

البحرين

الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

110

أكتوبر

2022



ذهبية خمسين
2022
50

البحرين | 2022
الثقافة

Al-Thaqafa البَحْرَيْنِيَّة الثقافية

عنوان المجلة:

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

الاشتراكات

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

رقم التسجيل: 116MNCC

رئيس التحرير

كمال الذيب

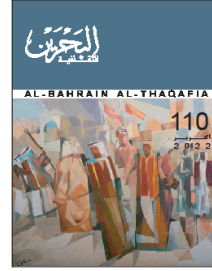
مدير التحرير

د. محمد الخزاعي

هيئة التحرير

د. نبيلة زباري

غسان الشهابي



الغلاف الأمامي

لوحة الفنان البحريني حسين السني

الإخراج الفني

فائقة الكوهجي

التصميم

أنس الشيخ

سكرتير التحرير

أحلام عبدالغني

العرضة

لوحة (العرضة) للفنان التشكيلي البحريني حسين السني. وهي من أشهر أعماله (من مقتنيات متحف البحرين الوطني - 1977م). يعدّ هذا الفنان من الرواد الذين أسسوا للفن التشكيلي البحريني، ومن أوائل من اشتغلوا بإدخال الحداثة في هذا الفن. ولوحة (العرضة) نموذج من إبداعاته الجيدة، في مجال رصد الفنون الاحتفالية وتصويرها. ورغم الاختلاف في بعض التفاصيل والملامح الفنية، فإن هذا الفن واسع الانتشار في معظم مناطق شبه الجزيرة العربية، يُعدّ من مظاهر التعبير عن الفرح والحماس في المناسبات، حيث يصطف الرجال في كل صف مجموعة، يصاحبهم قرع الطبول والتلويح بالسيف، ويلقّنهم "الراوي" الأبيات الشعرية التي يردّدونها وراءه.. وتتخذ العرضة من النص الشعري والإيقاع واللحن الشجيّ سبيلاً إلى التعبير الفني المرتبط بتراث القبيلة وتقاليدها المتوارثة من ملابس واستعراض للقوة. ولوحة (العرضة) من الأعمال المبهكرة للفنان حسين السني، التي حاول من خلالها تصوير المشاهد التقليدية وتجريدها، قبل أن ينتقل في مرحلة لاحقة إلى التركيز على القالب التجريديّ للوحاته.

قواعد النشر:

أولاً - مجالات النشر: تقبل المجلة للنشر: البحوث والدراسات الأصلية، في المجالات الثقافية التي تلتزم بمنهجية علمية في البحث، ولم يسبق نشرها، والمقالات الفكرية التحليلية والإبداعية التي تهتم بقضايا الفكر والثقافة والآداب والفنون، والترجمات والتقارير ومراجعات الكتب والمتابعات للتجارب والتطورات الثقافية المحلية والعربية والعالمية، وكذلك النصوص الإبداعية.
ثانياً - حجم المساهمات: الدراسات والحوارات لا تزيد عن 3 آلاف كلمة، ملف العدد لا يزيد عن 4 آلاف كلمة، المراجعات والترجمات وعرض الكتب والمواد الفنية لا تزيد عن 1500 كلمة.
ثالثاً - الشروط العامة للنشر: التوثيق العلمي للمراجع والمصادر المستخدمة وفقاً لما هو متعارف عليه علمياً وأن يقدم العمل إلكترونياً مع نبذة موجزة عن الكاتب.
رابعاً - ملاحظات عامة: تتولى هيئة التحرير إبلاغ الكاتب باستلام مادته، وقرارها بشأن النشر من عدمه.
في حال النشر ترسل للكاتب نسخة الكترونية من المجلة على عنوانه الإلكتروني.
تعبّر جميع الأفكار والآراء المنشورة عن رأي كاتبها، ولا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر هيئة التحرير أو هيئة البحرين للثقافة والآثار.
تؤوّل كافة حقوق النشر للمجلة.

المحتويات

البحرين الثقافية - المجلد 29 - العدد 110 - أكتوبر 2022

الكلمة شراع		
- استنزاف المخزون الرمزي للغة المنذر بالانقراض	4	كمال الذيب

حوار العدد		
- الشاعر اللبناني الراحل محمد علي شمس الدين	7	نصر الدين شردال

دراسات		
- مداخل نظرية في مفهوم الشخصية في الخطاب الروائي المعاصر	13	أ.د. محمد عبدالرحمن يونس
- القصة العراقية وموجة التجريب الثالثة	25	أ.د. نادية هناوي
- جماليات الخارق في السرد العربي المعاصر	35	د. الأزهر النفطي

ملف العدد		
- الموسيقى البحرينية.. تراث وجمال	45	د. نبيلة زباري

فنون		
- لينا شاميان في حوار حول مسيرتها الفنية	67	عبد الوهاب العريض
- المسرح الياباني الحديث.. الأصول والمتغيرات	75	د. هاني حجاج

العمارة لغة الحضارة		
- صنعاء القديمة.. مهد العمارة الخضراء	83	أ.م.د. محمد أحمد عنب

تاريخ وسير		
- رسالتان حول أول جسور البحرين وشبكة الطرق	95	عبدالرحمن سعود مسامح

نصوص		
- المنسيات	109	قاسم حداد
- كنا نستعين بالغيوم	127	محمود حمد
- الألوان ملتبسة	132	حسن الربيع
- الحب والموت والعالم الخفي	138	منير عتيبة
- سحب السراب...	144	نصرالدين مرزوقي

ترجمات		
- أشخاص مثلنا	149	براين فانيغ
- التطور التاريخي لـ "الهينية المتصورة"	163	أ.د. ماثو لا ثمارا سيديري

مراجعات		
- الحداثة الحائرة بين ما قبلها وما بعدها في المسرح العربي	177	د. هشام زين الدين
- حول مناخات الطفل العربي في "الوقت المناسب"	183	الحسام محيي الدين

كتب		
- القضايا النقدية في رواية "أنثوني بالرويا"	187	رشيد وديجي

إصدارات		
- مشروع نقل المعارف	198	هيئة التحرير



< 7



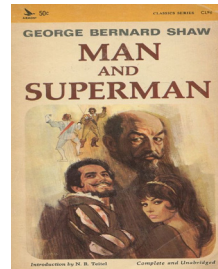
< 45



< 75



< 83



< 149

استنزاف المخزون الرمزي للغة المندر بالانقراض



كمال الذيب

مُفضيًّا إلى الاضمحلال. ومن هنا يتجدد الحديث عن أزمة اللغة العربية، بسبب التراجع التدريجي في مكانتها ووظائفها الاجتماعية، واستنزاف مخزونها الرمزي، لصالح اللهجات المحكية، أو لصالح اللغات الأجنبية. إضافةً إلى غيابها عن الفرص الاقتصادية، والعلمية، والتكنولوجية. إن هذه المنزلة تقود البعض إلى المقاربة

يجري الحديث في الكثير من الأحيان عن اللغة العربية ومنزلتها، باعتبارها حاملة تراث المجتمعات وتاريخها الثقافي والروحي، وأحد أهم مقومات هويتها. فهي أساس هذا الانتماء، وأحد أهم مقومات الهوية. ولذلك من الصعب استمرار حضور أي جماعة بشرية، إذا ما تراجعت لغتها تراجعًا

رئيس التحرير

الاجنبية، والتأثير الكاسح للخطاب الإعلامي الذي يعصف بهذه اللغة ويحيلها إلى الهامش. كل ذلك، ليس سوى بعض المظاهر لأزمة العرب، وليس لأزمة هذه اللغة في هذا العالم الذي تُهيمن عليه لغة الأقوى، وتراجع فيه لغات الأضعف، وتتوارى، وتتسطى فيه الهويات الهشة. مع ذلك كله، فإن غيابة الإرادة (العربية) لمواجهة هذه التحديات، يُعد سبباً جوهرياً لتكريس هذه الوضعية واستمرارها، أكثر من الأسباب الأخرى. فمن دون توافر تلك الإرادة، لن يتحقق النهوض بهذه اللغة، أو استعادة منزلتها، لتكون وسيلة ارتقائية مستدامة، لتجديد الذات الثقافية والاجتماعية لدولنا، ولمجتمعاتنا، وتحسينها ضد عوامل الوهن المعطل للحياة. لقد أدركت كل القوى العظمى في عالمنا المعاصر هذه الحقيقة، ونظرت إلى لغاتها، من حيث هي خط الدفاع الخفي لوجودها. والتاريخ المعاصر يُعطينا العديد من الشواهد على صدق هذا الإدراك، حيث تتضخم -باستمرار- قوى التحدي والاستجابة نتيجة لتغير الظروف العالمية وتوقعات المستقبل. ولن نذهب بعيداً في التمثيل عن دور الإرادة

العدمية التي تحمّل اللغة نفسها مسؤولية هذه التراجع، وكأنها كائن مستقل عن بيئتها وعن الشعوب التي تنتمي إلى دائرتها. فكأنها -وفقاً لهذا المنظور- تُعاني من قصور ذاتي، في حين أنّ ما تُعاني منه اللغة العربية حالياً، يعود إلى وضع الأمة نفسها في هذه المرحلة، ومنزلة الإنسان العربي في العالم، وحالة التخلف متعدد الأبعاد الذي تعيشه معظم البلاد العربية. ممّا صعب إحياء اللغة وتطويرها، والدفع بها نحو التوظيف الشامل في حياتنا، بعد أن جرى تحجيم دورها الاجتماعي والتواصلي والعلمي، إضافة إلى التأثير البالغ للتنميط الثقافي الذي فرضته دول المركز. ومن أخطر مظاهره: تهميش اللغات وإضعافها، في مقابل تعزيز مكانة اللغات الموصوفة بالحياة، وتحويلها إلى لغة عالمية، وجعلها شرطاً من شروط الصعود الاجتماعي، والحصول على أفضل الفرص في سوق العمل. ولذلك لم يكن غريباً أن تصبح اللغة العربية غريبة في بيئتها وبين أهلها، وغير محصنة ضد التآكل المُنذر بالانقراض، كنتيجة محتملة لتقلص دوائر استخدام اللغة الفصحى، وطغيان اللهجات المحكية، والتوسع المضطرب في استخدام اللغات

تمولها الحكومة، وفي جميع البرامج السمعية - البصرية، في القنوات الإذاعية والتلفزيونية، الحكومية والخاصة، من دون أن يعني ذلك الحط من مكانة اللهجات المحكية، أو التبخيس من شأن اللغات الأجنبية.

هذا مثال لما يمكن أن تفعله الإرادة للحد من تراجع منزلة اللغة القومية، وتعزيز مكانتها بين المُنتمين إلى دائرتها على الأقل. خصوصاً أن اللغة العربية قد سادت لحقبة طويلة من الزمن، وكانت لغة العلوم والفلسفة والفنون والأدب والسياسة في العالم. كما أثرت بشكل جلي في العديد من اللغات الأخرى في الشرق والغرب، وكانت مرجعاً في مجال إنتاج المعرفة ونشرها.

في الدفاع عن اللغة، وإحيائها، وتطويرها، ولن نستحضر قصص بعض اللغات "الميتة" التي نجحت الإرادة السياسية في إحيائها، بل نكتفي بمثال واحد عما يمكن عمله من أجل حماية اللغة القومية، وتعزيز مكانتها بين أبنائها. فقد عمّدت السلطات الفرنسية في العام 1994م إلى سنّ قانون (سُمي بقانون توبون نسبة إلى وزير الثقافة الفرنسي جاك توبون)، لحماية اللغة الفرنسية وتراثها، وفرض إلزامية استخدامها في كافة المجالات الإدارية والتعليمية والثقافية، ومنع استعمال اللغات الأجنبية في المعاملات والإعلانات، مع إلزامية استخدامها في جميع أماكن العمل والترفيه، وفي العقود والمدارس التي

الشاعر اللبناني الراحل محمد علي شمس الدين:

التاريخ قاع من قيعان الشعر

حاوره: نصر الدين شردال

ولد الشاعر الراحل محمد علي شمس الدين بالجنوب اللبناني سنة 1942م، ومن تلك الجهة؛ جهة الشعر، "غدت كل الجهات عنده واحدة"، ولا يزال يشهر "الوردة في وجه اليأس"، ويغني "للصباة والبلبل والملكوت"، بـ"الكشف والبرهان ونقيضه"، يصاحب "الغرباء في مكانهم"، لكنه جواباً أمكنة وجهاتٍ شعرية لا حصر لها، مفتون بالجديد والأفق كـ"أميرال الطيور".

في شعره حنين إلى الجنوب، وتطلع إلى الشمال، واحتفاء بكل ما هو محليّ خالص، وبما هو عربيّ قوميّ، وانفتاح على ما هو عالميّ. وقصيدته بناء متناسق يقف على أكثر من ستة عشر جداراً، أهمها: الدين الإسلامي، والتاريخ، والفلسفة... وقصيدته تواصل مستمر مع كل من فريد الدين العطار، والنيسابوري، وجلال الدين الرومي، وشمس التبريزي، ولوركا، ونيرودا، وأنطونيو ماتشادو، وروبريفير، ورمبو، وبودلير... وهو في ذلك يغرس جذورها عميقاً في تراثنا السّمح، ويشدّها شدّاً إلى مقوّمات الهوية العربية والتّاريخ الإسلاميّ، ويرتقي بها إلى مدارج العرفانية السّمحة.

الرضي، كما قرأت رواية "الغريب" لألبير كامو، وتأثرت
بمناخ الشك العقلي الفلسفي عند المعري، وبالنزعة
العدمية الوجودية لكامو. وبالرغم من نشأتي في
حضر ديني كربلائي، فإن أشعاري الأولى كانت فيها
بذرة الشك...

أول ما كتبت، وأنا على حدود الخامسة عشرة، بعض
الأمثال والحكم، ثم كتبت قصيدة خطيرة لم أثبتتها في
أي من كتبي، وهي التالية:
" أنا مجهولٌ وحسبي أنني
عشتُ هذا العمرَ في اللا زمنٍ

وقد كتبت، قبل "قصائد مهربة..."، مئات القصائد،
عمدت إلى إحراقها لأنها لم تعجبني، ولكي أقتل
أي حنين أبوي إليها، لأنني شديد القسوة في
هذا المضمار.



الشاعر الراحل محمد علي شمس الدين

- "الشعر يبدأ من حيث ينتهي التاريخ وتنتهي
الفلسفة". هذا الكلام لك. من أين بدأ الشاعر؟ وأين

سينتهي؟

أقصد التنبيه لخصوصية الشعر؛ هو أنه تجلٌ لعبقرية
الخيال في احتمالات اللغة، لأن التاريخ هو حقيقة
أنثروبولوجية وعلمية. وحين يرتق المؤرخ المساحات
المقفرة فيه، أو الثقوب السوداء بالافتراضات والمخيّلة،
فهو يخون الحقيقة التاريخية. وكذلك الفلسفة؛ هي
بحث علمي ومنهجي عن الحقائق. أما الشعر فأساسه

في هذا الحوار الذي أجريناه معه، نلامس معه
مجموعة القضايا الثقافية الراهنة.

- قبل "قصائد مهربة إلى حبيبتني آسيا"، وقبل قصيدة
"ارتعاشات اللحظة الأخيرة"، هل كنت شاعراً قبل
هذا الوقت؟

قضيت أيام الطفولة والصبا في كنف مشيخي في
قريتي بيت ياحون في الجنوب اللبناني. كانت مكتبة
جدّي الشيخ تنطوي على كتب التراث والشعر،
وقرأت باكراً أشعار أبي العلاء المعري، والشريف

الخيال، والخيال ابتكار وشطْح. "أنت روائي؛ إذن أنت ملقّق" كما يقول نجيب محفوظ. فكيف وفّق روائيٌّ كأمين معلوف مثلاً في رواياته التاريخية مثل "ليون الأفريقي"، و"سمرقند" بين حقيقتين متعارضتين؟ وكيف أَسْتندُ أنا إلى التاريخ في شعري؟ أشير هنا إلى أن أمين معلوف في "سمرقند" ابتكر واقعة حول مخطوط مفقود لأشعار عمر الخيام، وأنّ البحث عنه محور الرواية، وأنه غرق في البحر في حادثة التايتانيك الشهيرة، وكان مع باحث غرق هو أيضاً. لكن الرواية التاريخية هي رواية أولاً؛ أي تستوفي شروط السرد والخيال والعقدة... إلخ، وهي تخضع تبعاً لعبارة معلوف "للتكييف". التكيف هو إضافة الروائي على التاريخ، لكي ينتقل من التأريخ إلى السرد. أنا -كشاعر- أعتبر أن التاريخ قاع من قيعان الشعر، والسماء فلسفية تأملية، واللغة أجنحة لطيران المخيلة. هذه صورة تقريبية لعناصر الشعر، لكن لها أدواتها الإجرائية، من ذلك: تقنية الأَقْنَعَة؛ وهي تقنية مسرحية في الأساس. فقصيدة "وجه لليلي" عندي تنتهي إلى نفي وجودها:

"لا قيس أحبّ، ولا ليلي
عرفت وجهاً للمجنون".

كما أن ثمة وجهاً آخر لها في قصيدة "سبعة أبواب للموسيقى" من ديوان: "الغيوم التي في الضواحي":
"والذي حَيَّرَ العقل حتى براه الجنون

المخيلة؛ أي إيجاد ما ليس موجوداً بالكلمات، وهذا هو الخلق بعبارة ابن عربي في "الفتوحات المكية". والشعر يقوم في علاقته بالواقع، والفكرة، والحوادث التاريخية بعملية تحويل كبيرة. إنه قائم على خيانة الواقع، وخلق واقع آخر متخيل بالكلمات. وبالتالي فهو ليس محاكاة كما نظر إليه المثلث الفلسفي اليوناني بازدراء، بل هو خلق للعالم بالكلمات، ذلك ما ذكره هايدغر ونيّشه ردّاً على الفلسفة اليونانية القديمة، وأرجّح أنهما تأثرا بابن عربي السَّبَّاق في فتوحاته المكية.

- شاع مؤخراً مصطلح "الرواية التاريخية". أنت الشاعر والباحث في التاريخ، وشعرك يطفح بكلّ ما هو تاريخي، إلى أي حدّ يمكننا الحديث عن "القصيدة التاريخية" في مجمل أعمالك الشعرية؟
ثمة ما يسمّى بالحقيقة التاريخية، وهي حقيقة علمية أكدها ابن خلدون في المقدمة قائلاً "إن التاريخ رواية ودراية"، والشك في الوصول إلى الحقيقة التاريخية أساس. لكن بعض المؤرخين الجدد، في القرن التاسع عشر وما بعده، أجازوا رتق فجوات التاريخ الكبيرة بالمخيلة؛ فابتكروا الماضي، وأرّخوا للمستقبل. لكن تبقى الحقيقة التاريخية حقيقة أركيولوجية، وأي تدخل للمخيلة فيها يخرجها من هويتها، بعكس الحقيقة الفنيّة المؤسّسة على

- الماء، الرّيح، الدّم، الجنوب: هذه الكلمات هي "أسطورتك الشخصية" الأكثر تكراراً في مجاميعك الشعريّة. كم غابة تخفي هذه الشّجرات / الكلمات؟ أضف إلى ذلك الطير "لتكتمل" الأسطورة". فالماء والريح والدم عناصر تتحرك في الطبيعة، لكنها تتحول في شعري إلى كيمياء أخرى يحيط بها، غالباً ما أنتقل من المحسوس والمرئي إلى اللا محسوس واللامرئي. ولعل رمز الطير، الذي أستعمله في أماكن وعناوين كثيرة، هو المتنقل بين ما هو ترابي وما هو أثري، يشكل المحوّل الحيّ للشعر، كما في قصائد "أميرال الطيور"، و"طيور إلى الشمس المرأة"، و"ينام على الشجر الأخضر الطير..."، ولا ننسى كتاب "منطق الطير" للعطار النيسابوري مثلاً.

- بين الفينة والأخرى، نقرأ عن تجربتك هنا وهناك، وتناقش رسائل ماجستير أو دكتوراه في الجامعات العربيّة عن شعرك. ماذا عن الدّرس الجامعيّ في الجامعات العالميّة، إسبانيا تحديداً؟

كان المستشرق الإسباني الدكتور بدرو مونتايش، رئيس جامعة الأوتونوما في مدريد، قد أصدر عن منشورات المنارة بالإسبانية كتاباً يتضمن ترجمة لقصيدي "البحث عن غرناطة"، من ديوان "قصائد مهربة إلى حبيبي آسيا"، ودراسة مستفيضة ومبتكرة حولها، حيث أشار إلى الإبروتيك الديني فيها، والبعد

أنّ ليلي التي متّ في حبّها ألف عام... تخون". يلاحظ أنّ لعبة الأقنعة هنا متعدّدة، وأنّ التاريخ أو الميثولوجيا أو الثيولوجيا، كلّها تم تحويلها في القصيدة وأعيد ابتكارها من خلال التحويل؛ أي تحويل المادة التّاريخية إلى مادة شعرية بمحوّلات المخيلة واللغة.

