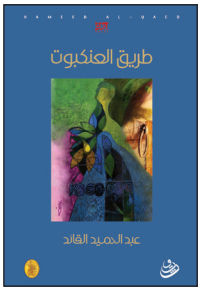
وبالفعل، مضى المشروع خلال السنوات الستّ الماضية في ترجمة مؤلفات مرجعيّة مهمّة؛ في العلوم، والفلسفة، واللغة، والأدب، والعلوم الاجتماعية، والإبداع الفنّي، وتحليل الخطاب، ونظريّات الاتصال، وغيرها من محاور المعرفة القديمة والجديدة، مترجَمة من عدد من اللغات الأجنبية، منها الإنكليزيّة، والفرنسيّة، والإيطاليّة. ولعلّ ما يتميّز به هذا المشروعُ، وهو في طريقه إلى الاكتمال، الترجمة الدقيقة والعلمية، التي تجعل الإصداراتِ المترجمةَ موثوقةً بالنسبة إلى الباحثين والدارسين خاصّة، والقرّاء عامة. ومن مميّزاته على الصعيد العربيّ أيضًا، فضلاً عن ترجمة خمسين مؤلَّفًا اقترحت عناوينَها لجنةٌ استشارية عربيّة أوروبيّة، أنه أسهم في تطوير اللغة العربيّة ومصطلحاتها وإغنائها. وإذا كان هذا المشروع المهمّ قد أسهم في إغناء اللغة العربية، ولو جزئيًّا، فإنه قدّم إلى حدّ الآن وجبة معرفيّة دسمة ونوعيّة، وبمستوى رفيع من اللغة. وبالرغم من كونه لا يكفي لسدّ النقص الكبير في مجال الترجمة في العالم العربيّ، فإنه أقدم على هذه الخطوة النوعيّة المقدَّرة في نقل المعارف، رغم كلّ التحديّات والصعوبات.

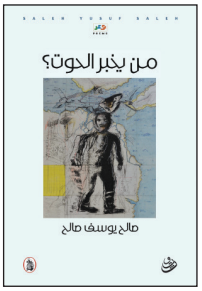
إصدارات هيئة البحرين للثقافة والآثار

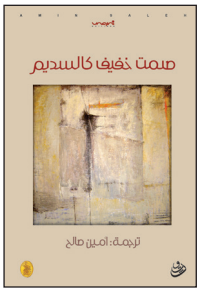
بالتعاون مع

المؤسسة العربية للدراسات والنشر









AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

DILMUN
LAND OF DENSITY
2020

هيئة البحرين
للثقافة و الآثار
Bahrain Authority for
Culture & Antiquities