- لك صداقات عديدة مع فنّانين عرب عالميين، وقصائد عدّة تحتفي بالفنّ التشكيليّ. كيف ساهم الفنّ التشكيلي في تشكيل صورتك الشعريّة؟

لي قصائد عدّة تتصل بالفن التشكيلي، واحدة عن غوغان "الهر"، وواحدة عن فرانز مارك "غزال في غابة في غزال"، حيث يظهر الغزال داخل الغابة، والغابة داخل الغزال، وقصيدة "المرأة التي فرّت من لوحة سلفادور دالي"، ودالي رسم امرأة أمام نافذة تدير ظهرها وتنظر إلى البحر، وأساس القصيدة أنني كنت أنظر إلى هذه اللوحة في ألبوم دالي كل يوم. ذات مرة، وجدت المرأة فرّت من اللوحة. القصيدة مؤسسة على فكرة فلسفية وجودية تتعلق بالحرية، وسؤال: هل يستطيع الكائن أن يغيّر وضعه الوجوديّ الذي رسمه له المكون؟ أي أنني لم أصف اللوحة، بل ابتكرت منها سبباً للشعر.

والحال أنّ علاقتي بالفن التشكيليّ متينة، ولي صداقات ثمينة مع فنّانين تشكيليين.

الصمت، وربما يبكي النص، أو يتركني في حيرة، أو يشردني معه، وهنا تصبح الكتابة في الكتابة مسألة شديدة الصعوبة؛ إذ إنها تصبح طلباً ملجأً للإبداع بما يضاهايه، وهذا هو معنى "الأوعية المتصلة"؛ مسألة في الحلول بالمعنى الصوفي.

- في شعر الحداثة العربية، قصيدة النثر على الأخص، أنت معجب إلى حد كبير بصديقك الحميم الراحل محمد الماغوط. ما الذي يشدك -تحديداً- إلى تجربته الشعرية؟

في حوارني مع أحمد عبد المعطي حجازي، الشاعر الذي أحبه، وصاحب كتاب "القصيدة الخرساء" (عن مجلة دبي الثقافية) الذي ينكر فيه أهمية، بل وجود قصيدة النثر وشعراءها، مستدلاً بروبرت فروست الذي يقول إن قصيدة النثر كلاعب كرة البيسبول بدون شبكة، كنت أقول له: الماغوط لا يشعرني بالحاجة إلى الأوزان لتثبيت شعره. فيقول لي: لو كتب الماغوط كتاباته على الوزن، لكان أفضل. بالطبع هناك الناحية النظرية الافتراضية في قصيدة النثر، وهناك القصائد المنجزة. فالسؤال الإشكالي الذي أطلقه بودلير في مطلع القرن التاسع عشر وهو: "هل يمكن أن نشق من النثر قصيدة؟" هو جوهري، بل يقدم إضافة مفتوحة على معنى الشعرية، وصلتها بالموسيقى والإيقاع. ذلك يعني -بالنسبة إليّ- إضافة جديدة إلى شعريات وتقنيات

السياسي الخاص، والبعد التاريخي لحضارة العرب في الأندلس. وقد أنجز الدكتور حسين علي أمين أطروحة دكتوراه بجزئين من تسعمائة صفحة بالإسبانية، نوقشت في جامعة أوتونوما، وأجيزت بعنوان "الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين - حياة وأعمال شعرية"، العام 1991م. كما أنجزت عدة أطروحات جامعية بالعربية والإسبانية والفرنسية والفارسية بمواضيع مختلفة من هذا الشعر، وصدر بعضها في كتب، وتنطوي على مقاربات ودراسات؛ منهجية بنوية في معظمها، وهي مسألة تجعلني أكثر إحساساً بمسؤوليتي عن القصيدة، وكونها وحدها مركبتني في الزمان.

- لك في النقد أكثر من خمسة كتب، وما لا يعدّ من الدراسات والمقالات المنشورة هنا وهناك. هذا النقد، أو ما تسميه أنت بـ "أوعية متصلة"، هل كنت تتخذه مهرباً من وجع القصيدة وجروح غيبها، أم على ضوئه كنت تكتب؟

أسمي هذه المداخلات "أوعية متصلة"، باعتبار القراءة دخولاً على النص المقروء، واشتباكاً معه، أو التصاقاً به، بدمه وعصبه، أفراحه ومعاصيه. وأنا، وإن كنت معنياً بالنقد المنهجي الأكاديمي وطرائقه من بنوية ألسنية وتفكيكية... إلخ، فإنّ مدخلي إلى القراءة كمدخلي إلى الشعر؛ ذوقي إشراقي، وفي الكثير من الأحيان وأمام النصوص الجهرية ينتابني

قصائد ديوان "للصباة للبلبل وللملكوت" هي تسع وثمانون قصيدة في الحب، صدرت في العام 2021م عن دار خطوط وظلال في عمّان، بغلاف من الفنان محمد العامري، وهي تسع وثمانون حالة حب من حالاته المتعددة. فقصائد الصباة قصائد مرتبة من مراتب الحب السبع، التي يفيض منها الحب ويتجسّد. أما قصائد الملكوت، فتمثل قصائد الجوى والهيّام، حيث الحب أدنى إلى التطوّح والجنون. والعشق كركعة في الدم، كما يقول الحلاج، والبلبل هنا هو الطائر الجميل العجيب الذي كتب فيه جلال الدين الرومي، البلبل والوردة عن علاقة الحب العليا بين الحبيب والمحبيب (الله).

- حصلت على عدّة جوائز محلية وعربية وعالمية، كان آخرها "جائزة العويس للشعر العربي"، و"جائزة الشارقة للشعر العربي" في دورتها الخامسة (الشخصية العربية المُكرّمة). ماذا تعني لك هذه الجوائز وغيرها؟

تعني لي تكريمًا لمنجزتي الشعري، تأتي من جهات محترمة وحرّة، وعلى يد لجان متخصصة. أريد أن أشير إلى أن ثمة ما رفضته، تبعًا لقناعاتي وتحرير الشخصي الشعري، لكي تكون مواقفي منسجمة مع جوهر أشعاري.

الشعر في التاريخ. فالشعر هو جميع أشكاله. وقد انضم شكل جديد وحساسية جديدة وتقنيات جديدة إلى الشعر، فتم توسيع معناه، وتوسيع أفقه. وأنا أقول بالقصيدة المركّبة التي هي حرّة في استعمال تقنياتها وإيقاعاتها ولغتها، وبالتالي شرط الشعر: الشعرية، والشعر هو ما يقوله الشعراء.

- بعد قصيدة النثر، ظهرت قصيدة الهايكو، ويكتبها عدد كبير من شعراء اليوم، منهم من جاء إليها من الأنماط الأخرى، ومنهم من كتبها أول ما كتب. ما رأي الشاعر محمد علي شمس الدين في قصيدة الهايكو العربية؟

الهايكو مصطلح ياباني، وهو الشذرة. والمثل بالعربية- فنّ قديم. يذكر بكتاب "المثل السائر" لابن الأثير. وقد كتب المتصوّفة المسلمون ما سمّوه تارة المخاطبات (النفري)، أو الإشارات والتنبيهات. وقصائد الهايكو العربية تنحو نحو البارقة الشعرية، والمثل المختصر، وفن الاقتصاد في الكلام، والحكمة والطرفة... وهكذا. فها حبّذا، بشرط عدم الاكتفاء بالطرفة والاختزال بلا معنى. فالتكثيف يكون للمعنى واللغة معًا.

- ديوانك الأحدث "للصباة للبلبل وللملكوت"، هل هي قصائد شعرية، أم عرفانية ودم؟

مداخل في مفهوم الشخصية في الخطاب الروائي المعاصر

أ.د. محمد عبد الرحمن يونس ▣

تُعدّ الشخصية الروائية، في الخطاب الروائي العربي المعاصر، أهمّ العناصر الرئيسة التي تبني عليها الرواية، سواء أكانت هذه الشخصية مركّبة أم رئيسة، أم فرعية ثانوية.

ونظراً إلى أهمية هذه الشخصية في البناء الروائي؛ فإنها تأخذ حيّزاً سرديّاً واسعاً، لأنها توجد في معظم صفحات الرواية، بل كلها أحياناً، وجميع الأمكنة التي يرتحل إليها السرد الروائي، سواء أكان حواراً أم وصفاً. فالمكان الروائي، وكذلك الزمان، لا يتشكّلان إلا متزامنين مع الشخصية التي تنمو معهما وتواكبهما في كل تفاصيلهما وتشكّلاتهما، و"بقدر ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث الروائية، يكون هو أيضاً من صياغتها. إنّ البشر الفاعلين وصانعي الأحداث هم الذين أقاموه وحدّدوا سماته، وهم قادرون على تغييرها"¹.

ولكون الشخصية عنصراً بنائياً في نسيج الرواية العام، فإنها حاملة لأنساق متعددة؛ من رؤى، ومعارف فكرية وآيديولوجية يؤمن بها ساردو الروايات، ويتبنونها. إنّها تنقل الخلفيات الفكرية والمرجعية الثقافية التي يعتنقها المجتمع، أفراداً وجماعات، وبالتالي فهي ترصد لسيرونة المجتمعات البشرية؛ فكراً، واجتماعاً، وسياسةً، واقتصاداً، وحالات نفسية متعدّدة ومتباينة في همومها وأحزانها ومواجهها، وبهائها وفرحها، وطموح هذه المجتمعات في آنٍ.



□ لوحة بول سيزان، لاعبو الورق، 1890م، فرنسا

وكثير، والعكس صحيح أيضاً، وذلك من خلال اللغة الواصفة، وبتعدد مستوياتها وإحالاتها النفسية، وقدرتها على تشكيل المتباين والمتغير والمؤتلف أيضاً، في صور المكان ورمزية هذه الصور، وعلاقاتها بقاطني هذا المكان. ويرى ميخائيل باختين أن مستويات هذه اللغة الروائية الواصفة، هي "التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً (...). ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار والمدارس والسلطات،

إنّ البنى الظاهرية السطحية للشخصية، ومظاهر سلوكها، وطقوسها، وممارساتها الاجتماعية اليومية، وكذلك البنى العميقة لهذه الشخصية، بتعدد ثقافات، وأسرارها ودواخلها، وأحلامها المؤجلة أو الملغاة؛ تنعكس على بنية الخطاب الروائي، سرداً وحواراً ولغة، وبالتالي تسهم في بناء الأسلوب وشكله، وبيانه اللغوي واللفظي، وهي تسهم أيضاً في بنية الفضاء المكاني، كما أشير إلى ذلك، أو في إعادة تشكيله، وتحويله من فضاء أسر بهي مشع، إلى فضاء مظلم وفجائعي



■ الفيلسوف ميخائيل باختين

والأخلاقيّة، سواء أكانت هذه القيم بناءً، أم تدميريّة فتأكّد تسهم في تخريب المجتمع، وتغذي فيه نزعتة العدوانيّة الوحشيّة، والأناية الفرديّة.

إنّ الشخصيات الروائيّة لا تسير وفق مسار واحد، أو وفق هيكلية مسبقة التشكيل والرؤية، أي أنّ الروائي العارف بأصول كتابة الرواية، والقادر على فهم تقنياتها الفنيّة والإبداعية، لا يضع شخصية مكتملة العناصر، ذات اتجاه معرفي وآيديولوجي واحد، ثم يستمرّ في بناء هذه العناصر وفق هذا الاتجاه الواحد، لأن الشخصيات الروائيّة ليست جامدة، ولا يمكن أن تأخذ شكلاً وموقفاً واحدتين في جميع الأماكن والأزمنة التي تعيش

والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره، وقاموسه ونبراته)².

إنّ الشخصية الروائيّة هي المعبرة عن الوعي الجمعي والفردى لأفراد المجتمعات باختلاف توجهاتهم المذهبيّة والعرقية والآيديولوجية. ومن هنا فهي توغل في جميع الأنساق المعرفيّة المتراكمة في ثقافة الأفراد، ووعيهم، وحضارتهم، وتاريخهم، ثمّ تنقلها إلى النصّ الروائي لتعيد تشكيلها تشكيلاً جديداً، من خلال السرد والحوار والوصف والقطع السينمائي، وجميع الفنيات الروائيّة الأخرى. ويمكن القول إن الشخصية الروائيّة هي "كائن متفرد استثنائي" لا ينسى: لكنه في الآن ذاته، برتبتة وموقعه، هو ممثّل للنوع البشري. فيه يتحقق التوازن بين متطلبات الفرد -تحده من الداخل، وتمنحه "طبيعته"- وضرورات الحياة الاجتماعية، التي تحدده من الخارج: يمتلك اسماً، وصفة، ووظيفة، وثروات³. إنّ جميع ما تخزّنه ذاكرة الشّخص الروائيّة في الخطاب الروائي، من معارف وآيديولوجيات، ونظريات معرفية، وقيم فكريّة، عائد إلى تراكم المعرفة للمجموع الإنساني في عيشه وحلّه وترحاله ووعيه، وانتمائه، وقيمه المعرفيّة

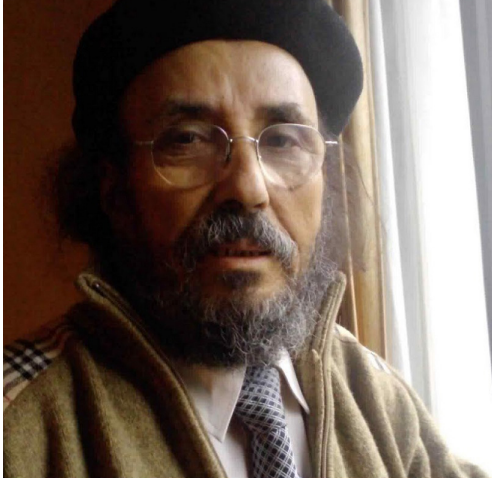
يجب أن تختار اللغة الوصفة المعبرة عن هذا الدور أو ذاك، ويجب أن تتصرف وفق منطق هذا الدور، وتطرح أيديولوجيتها التي تناسب هذا الدور.

ويسهم الفضاء المكاني في بلورة هذا الدور، وفرض اللغة الخاصة التي تتمثلها الشخصية الروائية وتنطق بها. فالملفوظات والآراء التي يبثها الشخص، وهم في أقبية الملاهي وفضاءاتها، تتباين عن الملفوظات التي يستخدمها خطيب في البرلمان. وبنية اللغة التي يستخدمها أستاذ وهو على مدرجات الجامعة تتباين، بالتأكيد، عن لغته التي يستخدمها وهو في السوق، أو في المقهى، أو في منزله مع أهل بيته.

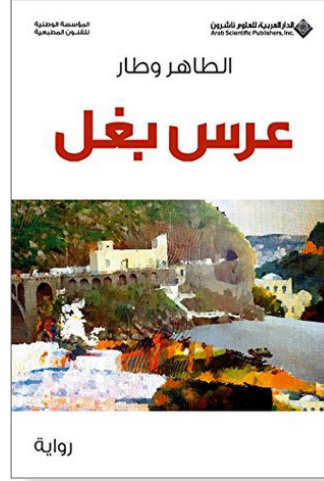
غير أن هنالك حالات أخرى لا يقاس عليها، إذ لا تستطيع الشخص الروائية أن تتخلى عن لغتها، وذلك بتحولها من مكان إلى آخر.

وهذه الحالة تعكس خطاباً روائياً ساخراً يُخرج السرد من رتابته ومنطقيته، ليدخله حالات من العبث، ولينقله من الواقع إلى التخيل، وليبدو خرافياً غير معقول. وخطاب السخرية هو "تيارٌ بارز في الآداب العالمية. وهو، على اختلاف ألوانه، يتسم غالباً بروح النقد اللاذع، إلى كونه، في كل حال، مستحباً لما ينطوي عليه من جدّ

فيها، وتتحول إليها، بل إن مواقفها وأدوارها قد تتغير من فصل إلى فصل، ومن مكان إلى آخر، انسجماً مع طبيعة التحول المعرفي الذي ينمو من خلاله المجتمع، والذي يسهم أيضاً في تحول مواقف السّاردين، وانتقالهم من موقف أيديولوجي إلى موقف آخر، وتحول المجتمع نفسه من حالة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية إلى حالة أخرى. ومن هنا، فـ"إن الرابطة بين الشخصية والمجتمع شكل دائماً أرضية وُلدت وتطوّرت عليها الرواية" 4 ، أي أن الشخص الروائية هي التي تعايش المجتمع، في أعماق رؤاه وأحواله، وليست برّانية منفصلة عن المجتمع، وبالتالي تتغير مواقفها بتغير الظروف والأحوال التي فرضت هذه المواقف. فعلى سبيل المثال: لا يبقى المتدين في النص الروائي متديناً في جميع حالاته، ولا يبقى السّكير أو العريبد، منتهجاً أسلوب السّكر والعريدة في جميع حالاته وارتحالاته. إن الشخصيات الروائية تتخذ أمثلة وظيفية متباينة ومتغيرة، ولا تسير وفق نظام واحد، وسلوكها يتحدد بتغير وظائفها في النص الروائي، وأيضاً بتغيير حالات ارتحالها وانتقالها من فضاء إلى آخر. والشخصية الروائية، عندما تجسّد أحد الأدوار، وتندمج فيه، وتعبّر عن رؤاه،



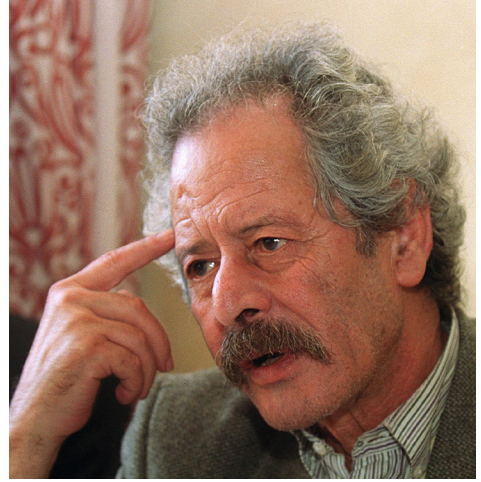
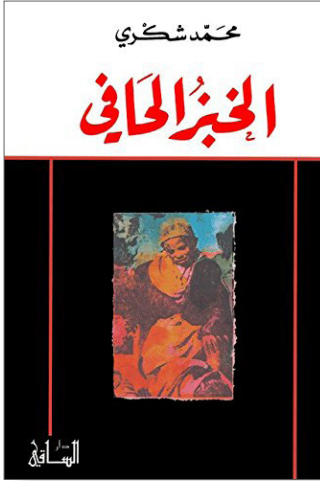
الروائي الطاهر وطار، 2009م، باريس



بتونس، يريد أن يبتّ قيم مشروعه الإيماني والإصلاحي، فيدخل إلى إحدى الحانات المختلطة، ويبدأ ببث خطابه الإيماني لنساء الحانة ورجالها، داعياً إيّاهم إلى التوبة إلى الله سبحانه وتعالى، وطلب مغفرته تمهيداً للتخلص من آثامهم، فيعتلي منضدة وسطهم، ويبدأ خطابه الديني. وبدخول هذا الشيخ المؤدلج فضاء الحانة، لم يستطع أن يتخلّى عن بنية لغته الوعظية، التي تعلّمها من فضاء مدرسته الدينية، التي يشرف عليها مشايخ جامع الزيتونة.

عميق يستره الهزل الرقيق، والهزه الرشيق" 5 . ويبدو الخروج من فضاء الجّد والاتزان، إلى فضاء السخرية، خروجاً قصدياً يختاره ساردو الرواية حتى يحفزوا القارئ على قبول جميع حالات الشخوص، بضجيجها وعبتها، وغرائبية مواقفها التي تشير إلى واقع غرائبي مدهش. إنّ هذا الخروج يهدف إلى الإدهاش والمتعة، وتشكيل مزيد من المشاهد البصريّة المتباينة، وفقاً لتباين واقع الحياة، وسلوك أفراد هذا الواقع.

ونأخذ على سبيل المثال رواية الرّوائي الجزائري الطاهر وطار الموسومة بـ"عرس بغل"، إذ نجد أحد شخوص الرواية، الذين ينتمون أيديولوجياً وثقافياً إلى ثقافة جماعة مشايخ جامع الزيتونة



الروائي محمد شكري

أجمل نساء هاته الحانة خلّصته منهنّ، وأبعدتهنّ عنه. ويُعدّ خطاب السُّخرية في الرواية العربية المعاصر بنية مهمة، من بنياتها الموضوعاتية، ويمكن أن نعدّه خطاباً معرّياً ساخرًا مهمّته تعرية الواقع الرّث، ومجموع بنياته المهمّشة إنسانياً واقتصاديًا، سواء أكانت اجتماعية أم سياسية. وهو فضاء جماليّ تطمئنُّ إليه نفوس الشخوص الروائية المتعبّة، وتفرّغ من خلاله همومها ومتاعبها وخيباتها، وفواجعها في الحب والصداقة والسياسة والعلاقات الإنسانية والاجتماعية، ومن خلال هذا الخطاب يمكن تحميل النص الروائي بحمولات لها أبعاد إشاريّة ورمزيّة، قد تكون قريبة في إحاثها، أو موعلة

وها هو يقول خطيبًا في رواد الحانة:
 "— اسمعوا يا من هنا. أيتها الضّالّات، ويا أيّها الضّالّون، وأنتنّ بالذات يا إماء الله، مهما كنتنّ في قعر الغواية، ومهما كانت خطاياكن، فأنتنّ أولًا وقبل كل شيء مسلمات. وأنا الآن أخطب نساء مسلمات في هذا المحلّ، وليس غير ذلك. فاستمعن إليّ، ثمّ قرّرن ما تشأن واستغفرن الله، فإن الله غفور رحيم. (...) يا من هنا. يا إماء الله. أيتها المسلمات. تعالين أحدّثكن. أنا صوت الله. أنا صوت الهدى والرشاد. تعالين أفقهكنّ، وأحدّثكنّ حديثًا جميلًا"6. غير أن رواد الحانة، نساءً ورجالًا، سخروا من هذا الشيخ، وهجمت عليه النساء وأشبعنه ضربًا واستهزاءً، غير أن

وتصوغها في التشكيل السردى العام للرواية. وهذا ما نلاحظه جلياً واضحاً في الكتابات الروائية (السير ذاتية) العربية، ومن هذه السَّير الروائية: "الأيام" لطف حسين، و"إبراهيم الكاتب" لعبد القادر المازني، و"سارة" لعباس محمود العقاد، و"يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم، والسَّيرة الذاتية الروائية للروائي المغربي محمد شكري في العملين الموسومين بـ: "الخبز الحافي" و"الشطار". يقول عن تجربة الكتابة في هذه السيرة: "أنا لا أكتب من برج عاجي. كتاباتي مزاجية بين الذات والآخر. هناك ذاتية محضة رومانسية، وهناك أيضاً ما يسمَّى الذات الجماعية. إنَّ الكاتب قد يعيش ما يعيشه الآخرون، ولذا لابدَّ أن تتضمَّن كتاباته تزاوجاً بين الذات الفردية والذات الجماعية. ليست هناك كتابة حيادية مطلقة، أو كتابة انحيازية مطلقة. هناك دائماً التزاوج"⁷.

وإلى حدٍّ كبير نجد هذا التماهي واضحاً بين الروائي وبين شخوصه في روايات عربية أخرى، مثل رواية "البواء" للروائي هاني الراهب، ورواية "البحث عن نجم القطب" للروائي السوري عبد الكريم ناصيف، ورواية "قفار رمادية" للروائي السوري سليمان كامل. وإلى حدٍّ ما نجد هذا الارتباط، وبعد أكثر ترميزاً وعمقاً، ولغة شاعرية

في رمزيَّتها الدالة. وهو يسهم في إدانة معظم حالات الاستلاب والفقر والعجز والتهميش التي تعيشها الشخوص الروائية.

والسؤال الذي يمكن أن يُطرح هنا: هل ترتبط الشخوص الروائية بالروائي، مؤلف الرواية، وتتلاقى معه في بعض رؤاها وخلفياتها المعرفية والفكرية؟ وهل يصوِّر جزءاً من شخصيته، وينقل آراءه الفكرية، ويجعل شخوصه الروائية تتبنَّى هذه الرؤى التي يؤمن بها، وتبثّها داخل السَّرد الروائي؟

إنَّ الخطاب الروائي هو مجموعة من الرؤى والقضايا الفكرية والملفوظات الأيديولوجية والمعرفية التي تسود مجتمعاً ما، وتخترق ثقافته وقيمه ومجموعة النظريات التي يؤمن بها ويعتقدونها، وبالتالي فإن منتج هذا الخطاب هو الذي ينقل هذه الرؤى المجتمعية، ويشكلها تشكيلاً فنياً جديداً، وهو على دراية بها، وعلاقته بها مباشرة ووثيقة، وبالتالي فإنه سيبت هذه الرؤى في فضاء روايته، ويجعل شخوصه إمّا تعتنقها وإمّا ترفضها.

وفي أحيان كثيرة نجد أنَّ الروائي العربي يكتب نفسه، ليشكِّل زمانه وذكرياته ورحلة حياته، وثقافته، وارتحالاته، وعلاقاته الإنسانية، ويجعل شخوصه تنقل هذه الذكريات، وتتحدَّث عنها،

ووصفاً وتشكيلاً ومعرفة - على جميع الشخوص الروائية الأخرى، سواء أكانت رئيسة أم فرعية. وتعدّ الشخصيات النسائية في الرواية شخصيات مركزية مهمة، تتفرّع عنها شخصيات ذكورية أخرى، قد تكون هامشية أو مركزية، غير أنّ الشخوص النسائية هي الأكثر حضوراً في فضاءات الرواية، ويتجلى هذا الحضور واضحاً في جميع روايات نجيب محفوظ، إذ يحتفي السرد الروائي بالمرأة الفاعلة، ليشكّل منها نماذج وحالات متعددة؛ فهي الأم، والبنات، والزوجة، والعاملة، والمتقفة، والخادمة، وهي العفيفة مرة، والسفيهة الفاجرة مرة أخرى، والراقصة تارة أخرى، وأحياناً هي المومس التي تتاجر بجسدها، وفق منطق تجاري سلعي نفعي، وبكثير من المكر والدهاء، والذكاء والحنكة في اصطيد الرجال، وإثارة شهواتهم، إثارة تصل أحياناً حدّ استلاب هؤلاء الرجال، وتمريغ كبريائهم ورجولتهم في الوحل والطين، وحمى الجسد ولوثات الجنس الفاضح والمتهتك. وتشكّل الشخصية النسائية المتمتكة في الرواية العربية المعاصرة، وحتى الأجنبية، بُعداً مهماً جداً، وقلماً نجد رواية تخلو من هذه الشخصية، فهي بنية مهمة من بنيات الحكى الروائي، وهي التي تدفع الراوي إلى مزيد

في رواية "وليمة لأعشاب البحر" للروائي حيدر حيدر، ورواية "الشمس في يوم غائم" لحنا مينه، وكثير من روايات غادة السمان، ويظهر هذا التماهي عميقاً وسحرياً وغرائبياً في رواية "مسك الغزال" للروائية اللبنانية حنان الشيخ، وغيرها من الروايات الأخرى.

وإذا كان الارتباط عميقاً بين الشخوص الروائية وبين كتاب "السيرة الذاتية" العربية المعاصرة، بحيث تبدو الشخصية الروائية هي نفسها الروائي في مواضع كثيرة، وصور وتشكيلات سردية كثيرة، فإنّ هذا وحده ليس كافياً لأن تكون أعمالهم هي روايات فنية وإبداعية تتحقق فيها التقنيات الروائية التي تسمّى الشكل الروائي، وتصنّفه ضمن الخطابات الروائية، بل هي أقرب إلى المذكرات والترجمات الذاتية التي يهيمن عليها الوصف، وتبرز "الأنا" الذاتية على بقية التقنيات الأخرى.

إننا في هذا النوع الروائي (السيرة الذاتية) لا نستطيع أن نتبيّن الحدود الفاصلة والملاحم العامة أيضاً بين الشخوص الروائية وبين كتاب هذه السيرة، إذ تغيب الشخصية الروائية الإشكالية، والمتعددة في أبعادها ورؤاها، وأحلامها وطموحاتها، ومعارفها الشخصية المتجاوزة لبنيات مجتمعتها، لتحلّ محلّها شخصية الكاتب، التي تغطي - سرّداً

لقد احتفى الخطاب الروائي العربي المعاصر بشخصية المرأة، وأخرجها في كثير من الأحيان من مجرد كونها شخصية عادية تسهم في نموّ الحدث، إلى اعتبارها قضية جمالية، وحقلاً من المعاني والرموز القريبة أو البعيدة. وعندما أغرقها على المستوى الظاهري في حمى العلاقات الجنسية والاستهلاكية، فإنه كان يشير، في كثير من الحالات، إلى الانكماش الحضاري، والهزيمة بكل أشكالها، سواء أكانت فردية أم جمعية.

إن احتمالات تشكيلها في الخطاب الروائي كتشكيل رمزي وإشاري، قائمة ومتعددة، وإن بدت في ظاهر العلاقات النصيّة متهتكة ومُغتَصَبَة، فإنها يمكن أن تكون في أحد أبعادها رمزاً من الرموز المهمة والضرورية لبناء الرواية، نظراً إلى أهمية الرمز وقدرته على فتح النص الروائي صوب الواقعي والحُلُمي والتخيّل، بفضل احتمالات فهمه وتأويله المتعددة. ويبدو "أنّ إقامة الرموز التي تبدو محدودة في ظاهرة، ولكنها شديدة التعدّد في معانيها الضمنية (ضرورية للأدب)، إذا أراد صاحب هذا الأدب ألا يكون مجرد صحفي يكتب التقارير الآنية، أو مؤرّخاً يؤرّخ لهذه الأحداث، أو فيلسوفاً يرى النظريات التي تتحكم فيها، أو عالم اجتماع يتابع

من التخيل وتشكيل الأحداث، وبالتالي تشابكها وتناميها: "وقال لي (عمانويل برل) إنّهُ لا توجد رواية كبيرة دون شخصية نسائية كبيرة... وأنا متفقٌ معه. لو أحصينا معاً الشخصيات النسائية الكبرى في الأدب الفرنسي المعاصر من موريك إلى مونترلان، فأيّ منها لا يعرف من هُنّ النساء. وكذلك عند مالرو... وأخيراً عند أغلب الروائيين"8.

إنّ حضور الشخصية النسائية في الرواية العربية المكثّف عائد إلى تركيبة العلاقات الطبقية في المجتمع العربي، وإلى علاقات التجنيس الاضطهادية بين الرجال والنساء، وإلى ظروف الاستلاب السياسي والثقافي والاقتصادي الذي تعيشه الذات العربية، وإلى تكريس المجتمع العربي بخلفيته الأيديولوجية والفكرية، لقطيعة واضحة بين حيّز الحريم، وحيّز الرجال، وإلى الحرمان العاطفي والجنسي الذي تعاني منه الشخصيات، سواء أكانت ذكورية أم أنثوية في ظل المجتمع الطبقي، مجتمع الفقر والاغتراب، فتحضر هذه الشخصية كمعادل موضوعي لظاهرة الفشل والخيبة السائدة في المجتمعات الطبقية، بالإضافة إلى أنّ حضورها عنصر جمالي، وهي فضاء للحرية والتخيل الإبداعي.

القيم والعادات إلى فضاءات الخطاب الروائي، لتدينها وتعارضها، وتبين وجوها المعتمدة، ومظاهرها السلبية، ومعظمها شخصيات قلقة ومتوترة، ومحكومة بفواجع وأحزان دفينه، لكنها في الآن نفسه، وفي معظم حالاتها، دينامية وتمرّدة، وتبحث عن بدائل جديدة مغايرة لواقع مجتمعاتها، وتدعو إلى تأصيل قيم جديدة تكرّس الحق والخير، وجميع مظاهر العدل الإنساني في مفاصل الحياة، وعلاقات بني البشر، كما تدعو إلى محاربة مظاهر الانحطاط والاستلاب والفواجع التي تتحكم في بنية مجتمعاتنا العربية المعاصرة، فكرياً وثقافة وسلوكاً، واجتماعاً وقيماً وتقاليد جامدة موروثة.

تغيرات الحياة بالنسبة إلى الأفراد والمجتمعات بسببها. على الأديب أن يجمع شيئاً من كل هذا في ما يكتب، ولكن عليه أيضاً أن يضيف ذلك العنصر السحري الكيماوي الذي يجعل مما يكتب شيئاً يتعدّى مجرد الصحافة والتاريخ والاجتماع. ومن هنا تأتي أهمية قدرة الكاتب على استخدام الرمز في تصوير الصراع والحلم والفرح والفجيرة"⁹.

إنّ هذا الحضور النسائي المتعدد والمتباين والمتغير في سلوكه وطباعه وأخلاقه، وقيمه وعلاقاته مع وسطه الاجتماعي والعائلي والوظيفي، عائد إلى تعدّد أساليب الرواية في أنماطها، ومستوياتها اللغوية المتعددة وفق رؤية ميخائيل باختين، حين يقول: "الرواية كلاً ظاهرة متعددة في أساليبها متنوّعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدّة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة"¹⁰.

يمكن القول إن معظم الشخصيات في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ذكورية وأثوية، رئيسة وفرعية، لا تعيش حالة انسجام مع قيم مجتمعاتها، وعادات هذه المجتمعات وأخلاقياتها، وطريقة ممارسة هذه الأخلاقيات. هي تنقل هذه

الهوامش

- 1 - غالب هلسا: المكان في الرواية، منشورات ابن هانئ، دمشق/ سورية، الطبعة الأولى، ص13.
- 2 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1987م، ص39.
- 3 - بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2001م، ص201 – 202.
- 4 - ف. ف. كوزينوف: موسوعة نظرية الأدب، القسم الثاني، الرواية ملحمة العصر الحديث، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/ العراق، الطبعة الأولى 1986م، ص171.
- 5 - د. إميل يعقوب، ود. ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، أيلول /سبتمبر، 1987م، المجلد الثاني، ص711.
- 6 - الطاهر وطار: عرس بغل (رواية)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة/ الجزائر، الطبعة الأولى 1982م، ص46 – 47.
- 7 - المعيش قبل المتخيّل، حوارات مع محمد شكري أجراها حسن بيريش، منشورات ومضة، طنجة/ المغرب، الطبعة الأولى، 2013م، ص22.
- 8 - باتريك موديانو، من حوار أجرته معه: دومنيك مونتودون، في مجلة: كتابات معاصرة، بيروت، العدد السابع، آب، أيلول/ يوليو، سبتمبر، 1990م، ص 113.
- 9 - جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا (دراسات نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1979م، ص89 - 90.
- 10 - ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق/ سورية، الطبعة الأولى 1988م، ص9.

المصادر والمراجع

- 1 - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1987م.
- 2 - باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق/سورية، الطبعة الأولى 1988م.
- 3 - بيريش، حسن: المعيش قبل المتخيّل، حوارات مع محمد شكري، منشورات ومضة، طنجة/المغرب، الطبعة الأولى، 2013م.
- 4 - جبرا، جبرا إبراهيم: يناعيع الرؤيا (دراسات نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1979م.
5. شارتيه، بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2001م.
- 6 - غالب هلسا، غالب: المكان في الرواية، منشورات ابن هانئ، دمشق/ سورية، الطبعة الأولى 1989م.
- 7 - كوزينوف، ف. ف.: موسوعة نظرية الأدب، القسم الثاني، الرواية ملحمة العصر الحديث، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/ العراق، الطبعة الأولى 1986م.
- 8 - موديانو، باتريك: من حوار أجرته معه: دومنيك مونتودون، في مجلة: كتابات معاصرة، بيروت/ لبنان، العدد السابع، آب، أيلول/ يوليو، سبتمبر، 1990م.
- 9 - وطّار، الطاهر: عرس بغل (رواية)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة/ الجزائر، الطبعة الأولى 1982م.
- 10 - يعقوب، د. إميل، وعاصي، د. ميشال: المعجم المفصّل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، أيلول/سبتمبر، 1987م، المجلد الثاني.

القصة العراقية وموجة التجريب الثالثة

أ.د. نادية هناوي ▣

رأى السرد العراقي، الذي جاوز عمره القرن من الزمان، دروباً متعددة، انطلق فيها مبتدئاً من الواقعية بنزوع تقليدي واشتراكي ونقدي واجتماعي، متحوّلاً إلى تيار الوعي بأنواعه المتعددة، وبالتزامن مع توظيفه وانتشاره في مناشئه الغريبة؛ مما نجده في قصص محمد روزنامجي، وعبدالملك نوري، ومهدي عيسى الصقر، وفؤاد التكرلي، وغيرها من القصص المنشورة أواخر أربعينيات القرن الماضي، وأوائل الخمسينيات، ثم تطور توظيف تيار الوعي لدى قصاصين لاحقين، وصولاً إلى كتاب الستينيات الذين كتبوا وفرة من القصص والروايات وبأنواع مختلفة من هذا التيار. ثم اتجه القصاصون نحو ضروب الفنتازيا واللامعقول، محلّقين بجناحي الرمز والأسطورة، عائدين إلى أرضية الواقعية مجدداً، لكن بأشكال جديدة تشيئة وتعبيرية وغرائبية وسريالية وميتاتاريخية وتجريدية. وأخذ تداخل القصة والرواية بالشعر والحكاية الشعبية والسينما والدراما والتشكيل سائراً في دروب أخرى جديدة، سردية وميتاسردية. وهي ليست إرهاصات شكلية؛ وإنما هي تجارب إبداعية بإمكانيات خصبة لتكون بمثابة بذور جنينية تولدت عنها نماذج مختلفة.

التجريب والمغامرة فيها، متمثلة بانطلاقها من تيار الوعي، وإفادتها من ضروبه، ولتفرداها في استعمال تقانات السرد. وهو ما جلب انتباه كثير من نقاد القصة ومؤرخيها العرب، ونذكر منهم د. سهيل إدريس، الذي أشاد بالقصاصين العراقيين، وخصّ قصصهم بدراسة عنوانها (القصة العراقية الحديثة)، وهي مطولة في ثلاثة أقسام نشرها في الأعداد الثاني والثالث والرابع من مجلته الآداب، وذلك عام 1953م، مؤكداً أن (النتاج القصصي في العراق يحتل مركزاً هاماً في مجموع الآثار القصصية في الأدب العربي الحديث، لأنه أدب صراع ومقاومة وثورة أكثر من أيّ أدب آخر في البلاد العربية). وصدقت نبوءة الدكتور سهيل إدريس في فترة لاحقة، حين طالب هذه القصة (أن تصيب التقنية Techniquel القصصية على أيدي هذا الجيل ما هي بحاجة إليه من تعزيز وتركيز سيُكسبان القصة العراقية يوم يتحققان قيمة عالمية دون شك) 1 وحقاً وصلت إلى العالمية في أجيال لاحقة.

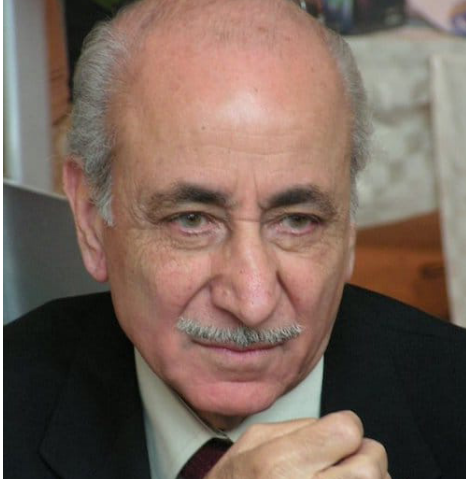
وعلى الرغم من هذا الإنصاف العربي؛ فإن المؤسف حقاً أن نجد باحثاً عراقياً درس هذه القصة فأجحف بحقها هو الدكتور عبد الإله أحمد (1940 - 2006م). ولا شك أن جهده



الكاتبة سافرة جميل حافظ

وبرز أيضاً بوضوح نتاج سردي نسويّ بدءاً من الخمسينيات مع قصص (دمى وأطفال) لسافرة جميل حافظ، ومروراً بقصص سميرة المانع، وسهيله داوود سلمان، ولطفية الدليمي، وبثينة الناصري، ومي مظفر، وغيرهن من قاصات حقبة الستينيات، اللاتي طرحن هموم النسوية، وطغى عليهن الحس المطلبي، والروح الرومانسية، والواقعية الاجتماعية المباشرة. ولم يكتفِ السرد النسوي بذلك؛ بل تطور إلى سرد حداثي، ضاهى ما كان يكتبه الكتاب الذكور.

وما كان للقصة العراقية أن تسبق مثيلتها القصة العربية، فتكون لها الأولوية، لولا تغلغل نزعة



■ الروائي فؤاد التكرلي

حدثتها، وداوم عليها القصاصون في العقود اللاحقة، وما زالوا مستمرين في انتهاجها. وليس السبب وراء منحى المغامرة والتجريب أن الساردين العراقيين كانوا مولعين بقراءة السرد الغربي بلغته الأصل حسب؛ بل لأن اعتمالات التجديد والبحث عن التحديث شغلت بالهم وهم يحاولون التعبير عن مكابدات الواقع السياسي، ومتغيراته الاجتماعية الكبيرة والمصيرية. وقد ساهمت هذه الاعتمالات بمجموعها في أن يضعوا أيديهم على أشكال متنوعة من الكتابة السردية، معبرين عن فرادتهم أيضاً بصور أخرى تضاهي ما كان يعرفه القاص الغربي، من ممارسات من قبيل التنظير النقدي، أو إصدار

كان مشهوداً في التأسيس، فترك إراثاً قيماً تمثل بالأرشفة والفهرسة لهذه القصة، وأجاد في عمله كمفهرس للأدب القصصي، لكنه أخفق في أن يكون نافذاً قصصياً، متحاملاً في كثير من أحكامه على القاص العراقي، مجرداً إبداعه من أية ريادة أو أسبقية، متهماً إياه بالفشل والرومانسية والسذاجة. إن هذا الغبن والإجحاف هو ما دفعني إلى معاودة دراسة هذه القصة في كتابي (قصة القصة)، فوجدت أن القصة العراقية ظلت في عطاءاتها نهراً متدفقاً جاريًا بقوة، حتى قطعت أشواطاً مهمة، جامعة القص العربي القديم جنباً إلى جنب الأدب القصصي الحديث، مؤسسة تقاليد سردية عربية بوأتها مكاناً مهماً في القصة العربية 2. وقد تزامنت حادثة القصة العراقية في أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات مع التحديث الشعري الذي أطلقه رواد الحركة الشعرية الحديثة في العراق. وتعززت بتجريب تقانات السرد التشيئي والتعبيري والوعي الأتوبيوغرافي السيري والوعي السردى البوليفوني بالحوارية، وتعددية الأصوات، والتناص بوجود نصين؛ أحدهما حاضر كمتن، والآخر غائب كهامش. وبهذا التجريب رسخت القصة العراقية تقاليدها السردية التي أكدت

العراقية الإيرانية، التي معها أخذ التقييد والتسلط الأيديولوجي يوجّه الأدب العراقي وجهات غير أدبية، هي في الغالب إعلامية وتسويقية. فتمت عسكرة الأدب حتى صارت (قصص المعركة) هي السائدة، ومعها انغلقت دروب البحث عن مجال جديدة؛ شكلية أو موضوعية، وبلا أدنى مجال للتجريب والمغامرة.

وظلّ هذا الحال سائداً إلى نهاية الثمانينيات وما بعدها أيضاً.

فتوزعت السردية العراقية في علاقتها بالواقع الموضوعي بين ثلاثة مسارات مفصلية:

- المسار الأول هو الغالب، وفيه تربعت قصص المعركة مهيمنة على عرش السردية العراقية كمياً لا نوعياً، معتاشة أولاً على تقاليد السرد التي تراكم فيها عطاء القصة والرواية في العقود السابقة، ومركزة ثانياً على تسويق الحرب بروح قتالية، مؤازرة للواقع المحترَب، وبثاً للعزائم في النفوس، لكن على حساب الإبداع. فلم تشهد قصة الحرب تقدماً نوعياً إلا لماماً.

- المسار الثاني انعزالي، وذلك ابتعاداً عن الانخراط في عسكرة الحياة العراقية، ومن ثم لا تقدّم كمياً فيه، كما لا أهمية نوعية له. وانزوى السارد العراقي واعتزل الحياة، وفُضِّل إما الصمت

البيانات القصصية، أو إنشاء جماعات سردية خاصة، وتأسيس المنتديات، أو الاشتراك في النشر الجماعي. وعلى الرغم من أن هواجس المغامرة ونوازع التجريب في مواكبة السرد الغربي كانت قد أسفرت عن جوانب إيجابية، جعلت القصة العراقية تتفاعل وتغتنى بالتجارب العالمية الثرة والفريدة بمختلف مدارسها وتياراتها ومناهجها وأساليبها؛ فإنها تركت بعض الآثار السلبية عليها أيضاً؛ منها أنها وصلت بالقصة في نهاية سبعينيات القرن الماضي إلى ما يشبه الأزمة، هي شبيهة بأزمة السرد الفرنسي في ستينيات القرن نفسه، لكن الفارق أن تأزمها لم يكن في البحث عن رواية جديدة، وإنما كان تأزمها يكمن في كتابها أنفسهم، الذين وجدوا أن السرد الواقعي لم يعد يلبي تطلعاتهم الفنية، وفي الوقت نفسه لا يقدر على مواكبة المتغيرات الحياتية الخطيرة التي بسببها وقع القاص العراقي في كمّاشة التمرحل المفصليّ الأيديولوجي في النظام السياسي قبيل العام 1979م. فكان عليه إما أن يقاطع كمعارض ومحتج، أو أن يواصل انصياعاً واستجابة لضغط الملاحقات التي أخذت تستشري بأحابيل المراقبة الشرطية التي تصاعدت حتى أسفرت عن وجه تسلطي فرديّ كان من نتائجه قيام الحرب

وبلا منازع، نظرًا إلى أسبقيتها القصة العربية في توجهاتها الكمية والنوعية التي ليس الزمن وحده معيارًا كافيًا لتحديد الريادة والأسبقية فيها، ولمواكبتها للسرد الغربي في تجريب ما هو تقاني وموضوعي، ولقصديّة الكاتب العراقي في التجريب متوافقًا مع الظروف الموضوعية، وملبيًا الوازع الإبداعي في داخله، وملتزمًا في الوقت نفسه بقضايا الناس والمجتمع.

وعلى الرغم من قلة القصّاصين المندرجين في الموجة الثالثة تحديدًا؛ فإنّ تقدّمًا نوعيًا استطاعوا إضافته إلى سردنا، دافعين به نحو الأمام ليواصل مسيرته، متقدّمًا السرد العربي، ومواكبًا السرد في العالم. وتجلّت تلك الإضافة النوعية في (التاريخ) وتوظيفه توظيفًا جديدًا مبتكرًا، فيه التاريخ نصّ سرديّ كأني نصّ متخيّل ومحكيّ يوازي التاريخ المدوّن، يشكك بأمانته في نقل أخباره، وكاشفًا عن مسكوتات ومغيّبات ظلت مطمورة ومغيّبة فيه، واقفًا إلى جانب المهمّشين الذين أُعيدت إليهم الحياة بعد أن تداخلت الأزمنة سرديًا بعضها ببعضها الآخر، ليكون التاريخ بلا مركزية ولا قدسيّة؛ وإنّما هو سيناريوهات ماضوية، فيها نجد مرجعنا المفقود، أي أسطورتنا كصمة كبرى تحتضر فيها مرجعيّاتنا الأساسية احتضار الواقع العقلاني

مختارًا المكوث في بيته، منزويًا وهو يكظم حنقه، قابضًا على جمر الإبداع، صامتًا ومتحسبًا خشية المراقبة والتصفية، أو فضلّ المنافي والمهاجر البعيدة ملاذًا على البقاء في هذا الوضع الإرهابي. - المسار الثالث وهو الأهم، لأنه ساهم في إنقاذ السردية العراقية من الاجترار، لا لأنه جعلها في منجى من ركوب موجة التسويق للحرب والترويج لتعبويّتها، بل لأنه أخرجها أيضًا من عنق الأزمة الفنية التي ظلت تلازم السرد العراقي من عام 1978م إلى ما بعد 1985م، وفيها بدأت تظهر بوادر نزوع تجريبيّ هو بمثابة الموجة الثالثة3 بعد موجتين تجريبيّتين، كانت الأولى في أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، وتمثلت في استثمار القصّاصين آنذاك تيار الوعي، بينما كانت الموجة التجريبية الثانية في الستينيات والسبعينيات، وتمثلت في خوض غمار مذاهب وتيارات جديدة ومستحدثة تأثرًا بالرواية الفرنسية والأمريكية وكتاب أمريكا اللاتينية.

وعلى الرغم من أن قصّاصينا وروائيّينا لم يكونوا يكتبون بلغات أخرى، ولم يكونوا محمومين بترجمة أعمالهم إلى اللغات الأخرى؛ فإنّ هذه الموجات الثلاث في التجريب كانت كافية لجعل السردية العراقية متقدّمة على السردية العربية

الخاصة التي انتهجوها واعتمدوا عليها في جعل التاريخ في خدمة السرد، أم أنهم استعانوا بنظريات غريبة مكنتهم من معرفة مسارات هذه الكتابة الجديدة وكيفيات الإجادة فيها؟ وما أصداء هذا النزوع في الاشتغال على محكي التاريخ؟ ولماذا صار تقليدًا سرديًا طغى السير على منواله بداية الألفية الثالثة؟

بدءًا نقول إنَّ الساردين العراقيين الذين شكلوا، أو ساهموا في ابتكار تواريخ محكية من التاريخ الرسمي، وخاصة التاريخ الرافديني، فكانوا متفردين في ابتكاراتهم هم: محمود جنداري، ومحمد خضير، ولطفية الدليمي، وجهاد مجيد.

وإذا كان هؤلاء الأربعة متفاوتين في طبيعة توظيف محكي التاريخ، وفي تواريخ نشر أعمالهم القصصية والروائية؛ فإن إثبات الريادة والسبق لواحد منهم أمر مهمٌّ كأهمية هذا النزوع التجريبي وما أضافه إلى السردية العراقية من تقاليد جديدة نقلت الأدب القصصي من زاوية ضيقة حشرته فيها الحرب الطويلة لما يقارب العشر سنوات 1979 - 10980م، إلى فضاء رحب انفتحت فيه آفاق التعالق والتخليق في العالم الموضوعي. ولا غرو أن الزمن ليس معيارًا وحيدًا في إثبات الريادة؛ بل هناك معايير أخرى منها

الذي يفتح على عصر التصنع والاصطناع⁴. وهذا التوجه في أرخنة السرد وتسريد التاريخ يخالف المعتاد في كتابة السرديات التاريخية، بدءًا من جورج زيدان، ومرورًا بالروائيين والقصاصين الذين رأوا في التاريخ المدوّن والرسمي موضوعًا صالحًا لمحاكاة الماضي، والتشابه معه سرديًا، استثمارًا لما فيه من ملاحم وأساطير وشخصيات وآلهة وحكايات، بقصد التناصّ معها، واستلهاهما في استحضار الماضي ومقايسته بالحاضر والترميز له. ومن ثم يظلّ التاريخ الرسمي مبدّلًا بوصفه سجلّ الماضي المؤرشف الذي فيه أودعت تجارب الأولين مدوّنة وموثقة ومحفوطة بلا أدنى طائل من شك أو تكذيب. بمعنى أن التاريخ هو الخلفية للسرد الذي تنعكس في أُمَامِيَّاته سياقات هذا التاريخ الذي هو غاية وسيلتها السرد.. فَمَن هم أصحاب هذا المسار الابتكاري النوعي في توظيف السرد هدفًا، وسيلته التاريخ الذي هو أداة فاعلة ما بعد حداثة، مخالفين كلاسيكيات كتابة الرواية التاريخية؟ وما المقصود بالتاريخ؟ هل هو الغائر والبعيد، أم القريب من الواقع؟ وهل كان هذا الابتكار متزامنًا أيضًا مع السرد الغربي على غرار ما عرفه السرد العراقي في العقود السابقة؟ وهل كانت لهؤلاء الساردين تنظيراتهم ومنهجياتهم

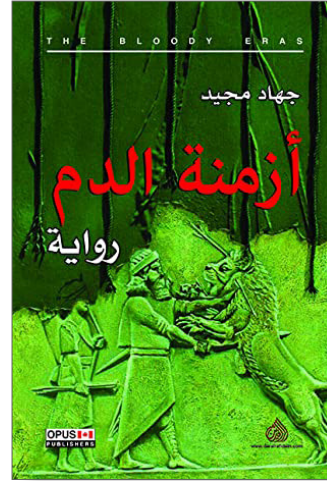
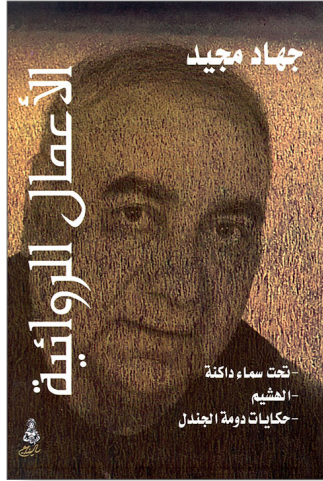
مندفعًا منهما مستقبلاً إلى قرن لاحق، وراجعاً إلى أربعة عشر قرناً خلت.

2 - ولأن محكيّ التاريخ هو مشروعه السردّي، لذا واصل العمل عليه في عمله السردّي اللاحق الذي نشر بين العامين 1988 - 1993م، والمتمثل بروايته "حكايات دومة الجندل" 6 وفيها بعث الحياة لمدينة آفلة جاء بها من غياهب التاريخ، وجعلها ساردة لتاريخها، ولعلها المرة الأولى التي فيها تؤدي المدينة دور المؤرخة لتاريخها الذي جمع صورتين متناقضتين: صورة دستوبية فيها داهمت الخطوب المدينة، ونالت منها النكبات والويلات، فانقرضت من خرائط الأرض كأثر بعد عين. وصورة يوتوبية أفادت فيها المدينة من تجاربها السابقة، فكانت عامرة بكل ما هو جميل "معمّرة مأهولة شامخة المباني، يسودها الأمان والاطمئنان، والناس فيها أتقياء يقيمون الوزن بالقسط ولا يبخسون الميزان" 7.

ولم يكن اختيار الكاتب لهذه المدينة اعتبارياً، ولا إعادة الحياة إليها عفو الخاطر؛ وإنما هو اختيار مقصود، والغاية منه أن تؤدي دومة الجندل دوراً سردياً تكون فيه حاضرة رغم انقراضها، ومستعادة بذاكرة ممرنة، ومتحفزة بوعي تاريخي ذي رؤى ودلالات، شكلت بمجموعها رؤية خاصة للتاريخ

الرؤية التجريبية في التأسيس والبناء، ومنها المداومة الإنتاجية على تطبيق هذه الرؤية، ومنها المقصدية الجمالية في امتلاك مشروع سردي خاص. وباعتماد هذه المعايير والمضاهاة، يكون ثلاثة من الساردين أعلاه - وهم محمد خضير، ولطفية الدليمي، ومحمود جنداري- قد اقتصروا على التجريد الذهني للتاريخ أو ميتا التاريخ، أو اقتصروا على تاريخ وادي الرافدين، أو اشتغلوا على القصة القصيرة دون الرواية، أو لم يواصلوا هذا الخط، أو لم يكونوا قاصدين جعل التاريخ مشروعاً داوموا عليه، مثل لطفية الدليمي التي نحت في كتاباتها اللاحقة منحى واقعياً، متبنيّة رؤية نسوية للعالم كما في رواياتها "عالم النساء الوحيدات" (1994م)، و"سيدات زحل" (2013م)، "عشاق وفونوغراف وأزمة" (2016م) وبذلك يكون جهاد مجيد هو السباق في توظيف محكيّ التاريخ بوصفه:

1 - أوّل من جرّب تداخل محكيّ التاريخ بالمتخيل السردّي، وذلك في ثلاثيته القصصية (الذكرى المئوية) 5 التي كتبها مطلع العام 1988م، وفيها قدّم رؤية ما بعد حداثة تجعل لتاريخ مدينة الفاو تواريخ لها علاقة صميمية بالسارد الذي ينتقل من حاضر قريب، ثم من قرن سابق،



1974م، التي فيها وظف بوعي مبكر السرد البوليفوني. والصعيد الآخر نظري، وتمثل في: أولاً؛ في تقديمه للمجموعة القصصية المشتركة "الشمس في الجهة اليسرى" المنشورة العام 1972م، وفيها دعا إلى كسر الحدود التجنيسية بين الأنواع الأدبية، وهي دعوى مبكرة وجديدة على السرد والنقد العربيين. وثانياً؛ في اجتراده مفهوم (الواقعية الإيهامية) منتصف الثمانينيات، انطلاقاً من مقصدية تسريد التاريخ، وأرخنة السرد التي بها يصنع السارد من المتخيل الواقعي واقعاً نصياً خاصاً. وظلّ يؤكد هذا المفهوم ويدافع عنه في مقالاته ومحاضراته ومداخلاته ومقابلاته وحواراته، وطبقه في أغلب قصصه القصيرة

بوصفه سردية من مجموع سرديات مشكوك في حقائقها، ومطعون في أغلب نتائجها. ويقترب هذا الفهم من نظريتي "هايدن وايت" و"بول ريكور" حول سردية التاريخ، في وقت لم يكن النقد العربي قد عرف نتاجات هذين المفكرين ما بعد الحداثية أصلاً.

3 - ما عرف عن جهاد مجيد من نزوع إلى التجريب هو ليس وليد المرحلة الثمانينية، وإنما هو استكمال لتجريب كان يوظفه على صعيدين: الأول تطبيقي ابتداءً من قصته "ليلة منسية من ليالي شهرزاد"، التي فيها وظف التجريد الواقعي عبر استثمار بنية الحكاية الشعبية بالإطار الشهرزادي، ثم روايته الأولى "الهشيم"

التي نشر الفصل الأول منها جزءاً من الفصل الأخير في مجلة الأقلام عام 1994م تحت عنوان "ميزوبوتاميا".

5 - أن مداومته على التجريب ومقصديته في تفكيك التاريخ اتضحت في تأثيره في مجاليه ولاحقيه من القصاصين العراقيين، فإنهاضه مدينة "دومة الجندل" من رقدتها سردياً كان طريقاً إلى إنهاض مدن أخرى، كآرانجا وأرابخا وبصرياثة وإنانا وروشيرو وغيرها، كما أن ميزوبوتاميا "أزمة الدم" أثرت في السرد العراقي لاحقاً، سواء في هذا الاتجاه المكثف نحو التاريخ بمختلف عصوره، أو في هذا الاهتمام المنقطع النظر بالتاريخ الرافديني؛ بحثاً في خبايا مدنه وشخصه.

6 - تمثله التاريخ تمثلاً ما بعد حداثي، كان في الرواية والقصة القصيرة معاً، وهو ما لا نجده عند بعض مجاليه الذين اتجهوا إلى الرواية ولم يتجهوا إلى القصة القصيرة التي لا تسمح لكتابها بالتوغل في دهاليز التاريخ الرسمي بحرية، جامعاً الاختزال والاكتمال، بعكس الرواية التي تتوافر فيها هذه الحرية.

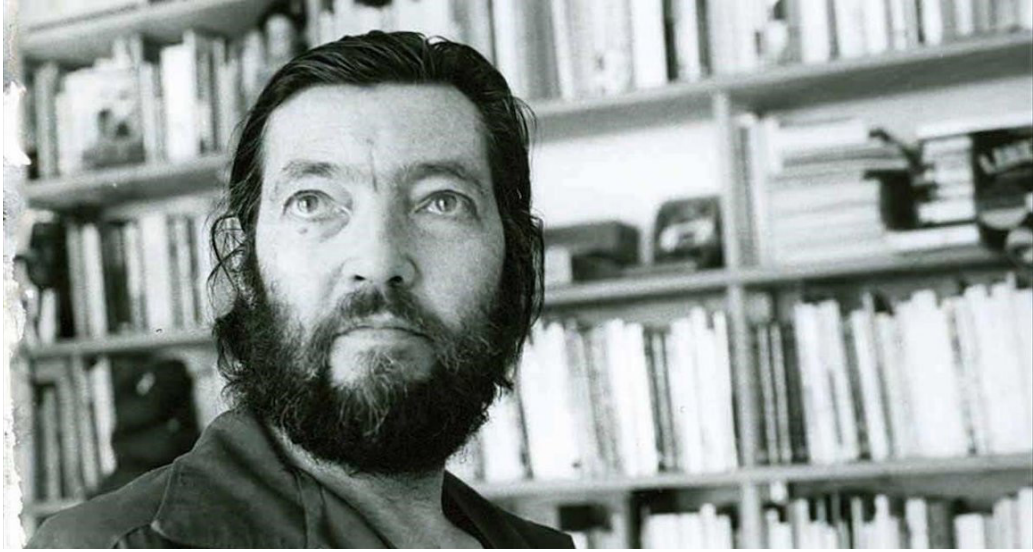
وروايته. وثالثاً؛ في تجريبه تقانة التوالي السردية التي عرفت فيما بعد عند قصاصين وروائيين عرب، ومنهم إدوار الخراط في روايته "أمواج الليالي" 8. وخلاصة هذه التقانة تتمثل في بناء الرواية على شكل قصص تتوالى وقد اتصلت بكلية سردية واحدة، وفي الآن نفسه تكون كل قصة فيها مستقلة، ويمكن لها أن تنفصل عنها قائمة بذاتها بسبب ما تحويه من عناصر سردية مكتملة. وهو ما نجده في مشروعه السردية "حكايات دومة الجندل" التي نشرت في مجلة الأقلام العدد المزدوج الحادي عشر والثاني عشر عام 1988م.

4 - أنه من أوائل من جرّب توظيف التاريخين الإسلامي والرافديني، لا كمنحى تناسي فيه نصّ حاضر وآخر غائب، ولا كاستلهاام للموروث رمزاً وأسطورة وإنتاجاً للغة أو تعددية أصوات ولوحات قصصية، أو كمزج للفتازيا بالواقعية والواقعية السحرية، أو كميّاسرد يكسر السياق الخطي للسرد، أو كتجريد ذهني للسرد 9، وإنما وظفه كتاريخ محكي، فيه يدمج الماضي بالحاضر استشرافاً للمستقبل، مستعملاً الأساليب السابقة جميعها أو بعضاً منها. وهو ما توضّح في روايته "حكايات دومة الجندل" و"أزمة الدم"

الهوامش

- 1 - يُنظر: القصة العراقية الحديثة، دكتور سهيل إدريس، مجلة الآداب، بيروت، العدد الرابع، 1953م، ص38.
- 2 - يُنظر: كتابنا: قصة القصة دراسة ميثدولوجية في جريان القصة العراقية من المنابع إلى المصبات، دار غيداء للتوزيع والنشر، 2021م.
- 3 - وقد عد الناقد فاضل ثامر هذه الموجة الثمانية هي الثانية لموجة أولى ظهرت في الستينيات. ينظر: الصوت الآخر الجواهر الحوارية للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1994م، ص94-97.
- 4 - المصطنع والاصطناع، جان بودريار، ترجمة جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008م، ص99-100.
- 5 - الشركاء مجموعة قصصية، جهاد مجيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988م. وعنها قال الناقد فاضل ثامر: "وكان القاص جهاد مجيد واحداً من القصاصين الذين أولوا هذا اللون في عدد من قصصه المبكرة، ومنها قصته الذكرى المثوية المنشورة ضمن مجموعته الشركاء العام 1988م، والتي نجد فيها توظيفاً للتاريخ ولعملية التدوين، حيث يشترك عدد من المدوّنين والباحثين في استقصاء تاريخ مدينة الفاو، وهو مشهد سوف نتذكره عندما نقرأ محمد خضير في بصريّا، ومهدي عيسى الصقر في المقامة البصرية" المبنى الميت - سردي في الرواية، فاضل ثامر، دار المدى، بغداد، ط1، 2013م، ص447 - 448.
- 6 - حكايات دومة الجندل رواية، جهاد مجيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004م. علماً أنها طبعت طبعة محدودة عن دار النقاش ببغداد عام 2000م.
- 7 - الرواية، ص9 - 10.
- 8 - أمواج الليالي رواية، إدوار الخراط، دار الآداب، بيروت، ط2، 1992م.
- 9 - يُنظر: الصوت الآخر، ص98. وقد ذهب الناقد فاضل ثامر إلى أن التجريب في الثمانينيات انتقل من موقف اجتماعي ملتزم إلى موقف جمالي، توضّح عند محمود جنداري، وأحمد خلف، ونعمان مجيد، وجيليل القيسي، وجهاد مجيد، معتبراً هذا التجريب مرحلة ثانية لمرحلة التجريب الستيني متجاوزاً التجريب القصصي في أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات.

جماليات الخارق في السرد العربي المعاصر د. الأزهر النفطي



يقول الكاتب والمترجم الأرجنتيني خوليو كورتاثر:
(إنني واقعيّ جدًّا، والواقع عندي هو بحر من الإسفنجة العظيمة المملوءة
ثقوبًا، ومن هذه الثقوب تنزل في كل حين عناصر تُفقد الإسفنجة توازنها.
وفي هذه اللحظة بالذات، أشعر بفضول ما يتخذ في قصص سمة الخارق.
إنني أعتقد أن هذا الخارق جزء لا يتجزأ من الواقع، وهذا الخارق في ما أرى
لا يقلّ واقعية عن الواقع المزعوم. وحين ينبجس الخارق في حياتي، أو في
قصصي، فإنه يكون واقعيًّا أكثر من الواقع نفسه).

باحث من تونس | صورة الكاتب خوليو كورتاثر

لإغناء النص الأدبي، وتقوية طاقته الإبداعية لإحداث الدهشة، وتأصيل جمالية التلقي في ذهن القارئ:

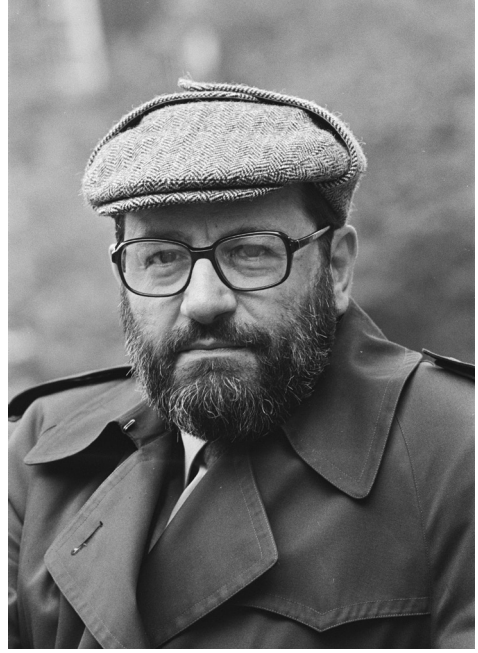
"إناء قُدَّ من مادة تشبه ثمرة جوز الهند، غريبة الملمس، إذا ما أدركه الظمأ يرفعه إلى شفثيه فيذوق الماء بدون قطر، يبلل ريقه ويهدئ عطشه. إذا جاع يشعر بلبن طيب الرائحة، دسم، لكن ما من سائل يمكن رؤيته أو مسّه، حتى إذا وصل إلى العمار رفع الإناء إلى شفثيه: لكن ما من قطرة ماء أو لب". جمال الغيطاني "هاتف المغيب"، فصل "الرضاع في البرية".

فهل يمكن اعتبار الخارق شكلاً تعبيرياً من أشكال الكتابة الأدبية، أمحه إزاء أسلوب إنشائي يوظف في السرد، سواء في القصة أو في الرواية؟

وهل يمكن الحديث عن جمالية خاصة بالخارق باعتباره خطاباً أدبياً له جماليته؟ من الناحية المنهجية، حدّدنا محاور بحثنا في عنصرين أساسيين:

أ- خطاب الخارق وجمالية التلقي.

ب- تجليات الخارق في السرد العربي المعاصر.



■ الفيلسوف أمبرتو إيكو

لقد تحوّلت الكتابة الأدبية في عصرنا إلى وعاء جامع لثقافة الكاتب ومطالعاته اليومية؛ من كتابات رمزية، وأنماط قصصية وروائية تحكمها ظواهر خارقة للواقع، تتسم وظائفها في صلب النصوص الأدبية بالصورة المجازية، والمبالغة، والحدث الغرائبي، ومظاهر العجائبي، والفتنستيكي، مع محاولة توظيف نظريات أخرى تقوم على المثاقفة والبحث عن أساليب تعبيرية جديدة للكتابة تجعل الكاتب يلجأ إلى الرمز



□ الكاتب أمين معلوف

اليوم أصبح مصيرك معلقاً وبدأت حياة أخرى. فانزل من فوق صخرتك، وانغمس في البحر، واجعل جسمك يعلق نقطة واحدة من الملح". أمين معلوف: "صخرة طانيوس".

وهكذا ندرك أنَّ الخارق آلية جديدة من آليات السرد تم توظيفها واستخدامها في إثراء وتحريك النصوص السردية في مرحلة دقيقة من مراحل التحولات العالمية، لتساعد الكاتب على قراءة الواقع قراءة جديدة تتوافق مع حركة الوقت،

1 - خطاب الخارق وجمالية التلقّي:

يقول أمبرتو إيكو في تحليل اللغة الشعرية:

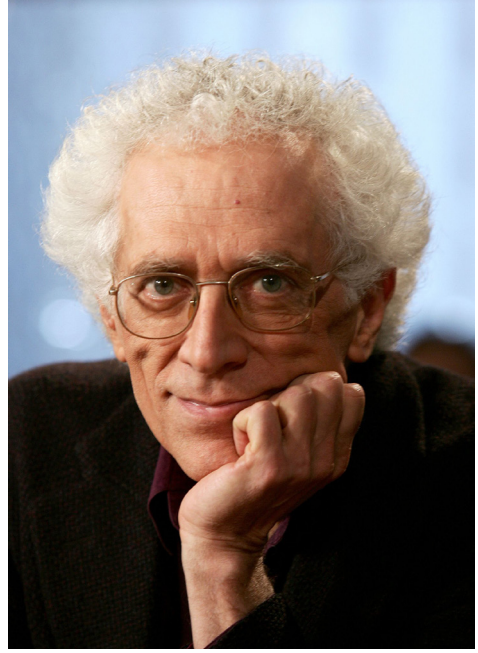
"إذا كانت صيغة المقول قادرة على توليد الدهشة لدى المتلقّي، وإذا كان يجد فيها روعة التوازن والصورة المهيكلّة، حيث يغدو مستحيلاً الفصل بين الإحالة الذهنية والمثير الحسيّ، عندئذ يغدو الاندهاش الناتج عن التزاوج قادراً على أن يكون في كل مرة مصدر رغبة معقّدة من التخيّل، ويمكننا لا من التلذّذ بالمرجع الغامض وحده، ولكن بالطريقة التي كانت وراء الإثارة". على هذا النحو، يكون الخارق شكلاً تعبيرياً مانعاً وجد في ثلوث الغرائبي والعجائبي والفتنستيكي مستقراً، واتخذ من عوالم الخرافة والحكايات العجيبة ملاذاً للظهور في أشكال مختلفة وأنماط متنوّعة من الكتابة. والخارق بصورة أدق هو أسلوب في التعبير يمكن أن يلتصق بالقصة أو بالرواية أو بأيّ جنس سردي آخر من الأجناس الأدبية:

"أنت يا طانيوس، يا ذا الوجه الطفولي، والرأس المتسع لستة آلاف عام.. لقد عبرت أنهار الدم والوحل، وخرجت كالشعرة من العجين. لقد مزجت جسدك بجسد امرأة، وألقيت بعذريّتك فوق الأرض.

خلال القطيعة التي تقيمها بين الشخصية وبيئتها، تكون هي أول جنس تعبيرى يتساءل عن تكون الفرد وعن تشييد النظام البشري العام: "يقولون إن الراعي مسعود قد ذهب بقطيعه إلى الأودية، فهذا أوان ظهور الخيول البيض... يقولون إنها خيول كثيرة يسوقها سائس بلباس أبيض، ويده سوط طويل تسمع له قرقرة... ويقولون إن من يرى الخيول البيض يحقق كل أمانه..."

تكوّن الراعي مسعود بالقرب من النار مصغيًا: كان يخيل إليه أحياناً أنه يسمع صهيلًا أو وقع حوافر، وأحياناً أخرى يتخيل إليه أن حصاناً نخر خلف شجرة مجاورة، فيقوم ليستطلع الأمر. وفي آخر الليل، غلبه النعاس، فاستسلم إلى النوم بالقرب من الجمرات الخابية تحت الرماد الأبيض". القاص الليبي أحمد يوسف عقيلة: "الخيول البيض".

2 - تجليات الخارق في السرد العربي المعاصر: يعرف الناقد البلغاري تزفيتان تو دوروف مفهومه للخارق في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" بقوله: "إذا انتهينا كقراء إلى قبول تجسيد طبيعي



■ الناقد تزفيتان تود وروف

وتطوّر نسق الحياة، يكون الإقلاع فيها من دائرة الواقع الصلب للتحليق في فضاء جمالي بديل تنهداً فيه صروح الجهل والفروق الاجتماعية الماثلة، ويتحرر فيه الإنسان من كل ما يكبل إنسانيته، ليمارس حياته العادية على أرض ولود مخصاب تراهن شعوبها على حرية الفكر. فالروائي مطالب دوماً بالمغامرة والتحديث والتجديد والرواية، حسب تعبير الناقد الروماني Tomas Pavel في كتابه "فكر الرواية"، هي من

الغرب، قد شهدت في أمريكا اللاتينية أزمة أدت إلى انقسامها قسمين: الأول الواقعية الطبيعية، واصلت عمل إيميل زولا المؤمن بالتوثيق، والثاني الواقعية السحرية التي اعتمدت الأصول الإنسانية والثقافية والاجتماعية".

من أشهر رموز هذه الموجة الجديدة: الكولمبي غابرييل غارسيا ماركيز، والمكسيكي كارلوس فوينتس، والغواتيمالي ميغل أنخل استورياس، والكوبي رونالدو دارياس، والتشيلي خوسيه دونوسو والفينزويلي أرتورو أوسلار بيرتي، ومواطنه سالفادور غارمنديا غراتيرون. هؤلاء الكتاب وسواهم من أدباء أمريكا الجنوبية، تزرع قصصهم ورواياتهم بقيم كونية تقوم على احترام المرأة، ومعاداة الحرب، والإيمان بالمساواة، ورفض الفقر والجهل والمرض والتطرف، كما تتحدث قصصهم ورواياتهم عن علاقة الحاضر بالماضي، والوطن بالمواطنين، والمرأة بالرجل، والشخصي بالقومي، والهجرة بالاستقرار، والتداخل بين القمع الخارجي والقمع الداخلي.. تفعل أعمالهم السردية كل هذا بلغة شعرية متدفقة، ورشاقة فكرية متميزة، تمنح القارئ الغبطة وتؤجج فيه لذة القراءة. واعتباراً لتطور آليات الكتابة في مدونة السرد العربي المعاصر، والبحث عن

للخارق، فنحن إزاء الأدب الغرائبي. وإذا قبلنا الحدث الخارق، وسلمنا بوقائعه، فنحن إزاء الأدب العجائبي. وإذا وقعنا بين حالي القبول والرفض، فنحن إزاء الأدب الفنتستيكي".

فهل تستجيب مدونة السرد العربي المعاصر إلى معايير ثلاثية تودوروف بتحديد أنماط خطاب الخارق؟

لقد أصبحت النصوص السردية العربية تحتفي بالخارق، وتعتبره واقعاً لا يمكن لكاتب القصة والرواية تجاوزه، بل تحول الاحتفاء بهذا الخارق إلى نوع من التواصل الثقافي مع الآداب الكونية، وخصوصاً مع أعمال موجة جديدة لها مواصفاتها وسميات أدبها، خرجت من أمريكا الجنوبية وامتدت إلى الغرب الأوروبي، ومن هناك راجت في سائر الآداب العالمية، واستطاعت تحقيق ما اصطلح على تسميته بالغزو الثقافي المعاكس. فهي ثقافة خلاسية بالتعبير التاريخي، وهي -حسب الكاتب الأرجنتيني خوليو كورتاثر: "محصلة التطعيم الإيبيري الأول".

وفي هذا المضمار الدلالي، يرى الدكتور صلاح فضل في كتابه "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: "إن الواقعية التخيلية، على نحو ما قد ظهرت في

"...صاحب الحمار يقف أمام الواحد من سكان القرية. يشير له بإصبعه، ويقول له: "حياتك انتهت!" ولا يزيد. فيدخل بيته، يسلم على أهله وأصحابه، ثم يغتسل، ويلبس كفته، ويذهب إلى المقبرة على رجله، يدق بحجر صغير على قبر يختاره بنفسه. بعد مدة يفتح الرائد في القبر كوة يدخل منها الطارق، وينغلق القبر من جديد.. في الليلة السابعة، دخل صاحب الحمار القرية كعادته. ذهب يتفقد البيوت الخالية... حين اقترب من باب الدهليز، هوت على رأسه هراوة فسقط على الأرض تحت أرجل الحمار الذي داسه في بطنه". إبراهيم الدرعوثي "شبابيك منتصف الليل".

هذا الخارق العجيب يمكن بحضوره في مدونة السرد الكاتب من التعامل مع أحداث غير طبيعية تأخذ مصادرها من سعة خيال المبدع، وتلتقط صورها من عوالم الخارق، في مراوحة عجيبة بين الغرائبي والعجائبي والفتنتستيكي، ضمن معادلة محورية تقوم على التضاد والاختلاف: طرفها الأساسي قطيعة بين المادي والروحي لتحقيق الفصل الدقيق بين الواقعي والطبيعي، وثلاثية الرمز، وغير الطبيعي، وظاهرة المنطق الصوري، حيث تشكل اللحظات الأساسية والأحداث

أساليب تعبيرية جديدة للكتابة في عصر الخيال العلمي، فإن تجليات الخارق تبدو واضحة المعالم في مدونة القص العربي المعاصر، وأكثر حضوراً في الفن القصصي؛ لما للأقصوصة من كثافة يتوفر عليها الخطاب، وبنية هلالية متعددة الذرى، ومصير مأساوي يتلاءم والنهاية الفجئية للفعل، مع ضوابط الأقصوصة الفنية، حيث وحدة الأثر، ولحظة الأزمة، واتساق التصميم.

هذه الضوابط الفنية تتوافق مع ثلاثية التمديد والتأزم والانفراج، فتجعل الأقصوصة قادرة على الاتساع لخطاب الخارق ضمن سلسلة العلاقات التي تصنعها اللغة من الكلمات، فتتأخم بتوظيفها في النصوص السردية عوالم الخارق العجيب، وتسعى إلى بلورة خطاب الخارق في صيغ تصويرية إيحائية خاطفة، ضمن مواقف تجسد مختلف أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقعه من العالم، لأن الإبداع - حسب اعتراف أدونيس -

"جهد وعرق وكفاح وإلهام" يساعد الكاتب على اقتحام عوالم محفوفة بالغموض لإزاحة الأقنعة على شخوص محورية مثيرة للجدل والدهشة والفضول لدى القارئ، تنزل في النصوص على أنها ضرب من الخارق العجيب:

لطاقاتهم الإبداعية، ومسلكاً لقدراتهم الفذة على خلق الشخص والموافق التي يستطيعون أن يتلاعبوا بها وينفثوا في كل منها شيئاً من ذوقهم الحميم، وعشقهم المجنون بالحياة، وحيرتهم المملة في أخبارها ونهاياتها.

فتوظيف خطاب الخارق في المشهد السردى العربى المعاصر أغنى المكتبة العربية بمدونة سردية اتسمت بوهج حضارى فاتن، وبتقنيات سردية متقدمة، وبلغة شعرية تفتح مدارك القارئ على سحر الكلمات، إذ اعتبرها أمراء النقد في عصرنا، ومنهم الدكتور صلاح فضل، والدكتور عز الدين إسماعيل، والأديب الكبير إلياس خوري، والكاتب الكبير جابر عصفور، أبرز علامات الحداثة القصصية والروائية لهذا الجيل من الكتاب العرب.. فالخارق حينئذ هو نقيض الخطاب الواقعي، أثرى مشهد القص العربى بنتاج الآلة الجمالية التي يحركها الكاتب ضمن مدارات الكتابة القصصية والروائية، وهي أعمال تحكم الربط بين ما كان، وما هو كائن، وما يمكن أن يكون، لتصل الحاضر بالماضي، والمستقبل بالحاضر، على مستوى الاستشراف في نسق عضوي مدهش مفعم بالدوال الغرائبية والعجائبية والفتنستيقية، وبصرامة الخارق العجيب تساعد النص السردى

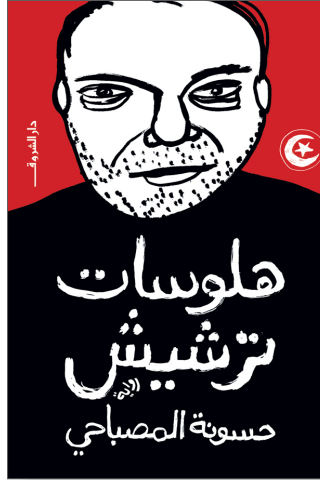
المتلاحقة مفاصل النص السردى ضمن أنماط تعبيرية جديدة تحول الأثر المكتوب إلى أفعال تشي بأن الشخصية المحورية هي التي تستقطب اهتمام الكاتب والقارئ معاً؛ فهي تحسّ، وتشعر، وتحكم، وتقدر باختراقها لخطاب له منطق صوري يختلف من وجوه كثيرة عن المنطق المعتاد والسائد في الكتابة القصصية والروائية:

"لم يعرف أحد سر المرأة التي أصبح يراها وحده في النوافذ، وأركان البيوت، وفوق السطوح... رأيته بعد ذلك في طرق أخرى وأنا أعود ليلاً: أصبحت تكلمني.. كانت تغلق عيني فتفتحها على قصور. يكون آخر عهدي بنفسى في الطريق، فإذا أنا في قصر حقيقي، ألمس جدرانه، وأرى فوانيسه، وأسمع جلبة سكانه. تخرج لي في أجمل ملابسها تخطف الأبصار. طلبت مني أن أغني لها، مدت لي نايّاً يشبه ناينا، ولكنه من الذهب الخالص، لكي أعزف لها في جنة قصرها.. كانت تقول لي: أخاف عليك يا دلال، فلا تنظر إليّ كثيراً.. كانت جميلة يا أمي، إلا أن ساقها كانت مثل ساق عنزة". كمال الشارنى "غرائب لم يثبت أحد حدوثها".

على هذا النحو، وجد هذا الجيل من الكتاب العرب المعاصرين في قصصهم ورواياتهم منفذاً

مختلفة. فلم يقتصر على القصة، بل تجاوزها إلى الرواية: "إيزا، أيتها المرأة النائمة في ركام الذاكرة، جئتك اليوم لأحطم محطات الزمن الرديء.

وتعودين إليّ، نتعانق بين ضفتي نهر "خينيل" بلباس حواء، كما كنا قبل أن يقتحمه الظلام.. وأدخل قصر الحمراء، فأجده خاوياً على عروشه، وسؤالي يتحطم صداه عند أقدام الأسوار



على احتضان العالم وتحدياته المتسارعة، خاصة عندما يجعل الكاتب الشعور والفن والهامش الفكري رسالة إنسانية نبيلة تتجاوز حدود اللغات والقوميات والطوائف في منبعها وفي مصبها معاً:

"كنت أسير نازلاً منحدر الذئاب بين شطري الفج. وبغثة طلعت عليّ امرأة جميلة لم أر مثلاً في حياتي. ثم لا أدري لماذا

خطر على بالي أن أنظر إلى قدميها. عندئذ، اكتشفت -يا رجال- ما أذهلني وروعني في نفس الوقت. لقد كان لتلك المرأة، الفاتكة الحسن والجمال، حافرا بغل". حسونة مصباحي "هلوسات ترشيش".

هكذا بدا لنا توظيف الخارق العجيب في مدونة السرد العربي المعاصر أكثر عمقاً، وأشدّ تحليلاً، باعتباره نظرة جديدة إلى العالم، وكشفاً ثقافياً وحضارياً يجمع بين ثنائيات السرد والوصف، والقبول والرفض، والتجانس والتضاد، والتجاور والتنافر.. والخارق بصورة أدق خطاب أدبي وممارسة جمالية، وهو ما يفسر ظهوره في أجناس

التي يملكها الضمأ.

وأخذت كفيّ وتصفحته وقالت:

ألا تريد معرفة ما رأيت في كفك؟

وماذا رأيت؟

رأيت امرأة تعشقها وتريدها لنفسك لتحقيق حلمًا تحمله منذ مئات السنين، ولكنها تهرب منك كالسراب، وتتلاشى بين يديك في لحظات الالتحام..

تركبتها وخرجت قاصداً سرداب القصر. كانت غرناطة تنام تحت أشعة الشمس غير مبالية بما يدور في أحشائها". القاص المغربي عبد الوهاب بن منصور "دمية غرناطة والصلوك".

الأول روائي شعري لمحمود درويش: "أحد عشرة
كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي"، والثاني لنزار
قبناني: قصيدة "أحزان في الأندلس".

والمأمل في ملامح العلامات النصية والتناسّ
المتحقق في هذه القصة التي تشكل مفاصلها،
يقف عند تأثر كاتبها بعمليين روائيين شعريين:

يقول محمود درويش:

"الكمنجات فوضى قلوب تجنّنها الريح
في قدم الراقصة
الكمنجات أسراب طير تفرّ من الراية الناقصة
الكمنجات شكوى الحرير المجعّد في
الليلة العاشقة
الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين
إلى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين
من الأندلس".

يقول نزار قبناني:

"لم يبقَ في إسبانية
منا ومن عصورنا الثمانية
غير الذي يبقى من الخمر بجوف الآنية
وأعين كبيرة كبيرة
مازال في سوادها ينام ليل البادية
لم يبق من قرطبة:
سوى دموع المئذونات الباكية
سوى عبير الورد والنانج والأضالية
لم يبقَ من ولادة ومن حكايا حبها
قافية، ولا بقايا قافية".

المصادر والمراجع

- 1 - جمال الغيطاني، هاتف المغيب، دار الشروق، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 2 - أمين معلوف، صخرة طانيوس، تحصل على جائزة غونكور سنة 1993م، Editions Grasset باريس، ترجمة نهلة بيضون، الطبعة سنة 1993م.
- 3 - أحمد يوسف عقيلة، مجموعة قصصية الخيول البيض، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، الطبعة الأولى 1999م.
- 4 - تزيقتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة 1، يناير 1994م.
- 5 - صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف القاهرة، الطبعة سنة 1978م.
- 6 - إبراهيم درغوثي، شبابيك منتصف الليل، الطبعة الأولى دار سحر سنة 1996م، والطبعة الثانية سنة 2004م، دار المعارف للنشر والتوزيع، صفحة 64.
- 7 - حسونة المصباحي، هلوسات ترشيش، دار توبقال للنشر، المغرب عمارة معهد التسيير التطبيقي ساحة محطة القطار بلقدير البيضاء 05، الطبعة الأولى 1995م، الصفحة 12.
- 8 - محمود درويش، أحد عشر كوكباً "أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي" «الكمنجات»، دار الجديد بيروت، الطبعة 1، يناير 1999م، الصفحة 20.
- 9 - نزار قباني، قصيدة أحزان في الأندلس، دار النشر منشورات نزار قباني، لبنان.
- 10 - فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، الترجمة الأولى في الدار البيضاء عام 1988م بعنوان مورفولوجيا الخرافة، والترجمة الثانية بالنادي الأدبي الثقافي بجدة عام 1989م بعنوان مورفولوجيا الحكاية الخرافية للأستاذين أبي بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر.
- 11 - رولان بارت 1984، L'aventure sémiologique. ed Seuil. Paris.
- 12 - الميزوني البناني، مواويل عائد من ضفة النار "المشي بسيقان ميتة" (مجموعة قصصية)، الطبعة الأولى: دار نقوش عربية تونس، والطبعة الثانية: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، المنستير، 2015م.
- 13 - جنّات إسماعيل، يوم طاعتي الأخير (مجموعة قصصية)، دار الشيماء للنشر والتوزيع، 1994م.
- 14 - توماس بافيل، فكر الرواية، الطبعة الفرنسية 2003م، ترجمة إدريس الخضراوي، كاتب مغربي، 1 يوليو 2020م، ثقافات.
- 15 - عبد الله الغدامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، الطبعة الأولى، دار البلاد، جدة، 1987م، والطبعة الثانية الرياض 1992م.

الموسيقى البحرينية.. تراث وتجديد

إنشاء المعاهد الموسيقية يُسهم في تطوير الموسيقى وصون تراثها

د. نبيلة زباري ▣

الدخول إلى عوالم الجمال

التجربة الموسيقية في مملكة البحرين عريقة بعراقة تاريخها والحضارات التي تعاقبت عليها، حيث الطبيعة وطقوس المناسبات تشارك أيضاً في صنع ملامحها. كما ولجت الموسيقى مجال العلاج، ومجال علم النفس، والطب النفسي، وغيرها من المجالات الحيوية الأخرى، تأكيداً لأهميتها ودورها الحيوي في حياة البشر. وحيث إن لكل شعب موسيقاه، وكل بلاد تتميز بنوعية موسيقاها ومواويلها وأهازيجها وأغانياتها، فالموسيقى في البحرين قديمة قدم تاريخها وحضارتها، ضاربة في جذورها وتراثها، حيث كان للمهن والحرف البحرينية القديمة التي كان يمارسها الأهالي دور في ذلك. فعلى سبيل المثال؛ فإن الموسيقى والغناء قد تلازما مع مهنة الغوص لاستخراج اللؤلؤ من مياه الخليج، مع قسوة الجو، وصعوبة السفر الطويل.

▣ شاعرة وأكاديمية من مملكة البحرين



غناء الغوص وأهازيج البحارة

وسط غناء لا يرحم، وأمواج لا تهدأ مفاجأتها، ولذلك كانوا يحتالون على تلك المتاعب بغناء حرصوا على تنويعه وفقاً لتنوع الأعمال التي يؤديونها على ظهر السفينة. وما إن يؤوبوا من رحلتهم الطويلة، حتى يُقَابِلُوا بغناءٍ خاص أيضاً، تستقبلهم به النسوة والأبناء. لقد كان لمعظم الأعمال التي يقوم بها البحارة

وفي هذا السياق، يقول الباحث البحريني جاسم بن حربان في بحثه عن أغاني البحر: "في ظل تلك الأوضاع القاسية والصعبة، كان من الطبيعي أن يحظى غناء الغوص بالنصيب الأبرز من فن الغناء البحري، على اعتبار أن الغوص على اللؤلؤ كان الشغل الشاغل للبحريين، الذي كان يضطرهم للغياب شهوراً في عرض البحر،

شَلْنَا أَتَكَلْنَا أَتَكَلْنَا عَلَى اللَّهِ
 رَبِّي عَلَيْكَ أَتَكَالِي كَرِيمَ تَعْلَمُ بِحَالِي..
 مِنْ يَوْمِ رَكَبُوا/ رَكَبُوا عِمَامِي
 حَفِيتَ عِيُونِي/ عَطْشَانُ وَالْقَلْبُ ضَامِي
 إِلَى آخِرِ الْخُطْفَةِ.
 وَلِلنِّسْوَةِ دَوْرٌ فِي الْغِنَاءِ لَدَى انْتِظَارِ عَوْدَةِ السَّفِينِ
 وَالْبَحَارَةِ مِنْ رِحَالِ الْغَوْصِ الطَّوِيلَةِ الَّتِي
 تَمْتَدُّ لَعْدَةً أَشْهَرُ، حَيْثُ يَقِفْنَ عَلَى السَّاحِلِ،
 وَهُوَ مَا يُعْرَفُ بِالسَّيْفِ، وَيَنْشِدْنَ:
 تَوْبُ تَوْبُ يَا بَحْرُ/ أَرْبَعَةٌ وَالْخَامِسُ دَخَلَ
 جِيهَمُ جِيهَمُ/ خَاطِفِينَ بِجِيهَمِ
 مَا تَخَافُ مِنَ اللَّهِ يَا بَحْرُ/ أَرْبَعَةٌ
 وَالْخَامِسُ دَخَلَ...
 وَيَذَكُرُ الْمَوْسِيقَارَ وَالْمَايَسْتَرُ الْبَحْرِيَّ وَحِيدَ
 أَحْمَدَ الْخَانَ فِي كِتَابِهِ "أَغَانِي الْغَوْصِ فِي
 الْبَحْرَيْنِ" 2002م أَنَّ النِّهَامَ هُوَ الْعَنْصَرُ الْأَسَاسِيُّ
 فِي الْغِنَاءِ الْبَحْرِيِّ، وَهُوَ الْمَحْوَرُ الَّذِي يَرْكَزُ عَلَيْهِ
 غِنَاءٌ وَأَدَاءٌ سَائِرُ الْبَحَارَةِ. لِذَا يَحْرُسُ النُّوْخَةُ
 (رَبَانَ السَّفِينَةِ وَقَائِدَهَا) عَلَى اجْتِذَاذِ النِّهَامِينَ
 إِلَى سَفِينِهِمْ، مِمَّا لَهُ تَأْثِيرٌ عَلَى نَفُوسِ الْبَحَارَةِ أَثْنَاءَ
 رِحَالِ الْغَوْصِ الَّتِي لَا تَذْهَبُ فِي رِحَالَتِهَا
 بِدُونِ النِّهَامِ.

(أَهَازِيْج) وَأَغَانٍ مَنْظُمَةٌ تَسَاعِدُ عَلَى الْقِيَامِ
 بِالْعَمَلِ، كَمَا أَنَّهَا تَعْتَبَرُ الدَّلِيلَ الَّذِي يَقُودُ
 سَفْنَ الْبَحَارَةِ فِي التَّنْقَلِ مِنْ مَنَاطِقِ (الْهِيَرَاتِ)
 الْمَتَعَدَّةِ فِي الْخَلِيجِ الْعَرَبِيِّ.
 وَهَذِهِ الْأَغَانِي، بِأَشْكَالِهَا الْمَتَعَدَّةِ، تَبْدَأُ مَعَ
 بَدَايَةِ مَوْسَمِ الْغَوْصِ، وَمَعَ أَوَّلِ صَرْصَرَةٍ لِلْسَّفِينَةِ
 عِنْدَ تَحْرِيكِهَا مِنَ الْبَرِّ إِلَى الْمَاءِ، إِلَى الْعَوْدَةِ
 وَالْقَفَالِ، وَإِعَادَتِهَا إِلَى الْبَرِّ مَرَّةً أُخْرَى.
 وَتَلْعَبُ هَذِهِ الْأَغَانِي دَوْرًا أَسَاسِيًّا فِي تَسْهِيلِ
 الْعَمَلِ وَسُرْعَةِ إِنْجَازِهِ، وَعِنْدَمَا يَقُومُ النُّوْخَةُ
 بِجَمْعِ بَحَّارَتِهِ الَّذِينَ سَيُشَارِكُونَهُ (الدَّشَةَ)،
 يُوزَّعُ عَلَيْهِمُ السَّلَفُ لِيَسْتَعِدَّ الْبَحَارَةَ لِمَوْسَمِ
 الْغَوْصِ بِتَجْهِيزِ بِيُوتِهِمْ". وَمِنْ أَمْثَلَةِ الْأَغَانِي
 أَوْ الْأَهَازِيْجِ الَّتِي يَبْدَأُ بِهَا الْبَحَارَةُ رِحَالَتِ صَيْدِ
 اللَّوْلُؤِ مَا يُسَمَّى بِالنِّهَامَةِ:
 "نَافِلِينَ نَافِلِينَ يَا اللَّهُ بِالْكَرَامَةِ
 يَا مُسْلِمِينَ صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ
 بَيْتَ الرَّسُولِ مَكَّةَ يَا مَدِينَةَ"
 كَمَا أَنَّ رَفْعَ شِرَاقِ سَفِينَةِ الْغَوْصِ اسْتِعْدَادًا
 لِلْإِبْحَارِ يَصَاحِبُهُ أَيْضًا مَوَالٌ يُسَمَّى "خُطْفَةُ
 الشِّرَاقِ":
 يَا اللَّهُ هَيْلِي يَا سَيِّدِي
 هَيْلِي يَا سَيِّدِي/ هَيْلِي لَا وَاللَّهِ

الفنانون والنهّامون القدامى

يعتبر الفنّان محمد بن فارس (1895 - 1947م) أحد أشهر الفنانين القدامى، وقد تميّز بأداء فن الصوت بألحان مبتكرة أو مطوّرة من التراث القديم. وقد قام مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث برئاسة معالي الشيخة مي بنت محمد آل خليفة، بترميم منزل الفنّان محمد بن فارس وافتتاحه في سبتمبر 2005م، ومن ثم إقامة حفل موسيقي أسبوعي مجاني تُعنى فيه الأغاني الشعبية البحرينية في قاعة محمد بن فارس، ابتداء من مارس 2013م. والنهّام الآخر هو الفنّان ضاحي بن وليد (1898 - 1941م)، الذي يُعتبر نهّاماً من الطراز الأول، وله طريقة خاصة في الأداء، كما أنه برع في فن الصوت بصوته الرخيم.

بعد ذلك أتى النهام سالم العلان (1914 - 1981م)، وكذلك الفنّان محمد زويّد (1900 - 1982م) الذي تتلمذ على يد أستاذه محمد بن فارس، وقد كان يعزف على آلة العود ويُغني، كما سجّلت أغنياته على أسطوانات فنية. وجاء بعدهم الفنّان يوسف فوني (1928 - 1998م).

والنهامون كُثر، ولا يتسع المجال لذكرهم جميعاً، وقد تميز من بينهم أيضاً أحمد بو طينية، وهلال بو خالد، وسالم بو نوفل.

فن لفجري

ويُعتبر هذا النوع من الأغاني بمثابة الأغاني الترفيهية التي تؤدّى في موسم الشتاء، بعد عودة البحارة من رحلات الغوص، وتكون بعد صلاة العشاء، حين يلتقي البحارة في مكان يسمى "الدار"، فيتحدثون، ويتسامرون، ويغنون لفجري طيلة ساعات الليل. وبحسب الخان، يُقال إن أصل مسمى لفجري يُنسب إلى الفجر، إذ إن تلك الأغاني تُؤدّى من بعد العشاء حتى وقت الفجر. إضافةً إلى ذلك، هناك عدة حكايات عن سبب تسمية هذا النوع من الفنون بالفجري، كما يصاحب غناء لفجري رقصات معينة. هذا، ومن ضمن أنشطة هيئة البحرين للثقافة والآثار، إقامة أمسيات وفعاليات شعبية في تلك الأماكن التي تعرف بإسم "الدور"، ومن أمثلتها دار المحرق (دار جناح سابقاً)، بعد تجديدها، ودار قلالي ودار الرفاع ودار بن حربان وغيرها، وذلك لتعريف الجمهور بتراث البحرين غير المادي مثل فن لفجري وفن الصوت وغيرها من الفنون



الفنان محمد بن فارس



الفنان محمد زويّد



قاعة محمد بن فارس لفن الصوت الخليجي (بعد الترميم)، المحرق، مملكة البحرين



▣ لوحة (العرضة) للفنان حسين السني - مملكة البحرين

يشكلان إبداعاً متجدداً على أيدي الفنانين البحرينيين، ومن خلال حناجرهم التي حفظت الموروث الفني، مع التجديد والتطوير. وتنوعت الموسيقى والغناء بين الأداء الفردي لمطربين بحريين قديرين؛ كإبراهيم حبيب، وأحمد الجميري، وخالد الشيخ، ومحمد علي عبد الله، ود. محمد حسن، وعبد الصمد أمين، وجعفر حبيب، وعارف الزباني، وراحمة الذوايدي، وعبد

الشعبية الأخرى. كذلك جرى الاهتمام بفن "العُرْضة"، وهو عبارة عن رقصات رجالية، تُغنى فيها الأشعار النبطية بإيقاعات وألحان معينة، وتقام العرضة في المناسبات السعيدة كالأفراح والأعياد الوطنية.

التجديد والتحديث في الموسيقى البحرينية منذ عقود، والموسيقى والغناء في البحرين

في الموسيقى وتدرّسها أيضاً في مدارس البحرين، وقد صدرت لها ألبومات غنائية خاصة، كما أنها اشتركت مع الفنان الكبير خالد الشيخ في بعض الأغاني الجميلة. ومازالت الفرق الموسيقية تتكون بإبداعات الشباب البحرينيين، كفرقة "هارموني" التي أسّسها وتميز فيها المؤلف الموسيقي والمخرج محمد الحسن، الذي أنتج عدداً من الألبومات والهارمونيّات الموسيقية المتميزة، بجانب عازف القانون والمغني الفنان المبدع محمد أسيري، ومعهم الفنان صاحب الصوت المتميز يوسف الجابري.

الله بو قيس، وهدي عبد الله، وأحمد الهرمي، وغيرهم. ويواصل الشباب البحرينيين تلك المسيرة الفنية، فتظهر على الساحة أصوات شبابية جميلة، مثل: محمد التميمي، ويوسف الجابري، ومحمد أسيري، وحسين الأعسم، وليالي، وغيرهم. ولقد كان للفرق الموسيقية أيضاً، منذ أواخر الستينيات وبدايات السبعينيات، مساحة للتعبير الفني، كفرقة "أسرة هواة الفن"، وفرقة "الولعة"، وفرقة "الجوجوز"، وفرقة "الأنوار"، وغيرها. بعد ذلك جاءت "فرقة الإخوة" البحرينية، بقيادة الفنان الراحل علي بحر، لتحوز شعبية كبيرة في الخليج والوطن العربي، ولتترك بصمة مهمة في التجربة الموسيقية البحرينية. أما فرقة "أجراس"، بقيادة الفنان الراحل سلمان زيمان، منذ تأسيسها في ثمانينيات القرن الماضي، فقد شكلت علامة فارقة في الموسيقى البحرينية أيضاً، حيث ضمت المؤلف الموسيقي والموسيقار خليفة زيمان الذي يقوم بقيادة "فرقة البحرين الموسيقية"، بالإضافة إلى التوزيع الموسيقي وعمله في فرقة أجراس. ومن الفنانين البحرينيين في فرقة أجراس: الفنانة المتميزة تمثيلاً وغناءً مريم زيمان، خصوصاً في المسلسلات البحرينية أو الخليجية، وكذلك الفنانة هدى عبد الله التي تحمل الماجستير



الفنان أحمد الجميري

فنون وأصوات ذهبية بحرينية

يُعدُّ الفنان المخضرم أحمد الجميري، صاحب الصوت الأصيل، أحد رواد الحركة الموسيقية البحرينية، بل وقد يكون أكثرهم إنتاجاً للأغاني، سواء على الصعيد الوطني، أو التراثي، أو العاطفي، وهو الحاصل على البكالوريوس من المعهد العالي للموسيقى العربية بالقاهرة، وله عدة بحوث عن فن الصوت، وصدرت له العديد من الألبومات الغنائية.

ويُعتبر صوت الجميري امتداداً للموسيقى والتجديد في الألحان، حيث جمع في أغانيه بين القديم والحديث، كما أنه تغنى بكلمات لشعراء البحرين، كذلك جمعت بينه وبين الراحل الشيخ عيسى بن راشد آل خليفة عدة أغنيات تعبر عن الحياة في البحرين وأحاسيس شعبها. كما غنى الجميري من كلمات الشاعر البحريني علي الشرقاوي وغيره من كُتّاب الكلمة.

وحسب جريدة الأيام البحرينية (العدد 12208)، فقد أطلق الفنان أحمد الجميري في بداية هذا العام 2022م، مشروعاً وطنياً لتدوين وتوثيق الفنون الغنائية البحرينية كفن الصوت وفن لفجري اللذين تم إدراجهما على قائمة التراث الثقافي غير المادي.

أما صاحب الصوت الرخيم، الفنان القدير، ابن المحرّق إبراهيم حبيب، فقد أثرى الحراك الموسيقي البحريني بكثير من الأغنيات الجميلة، ولعل أهمها الأغنية الوطنية "تبين عيني" التي نالت شهرة واسعة، وما زال الشعب البحريني يرددّها في كل مناسبة وطنية على وجه الخصوص. ويمتلك الفنان الراحل محمد علي عبد الله حنجرة مميزة، وله رصيد كبير من الأغاني الوطنية والعاطفية، لعل أهمها أغنية "كم سنة وشهور وأنت تحبّني". أما الفنان الراحل الدكتور محمد حسن، ابن حي المخارقة بالمنامة، فقد ساهم في رفد الساحة الفنية بعدد من الألبومات والأغنيات الجميلة التي نالت شهرة واسعة على النطاق البحريني والخليجي، وأهمها "بان الصبح بانيه"، و"يا اللومي يا اللومي"، وقد كان يعمل طبيباً للعيون وفي مجال البصريات.

والموسيقى في بداياتهم في جامعة البحرين، وتم تشجيعهم من قِبَل الموسيقار **الدكتور جمال السيد**، أستاذ الموسيقى في الجامعة والمؤسس الأول لفرقة البحرين الموسيقية، ومن ثم انطلقوا في عالم الفن بإبداع وتميز، فهم: **الفنان عادل محمود، والفنانة هند، اللذان** شاركا في عدة محافل فنية ووطنية، كما صدرت لهما العديد من الألبومات الغنائية. وهناك أيضًا **الدكتور عصام الجودر، والفنان محمد حداد** في التأليف الموسيقي المتميز، وكذلك المبدع **الموسيقار جمال القائد**. ومن الفنانين الصاعدين: **الفنان الشاب محمد المرباطي**، الذي فاز بعدة جوائز نظير تميزه في التأليف الموسيقي، والفنان المبدع **محمد التميمي**، والفنان **الصاعد محمد العبيدي**، والفنان **فيصل الكوهجي**. وعلى نطاق العزف الموسيقي، فقد أبدعت **الفنانة البحرينية المقيمة في فيينا والكويت نور القاسم**، بعزفها الرائع على البيانو، وحصدت العديد من الجوائز والتكريمات. وبالنسبة إلى العزف على آلة العود الشرقي، فقد كان **للعازف حسن حداد** عدة مساهمات في هذا المجال. أما **الفنان أحمد الغانم** فقد أبدع في العزف بواسطة آلة الفلوت. وفي مجال السيمفونيات والتأليف الموسيقي الأوركسترالي، فقد تميز فيه كل من **البحرينيين الموسيقار الدكتور مبارك نجم، والموسيقار وحيد الخان**.

وعندما جاء ابن البحرين، **الفنان المبدع الموسيقار خالد الشيخ** إلى الساحة الفنية في مملكة البحرين، فقد أحدث تغييراً وإبداعاً متميزاً، ليس على مستوى الغناء فحسب، وإنما في مجال التلحين والتجديد في الموسيقى البحرينية والخليجية، وغطت شهرته آفاق دول الخليج والوطن العربي، وتعاون مع العديد من الشعراء والفنانين العرب والخليجيين، إضافة إلى تلحينه العديد من الأغاني الوطنية والعاطفية، والأعمال الدرامية، والمسلسلات التلفزيونية، كمسلسل (سعدون)، ومسلسل (نيران)، وغيرهما الكثير، والمشاركة في المهرجانات الغنائية. وقد درس الشيخ التأليف الموسيقي في المعهد العالي للموسيقى (الكونسرفتوار) بالقاهرة، كما حاز العديد من الجوائز والتكريمات من عدة دول خليجية وعربية. أما **الفنانة البحرينية نجمة عبد الله**، فقد تميزت إلى جانب الأغاني البحرينية، بأداء أغاني أم كلثوم، وفازت في جمهورية مصر العربية بلقب أكثر فنانة شبيهة شكلاً وصوتاً بكوكب الشرق سيدة الغناء العربي. ومن الأصوات الرائعة: **الفنان محمد عبد الرحيم**، الذي كانت له أغنيات فردية، إضافة إلى المشاركة في مقدمات المسلسلات التلفزيونية. ومن أهم أعماله التي لاقت شعبية كبيرة: أغنية "بو سلمان"، وأوبريت "البحرين أولاً". ومن الفنانين البحرينيين الذين درسوا أساسيات



■ الفنان خالد الشيخ

على آلة العود، لكونها الآلة الأكثر شهرة في البحرين في ذلك الوقت، إذ كان من يعزف على آلة العود يمارس الغناء أيضاً، فكنت أغني مع العزف، تماماً كما يفعل غيري. فهذه كانت أول مرحلة من مراحل اهتماماتي وشغفي، بجانب أنني كنت مولعاً بلعب كرة القدم والقراءة، ثم شعرت بأنني أميل أكثر إلى الموسيقى في عمر معين، وبدأت أهتم بها، إلى أن استحوذت على كل اهتماماتي الأخرى، وأخذت بتطوير عزفي وطريقة غنائي، وكنت كلما سمعت شيئاً جديداً

شهادات إبداعية موسيقية

الحن الخالد.. خالد الشيخ.. إبداع وعطاء: هناك بعض الأصوات الفنية الحقيقية في الوسط المحلي سواء في الغناء أو التلحين أو التأليف الموسيقي

أنا أعرف أن الهواية قد تكون مدخلاً لاستكشاف القدرات التي تميز شخصاً عن آخر، حين يتشارك ذات الاهتمام في مجال ما. وبما أن الموهبة هي باطن بحاجة إلى كشف، فالهواية هي الممارسة التي تكشف ذلك الباطن، وتميزه، وتجعله مختلفاً عن سواه. وإن كان قد تكونت لدي موهبة، فيفترض بأن تكون هذه الموهبة ردت أو تم صقلها عن طريق الاحتكاك، والسؤال، والدراسة، والقراءة، والاطلاع، والاستماع إلى تجارب الآخرين.

بداية.. شدتني الموسيقى والعزف على الآلات، ثم تولعت بها أكثر عندما اكتشفت أنني قادر على عزف بعض الأغاني على هذه الآلات، ومن هنا شعرت برغبتي في مواصلة التعبير عن طريق التخاطب مع هذه الآلات بما يجول في خاطري من أنغام. فبدأت بعزف آلة الميلوديكا، ثم انتقلت إلى الكمنجة، حتى استقرّ أمري

”التجديد والإبداع في أعمال جيل الشباب طريق التطوير“

الموسيقي. ولو نظرنا إلى تجاربهم بعناية، لوجدنا أعمالاً تليق بأن تكون على رأس الحركة الموسيقية المعاصرة، حيث تظهر ملامح الإبداع في كثير من أصوات الشباب والشابات الذين صادفتهم، سواء بالعمل معهم عن قرب، أو بالاستماع إلى أصواتهم من خلال الاطلاع على تجاربهم. هناك أيضاً ملحنون كثر يحملون الخبرة (وإن كانت قصيرة)، لكن أستطيع أن ألمس من خلال ألحانهم شكل الأغنية في البحرين لو استطاعت ألحانهم أن تجد الطريق للأذن المحلية. كما أننا نمتلك عددًا ليس قليلاً من المؤلفين الموسيقيين الذين يرسمون طريقهم بثقة وعناية. كذلك هناك عدد كبير من العازفين على مختلف الآلات الموسيقية الشرقية والغربية، ممن يملكون من الاحترافية ما يبهز مختلف الأذواق، حيث تستطيع أن ترصد مدى جدية هذه المواهب منذ الوهلة الأولى. لكن هناك أيضاً قصور في الكثير من الطاقات الشبابية التي يتكون منها الوسط الفني في مملكة البحرين. فبعض المشتغلين في حقل الغناء الطربي الخليجي يقدمون نماذج غنائية تتأرجح بين ما يُقدم في دول الخليج المجاورة، كالسعودية

أحاول التدرب على عزفه. وبعد تعلمي مبادئ قراءة النوتة الموسيقية، توجهت إلى مناهج تعلم العزف على العود، ومن ثم واصلت العزف على العود بتطبيق مناهج العزف على آلات أخرى، كالأكورديون والكمان. وكانت مرحلة دراسية في الكويت فرصة للتدرب على التلحين، وتقديم ألحاني ضمن الأنشطة الطلابية التي أتاحت لي فرصة للتعاون مع الصديق محمد يوسف الجميري في ثلاثة البومات غنائية. وبعد فترة، اتجهت إلى تلحين بعض الأعمال الغنائية، وقدمت أحياناً لبعض المطربين من قصائد لشعراء من بعض البلدان العربية، بجانب بعض الأعمال الغنائية في المسرح والتلفزيون.

أما بالنسبة إلى الحركة الموسيقية الجديدة في مملكة البحرين (لو أطلقنا عليها صفة التجديد)، فأعتقد أنها تتمحور حول جيل من الموسيقيين والمغنين المنهمكين في تقديم أعمال كثيرة، لكنها لا تقدم هوية واضحة تعكس خصوصية التجربة في مملكة البحرين. وتجدد الإشارة إلى أن هناك بعض الأصوات الفنية الحقيقية في الوسط المحلي، سواء في الغناء، أو التلحين، أو حتى في التأليف

”أهم التحديات العشوائية في قراءة المنتج الموسيقي والعزلة بين الفنان والمتلقي“

بالتأليف الموسيقي في مملكة البحرين، حيث يقتصر حضور أعمالهم على الدراما التلفزيونية أو السينما (وهي قليلة أيضاً)، أو من خلال الإعلانات التجارية، أو توزيع الأغاني المنتجة محلياً، إلى جانب غياب الحفلات المعنية بالموسيقى فقط دون الغناء. وهنا أوجه تحية للفنان محمد الحداد لدى مناقشتي معه حول التجربة الموسيقية البحرينية، ويمكنني أن أشير إلى أن هناك الكثير من التحديات التي يمر بها الفنان في البحرين بشكل خاص، وفي العالم العربي بشكل عام، لكن أهمها في نظري هي العشوائية في قراءة المنتج الموسيقي من قبل الأفراد والمؤسسات على حد سواء. فبسبب عدم نضج التجربة الإنتاجية في البحرين في هذا الجيل منذ بداية التسعينيات، نشأت عزلة بين الفنان والمستمع، وإن كانت غير واضحة للجميع، وأصبح كل طرف ينتظر من الآخر أن يقترب منه، ويتنازل كي يرضيه. وفي ظل غياب النقد الفني الحقيقي للمنتج الموسيقي في مملكة البحرين خصوصاً، والخليج عموماً، ذهب المستمع إلى تقييم الفن بنفسه، من خلال معايير أخرى غير معايير الفن، كالأخلاق

والإمارات مثلاً، حيث نجد النصوص الشعرية تؤدي بهويات لا تحمل الطابع المحلي للغناء، إلى جانب المبالغة في استخدام الضروب الإيقاعية البعيدة عن هذه الجزيرة. أما المشتغلون في تقديم الفن الغربي، فهناك الكثير منهم ممن يعيد تقديم تجارب سابقة، ولكن بشكل باهت، مع أنه ليس هناك خطأ في إعادة تقديم الأعمال. فبعض الفنانين حول العالم تتمحور مسيرتهم الفنية من خلال إعادة إحياء التراث الكلاسيكي، غربياً كان أو شرقياً، لكن الرهان يكون على الصوت الذي يُظهر مدى الاحترافية والقوة في تلك التجارب. ومن الفنانين في البحرين أيضاً من يقدم تجاربه الخاصة، لكنه يقدمها بشخصية مرتبكة، إما من ناحية النص السطحي والمباشر، أو من خلال الألحان الركيكة التي تعكس معرفة غير كافية بالنظريات الموسيقية، أو من خلال الأصوات العادية، والتي لا تحمل شخصية واضحة لهذه التجارب. أما بالنسبة إلى المؤلفين الموسيقيين الجدد، فهناك غياب واضح في تجربتهم الإنتاجية، ربما بسبب الكسل الإبداعي، وعدم وضوح رؤية المؤلف لما هو ذاهب إليه، أو بسبب غياب القنوات التي تُعنى

مكونات المجتمع، بدءًا بالتربية الصحيحة لإعداد متذوقين للفنون، بعدها تأتي مسؤولية الإعلام والثقافة في نشر محتوى ثري وجاد وغير منقطع في جميع قنواته المتصلة بالفنون للأجيال، مع الحرص على تقديم النقد الفني في أشكاله المختلفة، كي يستطيع المتلقي أن يفرز ما يقدم له في هذا الفضاء الشاسع، وأن يختار ما يهيئه لقراءة التجارب المحلية بعقلانية واحترافية توازي المبدع وتتفوق عليه.

مثلًا، إذ يتم تقييم المحتوى الفني بما يتفق مع الأعراف السائدة، وغيرها من المعايير التي لا تتعلق بالفن، إلى جانب ظهور معيار عدد المشاهدات، أو إعادة التغريدات، وما يشبهها من المعايير التي اعتمدها المتلقي، ولا تعبر عن القيمة الفنية للمنتج الموسيقي أبدًا، فهي تعكس فقط وصول هذا المنتج إلى هذا العدد من المتابعين، وهذا ليس كافيًا لقياس جودة العمل. أعتقد أن معالجة هذه الصعوبات يقتسمها جميع



■ المايسترو الدكتور مبارك نجم

صاحب العصا الأنيقة.. المايسترو د. مبارك نجم:

نحتاج إلى وضع خطة لتنفيذ سياسة وطنية لدعم الفنون بشتى أشكالها كل ما أعرفه هو أنني عشقت الموسيقى، وتعلمت قراءة النوتة الموسيقية والعزف على آلة العود وأنا صغير السن، بدعم وتشجيع من شقيقي د. راشد نجم، ثم قمت بتلحين الأغاني في تلك الفترة المبكرة من عمري. وبعد أن حصلت على شهادة الثانوية العامة عام 1973م، توجهت إلى القاهرة لدراسة الموسيقى، وساهمت مع زملائي الفنانين في النهوض بالموسيقى والغناء في مملكة البحرين إلى يومنا هذا، وأنشأت معهداً لدراسة الموسيقى لا يزال عطاؤه مستمراً منذ شهر يناير عام 2000م، وساهمت في الحفاظ على فنوننا الشعبية من خلال البرامج التلفزيونية الدرامية الغنائية (البيت العود، وفرجان لؤل، وحزاوي الدار) التي أنتجتها هيئة الإذاعة والتلفزيون آنذاك.

وعلى الصعيد المهني، ساهمت في تطوير الفرقة الموسيقية للشرطة في نواح كثيرة، وشاركت في العديد من المهرجانات والمؤتمرات والحفلات الموسيقية في عدد كبير من الدول العربية

والأجنبية، كما ساهمت في تأسيس العديد من مؤسسات المجتمع المدني المهمة بالشأن الثقافي بمختلف نشاطاته، وبادرت بوضع دعائم للموسيقى الأوركسترالية البحرينية من خلال إصداري عدة ألبومات موسيقية، وقد أحدثت بدورها نقلة نوعية في الموسيقى البحرينية والعربية على حد سواء.

أما التجديد بالنسبة إليّ، فهو الانتقال من وضع إلى وضع أحدث، عن طريق مجموعة

”انهيار سوق الاسطوانات وأشرطة الكاسيت والأقراص المدمجة أثر سلباً على الفنان والمُنتج“

عشقاً وأداءً، والاتجاهات الموسيقية والغنائية الحديثة لبعض الفنانين التي لاقت نجاحاً ورواجاً على نطاق واسع.

أما أقسى التحديات التي تواجه التجربة الموسيقية والغنائية في البحرين، فهي قلة الفرص المتاحة للفنان البحريني للإنتاج والمشاركة، سواء على المستوى المحلي أو الخارجي، ناهيك عن صغر حجم السوق المحلي، وانهيار سوق الأسطوانات وأشرطة الكاسيت والأقراص المدمجة التي كانت تعود على المنتج والفنان بأرباح كبيرة، وحلت محلها تطورات تكنولوجية حديثة مذهلة، ومؤلمة، في نشر الإنتاج الموسيقي غالبته مجاناً أو بأسعار زهيدة عبر المنصات الصوتية والمرئية الفضائية المعروفة، وقد أدى ذلك إلى سهولة نسخ تلك المنتجات الموسيقية والغنائية، وتداولها من دون سيطرة حقيقية، وأدى ذلك من دون قصد إلى تجاهل الحماية الفكرية وحقوق المؤلف بالطرق السليمة.

وأما عن طريقة تجاوز هذه المشكلة، فنحتاج إلى وضع خطة لتنفيذ سياسة وطنية لدعم الفنون

من الظروف والعوامل التي تساعد على تطبيق التجديد بالأسلوب الصحيح. فقد انتقلت الأغنية والموسيقى في البحرين من وضعها السابق إلى الوضع الحالي بعد أن أتاحت ظروف الانفتاح في الماضي -عن طريق التسجيلات الصوتية والأفلام، وعن طريق الإذاعة والتلفزيون- للفنان البحريني التعرف على التجارب الغنائية والموسيقية للدول الرائدة في هذا المجال، مثل التجربة الغنائية والموسيقية في جمهورية مصر العربية، وفي العراق، واليمن، ولبنان، وغيرها من الدول الأخرى، فضلاً عن توجه العديد من الفنانين البحرينيين إلى دراسة الموسيقى دراسة أكاديمية في العديد من الدول العربية والأجنبية. والآن نجد في البحرين اتجاه المزوجة بين المحافظة والتجديد جلياً، في ما تقوم به هيئة البحرين للثقافة والآثار من رعاية للفرق والدور الشعبية من جانب، ومن جانب آخر تنظيم الفعاليات والمهرجانات التي تشمل العديد من التجارب الموسيقية الجديدة، ونجد ذلك أيضاً جلياً في تمسك بعض الفنانين البحرينيين بالفنون الغنائية الشعبية القديمة

» من المهم تأسيس <صندوق لدعم الفنون> تساهم فيه الدولة والقطاعات الأخرى«

والمؤتمرات والحفلات. ومن الأهمية بمكان أن يتم تأسيس "صندوق لدعم الفنون" تساهم فيه الدولة بحصة كبيرة، والقطاعات، والمؤسسات، والبنوك، والشركات الكبيرة بحصص متفاوتة. وقد تبين لي مؤخراً أنّ "تمكين" قد فتحت -مشكورة- برنامجاً واعداً لدعم المواهب الفنية البحرينية، وتشجيعها على الاستثمار في الفن، ودعم جهود التنمية المستدامة من خلال تنمية الإبداع والابتكار في كل القطاعات الواعدة. لذا أدعو جميع الفنانين للاستفادة من هذا البرنامج.

بشتى أشكالها، وأن تساهم الدولة والقطاعات المختلفة في ذلك. أما بالنسبة إلى نظرتي المستقبلية للفنون في البحرين، فأنا بطبعي إنسان إيجابي، وأراها في الجيل الواعد من الشباب البحريني الموهوب في جميع الأشكال الفنية الإبداعية؛ من موسيقى، ومسرح، وأفلام، وإذاعة، وتلفزيون، وغيرها من الفنون الإبداعية المختلفة. أراها كذلك في الجهود الرائعة التي تقوم بها هيئة البحرين للثقافة والآثار في تنظيم المهرجانات والفعاليات المختلفة، ورعاية الفرق والدور الشعبية، وأراها في الفعاليات التي ينظمها مسرح الدانة الذي أصبح -بفضل جهود القائمين عليه- أحد الوجهات المفضلة لدى الفنانين ومتعهدي الفعاليات العالمية. وأتمنى لو تم إشراك الفنانين البحرينيين في تلك الفعاليات. كما أتمنى أن يأخذ مجلس الفنون -حديث الإنشاء- دوراً رائداً في النهوض بالفنون، ورعايتها، ووضع الخطط والبرامج للارتقاء وتجويد المنتج الفني، وخلق الفرص الإنتاجية، وإشراك الفنانين في المهرجانات

ذات الأنامل الذهبية.. نور القاسم.. البيانو يتكلم:
الفنون البحرية وفن الصوت يجب أن تدرّس
أكاديميًا، ويجب وضع مناهج تعليمية لها
في المدارس الحكومية والخاصة في مختلف
المراحل التعليمية



■ عازفة البيانو نور القاسم

كنت شغوفة جدًا بالفنون بشكل عام، وكنت
أهوى الكتابة، وأحب الرسم، وأعشق البيانو،
وبالايه، والمسرح. وقد كانت والدتي أستاذة
لغة إنجليزية، وكانت تؤمن بأهمية تنمية
إدراك الطفل الحسي، لذلك فقد كانت تهتم
كثيرًا بالفنون والموسيقى. كنت حينها أكتب
الخواطر والشعر باللغة الإنجليزية، وكانت هي
تجمع كل ما أكتبه وتحفظ به، وكانت تتمنى
أن أكون كاتبة! أما والدي -رحمه الله- فقد
كان من الجيل الأول الذي عمل في بابكو
في منتصف خمسينيات القرن الماضي، وكان
يتحدث الإنجليزية بطلاقة، ويهوى القراءة،
كما كان يعشق الموسيقى أيضًا، وخصوصا
كلاسيكيات الزمن الجميل، ويمتلك صوتًا جميلًا.
ومن ذكريات طفولتي، أن والدي أثناء سفرنا
إلى فيينا، كان يحضر معي أمسيات البيانو
لبيتهوفن وشوبان، ويشاركني في الاستماع إلى
الموسيقى الكلاسيكية، ثم كنا نزور مصانع
البيانو، حيث كان يسأل المتخصصين عن نوع
الخشب لكل آلة، وعن أنواع البيانو، كالبيانو
الأوروبي، والفرق بينه وبين البيانو الآسيوي، ثم
قام بشراء وشحن بيانو من نوعية "بيتروف" إلى
البحرين، وهو لا يزال في البحرين، أما في منزلي

بدأت العزف على آلة البيانو تحديدًا في سنة
1989م، وكنت أدرس البيانو على يد أستاذة
من بلغاريا وروسيا ينتمون إلى المدرسة
الروسية، وكانوا يهتمون بالريبرتوار الروسي
لأعمال تشايكوفسكي ورخمانينوف وغيرهما.

على تأسيس مدرسة الموسيقى في مركز الشيخ جابر الثقافي في الكويت (دار الأوبرا) عام 2019م، حيث قمت بوضع مناهج للبيانو، وإدارة مشاريع ثقافية بين مركز الشيخ جابر الثقافي وأوركسترا فيينا الفلهرموني، وأوركسترا براغ السينفوني، لتدريب المواهب الكويتية الشابة. وقد تم تكريمي في الأردن من قبل الملكة نور الحسين في المدرج الروماني عام 2000م، كما تم تكريمي من قبل وزيرة التعليم العالي في عُمان سعادة الدكتورة راوية بنت سعود البوسعيدية بدار الأوبرا السلطانية العمانية عام 2014م. أما بالنسبة إلى التحديات التي تواجه التجربة الموسيقية في مملكة البحرين، فأعتقد أن أهمها هو غياب الأكاديمية الموسيقية الوطنية الحكومية، وها نحن في عام 2022م وما زلنا نفتقد وجود مثل هذه الأكاديمية، علماً بأن الاهتمام بتعليم الطفل الموسيقي منذ الصغر بشكل أكاديمي منظم هو من الأمور المهمة لتنمية مهاراته وذوقه الفني، بحيث لا يقتصر تدريس الموسيقى على فئة معينة من المجتمع، بل يكون لجميع فئاته وبالمجان. ولا شك فإن الاهتمام بالثقافة واضح جداً في مملكة البحرين، والشكر للقيادة الحكيمة على الاهتمام

في فيينا فأتدرب على بيانو "شتاينوي". وفي ظل تلك البيئة المحفزة على دراسة الموسيقى، فقد تخصصت في علومها وآدابها، وحصلت على البكالوريوس في البيانو، أداء كونسيرت - كونسرفتوار فيينا للموسيقى والفنون الأدائية عام 2011م، ثم أتبعته بدبلوم ماجستير في البيانو أيضاً من الجامعة نفسها عام 2015م، وذلك بعد أن كنت قد حصلت على البكالوريوس المزدوج في إدارة الأعمال والقانون التجاري من الكلية الجامعية في البحرين (الكندية) عام 2005م، ثم الماجستير في إدارة المشاريع وقانون الاتحاد الأوروبي من جامعة بورجنلاند بالنمسا عام 2020م. أما حالياً، فأنا باحثة في جامعة فيينا للموسيقى والفنون الأدائية/ قسم الموسيقى الإثنية، وأكتب بحثاً علمية في فنون البحرين الشعبية البحرية، وبالأخص، فن لفجري. وبالنسبة إلى مجال العمل، فقد كنت أعمل في البحرين مستشارة قانونية في عدة شركات تدقيق ورقابة مالية، ثم في فيينا، حيث عملت معيدة في كونسرفتوار فيينا للموسيقى والدراما من عام 2008م إلى 2018م. كما عملت بصفة محاضر في جامعة زيورخ للموسيقى والفنون في سويسرا عام 2020م. إضافة إلى أنني عملت

”الحاجة إلى تأسيس أوركسترا وطنية تليق بمستوى الوطن“

وفي اعتقادي المتواضع، فإن الفنون البحرية وفن الصوت يجب أن تدرّس أكاديمياً، ويجب وضع مناهج تعليمية لها في المدارس الحكومية والخاصة في مختلف المراحل التعليمية، علماً بأن فن لفجري قد تم إدراجه مؤخراً من ضمن الفنون الشعبية من قبل اليونسكو. وبالنسبة إلى التمويل، فنأمل في وجود مؤسسة تابعة لهيئة البحرين للثقافة والآثار تكون معنية بوضع تمويل للإنتاج الثقافي، كما هو الحال في مؤسسة المورد الثقافي في مصر، ومؤسسة آفاق في لبنان مثلاً، التي تستفيد من تمويل المنظمات الدولية مثل اليونسكو والاتحاد الأوروبي. وهناك أمر لا بد أن يؤخذ بعين الاعتبار، ألا وهو تزويد المسرح الوطني والصالة الثقافية بالآلات الموسيقية الأساسية، كما هو الحال في جميع دور الأوبرا، فإن وجود آلة البيانو بأنواعها (الألماني، والأوروبي، والآسيوي، والعالمية) لهو أمر مهم جداً، بجانب توفير آلات، كالهارب، وبعض آلات الإيقاع الأخرى، كما أتمنى أن تكون هناك خطة حكومية لابتعاث الموهوبين في مجال الموسيقى من قبل الأمانة العامة لدول مجلس التعاون الخليجي، والاستفادة من التجربة الفريدة للأوركسترا العمانية.

بتراث البلد وهوية الوطن، كما أن جهود سعادة الشيخة هلا بنت محمد آل خليفة مدير عام الثقافة والفنون في هيئة البحرين للثقافة والآثار ملحوظة ومشهودة. وشخصياً، كنت منذ عام 2000م حاضرة سنوياً في مهرجان البحرين للموسيقى، حيث عزفت مع أوركسترا الاتحاد الأوروبي، كما أدت بعض الفولكلور الأذربيجاني، إضافة إلى أمسيات كثيرة كلها رسمية ومؤرشفة في تلفزيون البحرين. وكنظرة مستقبلية من أجل النهوض بالموسيقى في مملكة البحرين، وانطلاقاً من الأكاديمية الموسيقية، إن وجدت، يمكن التوصية بتأسيس أوركسترا وطنية بأنواعها (سمفوني- حجرة - وكذلك الرباعيات- ثلاثيات- ديو) تليق بمستوى الوطن. كما يجب الالتفات إلى مشاركة مملكة البحرين بشبابها المتميزين في المسابقات الدولية في الموسيقى، مثل مسابقة شوبان العريقة في بولندا، أو مسابقة الملكة إليزابيث في بلجيكا. كذلك لابد من الاهتمام بتعليم الموسيقى الشعبية في المدارس، مع مراعاة الفرق بين مفهوم الفولكلور والفن الشعبي والتراث، إذ يجب تعليم الفنون الشعبية وترسيخ الهوية البحرينية عبر الموسيقى والفنون.



■ الفنان محمد أسيري

على ذلك، اتخذت قراراً بتحويل هذا الشغف إلى دراسة أكاديمية، فاتجهت إلى دولة الكويت لاستكمال دراستي الموسيقية في المعهد العالي للفنون الموسيقية، وتخرجت بدرجة امتياز في البكالوريوس من قسم الموسيقى العربية بنسبة تسعة وتسعين وأربعة من عشرة بالمائة، وقد كانت أعلى نسبة تم الحصول عليها في تاريخ المعهد. وحالياً أنا أدرّس الموسيقى في إحدى مدارس مملكة البحرين، إضافة إلى تكوين فرقة "هارموني" الموسيقية مع زملائي الفنانين

عازف القانون.. صاحب الصوت الجميل.. الفنان محمد أسيري:

المحافظة والتجديد في الموسيقى يكون بإنشاء
المعاهد المتخصصة

بدأت موهبتي منذ الطفولة. كان عمري ثلاث سنوات تقريباً حين بدأت أنجذب للموسيقى والآلات الموسيقية، ثم أخذت أأندن بعض أغاني عبدالحليم حافظ وأم كلثوم، على الرغم من صغر سني، إلى أن أصبحت أحد أعضاء الفرقة الموسيقية في المدرسة في المرحلة الابتدائية. ثم كنت أقوم بتدريب زملائي الطلبة على السلام الوطني والأناشيد المدرسية في الحفلات الموسيقية المدرسية والطابور الصباحي. وفي المرحلة الإعدادية، بدأت تعلم العزف على آلة العود، وقد كان لمعلمي الأستاذ علي الديري (أحد أعضاء فرقة أجراس سابقاً) الفضل في تعليمي العزف على هذه الآلة، كما شاركت في العديد من المسابقات والمهرجانات المدرسية على هذه الآلة نفسها. ثم بعد ذلك انتقلت إلى المرحلة الثانوية، وهناك اتجهت إلى مسار جديد، وهو حبي واهتمامي وشغفي بآلة القانون، هذه الآلة النادرة والصعبة، إذ اعتبرت أن عزفي عليها هو تحدّي بيني وبين نفسي. وبناءً

» المطلوب صقل المواهب الجديدة بالدراسة الأكاديمية«

أو المؤسسات، وقد لا تسنح له الفرصة لذلك. أنا متفائل جداً، وخصوصاً في ظل وجود جيل يتميز بمواهب شبابية واعدة ومهتمة بالموسيقى، وهي -من وجهة نظري- لديها القدرة على منافسة المواهب على مستوى المنطقة، و لديها في الوقت نفسه القدرة على الإبداع والتجديد في المجال الموسيقي. ومن خلال قربي من تلك المواهب في بعض البرامج والدورات الموسيقية، فإنني لامست ذلك، ولكن علينا تطوير هذه المواهب وصقلها بالدراسة الأكاديمية أولاً، لتأسيسها بشكل صحيح، ثم إيجاد الطرق المناسبة لها لتصل إلى النجومية.

محمد الحسن ويوسف الجابري. كما أنه يتم تكليفي أحياناً بالعزف على آلة القانون مع فرقة البحرين الموسيقية وغيرها من الفرق التي تأتي إلى مملكة البحرين.

لدينا في البحرين مواهب كثيرة بحاجة إلى الدعم والتشجيع، وإلى أن يتم صقلها بالطريقة الصحيحة. ولا بد من الإشارة هنا إلى أهمية دور المعاهد الموسيقية التي تنمي وتصل هذه المواهب بلا شك. فالمحافظة والتجديد للموسيقى يكون بإنشاء المعاهد الموسيقية التي تقدم المعرفة العملية والنظرية بالطريقة الصحيحة أولاً، ثم فتح فضاء التجريب لتلك المواهب لتبدع في التجديد.

وفي هذا السياق، لا نستطيع أن نغفل وجود تحديات في جميع المجالات، ولكن علينا تجاوزها. فالكثير من الموسيقيين ينتظرون الدعم من المؤسسات والجهات الرسمية والحكومية لتبني مشاريعهم الموسيقية وتعمل على تنفيذها، ولكن هناك بعض آخر يتجه إلى إنتاج مشروعه الموسيقي على حسابه الخاص إن تمكن من ذلك، دون انتظار الدعم من الجهات

خلاصة القول

وهكذا، فعالم الموسيقى واسع ومتشعب شهادات لمبدعين بحرينيين في مجالات
وجميل، وليس ما أوردناه إلا بعض الملامح موسيقية مختلفة.
البارزة لهذا العالم، وليس كلها بالطبع، مع

وفي ومضةٍ صغيرةٍ عن الموسيقى أختتم هذا الملف:

أغرقُ..

في بُجَّةِ الكلمات

وموسيقاك

طوقُ نجاتي..

والشُّباك الذهبية

تنثر أحلامك.. أمامي

فأراك..!!

الأرمنية عاشقة اللغة العربية:

لينا شاميان في حوار حول مسيرتها الفنية

عبدالوهاب العريض ▣

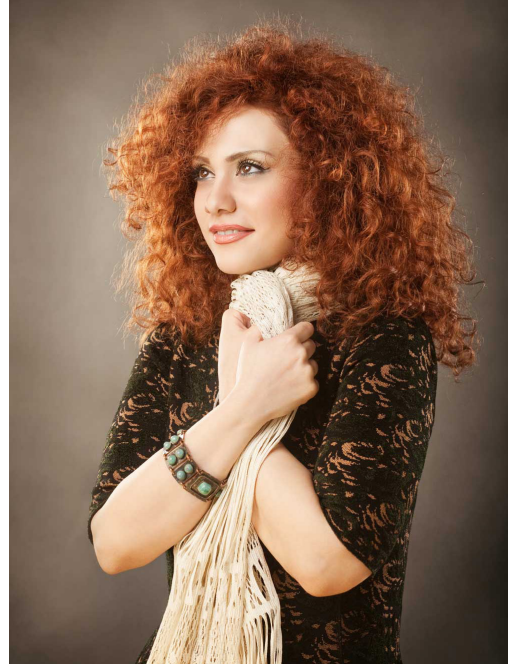
فتاة من أصول أرمنية، قادمة من القوقاز، استوطنت أسرتها دمشق، فأصبحت عاشقة للغة العربية، وصاحبة حنجرة ذهبية في مخارج ونبرات الحروف. لم تذهب إلى الغناء بدون العلم، فقد أخذت على عاتقها التعلم وحصلت على الدبلوم العالي في المعهد العالي للفنون الموسيقية بدمشق، وتخصصت بعد مضي خمس سنوات بدراسة أخرى أمضت فيها ثلاث سنوات أيضاً في المعهد ذاته، لتتعلم التأليف الموسيقي، والعزف، والغناء. إنها الفنانة السورية الأصل، والمقيمة في باريس والقاهرة، لينا شاميان.. وقد حاورناها أثناء زيارتها للسعودية، بعد حفلة غناء على مسرح العلا، لتتحدث عن رؤيتها الفنية للموسيقى، والغربة، والوطن، وكذلك عن الإخفاقات التي مرت بها أثناء مسيرتها الفنية، إذ كانت بدايتها في دمشق، التي قالت عنها إنها كانت من خلال المدرسة و"بيت الأسرة. فأول من قال لي إن صوتي جميل كانت مديرة مدرسة إخوتي، إذ كنت أحفظ في بداياتي الأغنيات المدرسية التي كان إخوتي يحفظونها. وعندما بدأت تعليمي في الصف الأول الابتدائي، كانت مديرة المدرسة متخصصة في الموسيقى، فقالت لأهلي إن صوت ابنتكم جميل جداً، وهو الأمر الذي أسعد أمي، فاشترت لي جهاز كاسيت، وبدأت تسمعني أغاني كبار المطربين، وتطلب مني أن أحفظها وأغنيها أمامها. كان ذلك في منتصف الثمانينيات".

▣ كاتب من المملكة العربية السعودية

بفحص صوتي، وأخبروني بأن صوتي نادر في الموسيقى، وذلك لأنني قادمة من القوقاز، وقالوا أيضاً إن طبقات صوتي منخفضة، وهناك طبقات عالية فيه، وبالتالي فهو صوت نادر. لذا طلبوا مني الانضمام إلى المعهد، وتم قبولي، رغم أن القبول بالمعهد العالي للموسيقى صعب جداً في سوريا. تم قبولي، ودرست "الأوبرا، والغناء الكلاسيكي، والتأليف، والتوزيع". وعلى مدار خمس سنوات، تعلمت الكثير من فنون الموسيقى، وبعدها درست ثلاث سنوات أخرى تخصصت خلالها في الغناء الكلاسيكي الأرمني.

- حدثينا عن محطتك الأولى في دمشق.

البداية كانت مع فرقة لموسيقى الجاز اسمها موزاييك، مكونة من أربعة أشخاص، غنيت معهم في حفلاتهم الصغيرة. لكن -بصورة فعلية- كان أول أداء مختلف لي مع عازف جيتار من باكستان، اسمه عزيز، وكانت له حفلة بقصر العظم الواقع في قلب دمشق، غنيت معه غناءً شرقياً أغنية "أسمر اللون"، وبدأت حينها أفكر جدياً في عمل خليط من الأغاني التراثية الشرقية مع الآلات الغربية، وقد أحب الناس هذا اللون، وتفاعلوا معه.



■ الفنانة لينا شماميان

- ماذا عن بدايتك الاحترافية؟

شاركت في العديد من المسابقات الغنائية، لكنني أرى بأن البداية الفعلية كانت من خلال مسابقة الأغنية الفرانكفونية في دمشق، التي أقيمت بالمركز الثقافي الفرنسي. ربحت حينها جائزة المسابقة، رغم أن مشاركتي كانت في مسابقة العزف على الجيتار، وحدث أن ارتجلت بعض الكلمات الشرقية خلال العزف، فسمعتني أحد الموسيقيين بالمعهد العالي للموسيقى، وطلب مني مرافقته إلى المعهد، حيث قاموا



■ لينا شماميان في الطفولة

وكان لديّ بالفعل ملف فني، لكن المشكلة تكمن في أن الفنّان حينها سيكون مطالبًا بدفع ضرائب كاملة، ولا يحصل على مساعدة، وكان أمامي كذلك تحدي إتقان اللغة الفرنسية، وكان أمرًا صعبًا للغاية. لذا أرى أن الانتقال إلى فرنسا هو أحد القرارات الصعبة التي اتخذتها في حياتي، خاصة أن الإقامة بباريس ليست سهلة كما يتخيل البعض، حيث واجهت صعوبة الإقامة بمفردي، ولم تكن لدي عائلة أو صديقات أو

باريس أعادتني إلى نفسي..
والقاهرة أعادتني إلى العالم
- في أي عام تركتِ دمشق وانطلقت في
عالم الغناء؟

رسميًا: انتقلت إلى باريس في عام 2012م، وكانت البداية صعبة. فأنا لم أحصل على لجوء إلى فرنسا، وإنما حصلت على إقامة فنية، وهذا أصعب بكثير، لأن الفنان الذي يريد الحصول على إقامة فنية يجب أن يكون له ملف فني،

عندما خرجت من سوريا، في طريقي إلى فرنسا، كنت أرى أن هناك الكثيرين يقدمون مثل ما أقدمه من فنون غنائية وموسيقية. والمشكلة الكبرى التي واجهتني، أن الوضع في بلادنا العربية أسهل كثيرًا من أوروبا. ففي فرنسا على سبيل المثال، لن تجد من يحتضنك فنيًا، أو حتى إنسانيًا، بعكس مجتمعاتنا العربية. فبلادنا تحتفي بالغرباء، لكن الغرب لا يحتفي بالغرباء. لهذا، عندما وصلت إلى باريس، لم أفكر في أي شيء سوى أن أحصل على فرصة للغناء، ثم حدث أن تعرفت على صديقي ومدير أعمالي الدكتور ماهر صبري، الذي لم يكن يشتغل بالفن أساسًا، ثم عمل معي. فكان وجوده داعمًا أساسيًا لي، وساعدني في أن أحافظ على مستوى عالٍ، إذ كان مصرًا على أن تكون خياراتي للأفضل دائمًا. وحقيقة أشعر أنني لو لم ألتقه، كانت خياراتي ستكون مختلفة، لكن وجوده كان فارقًا للغاية في مسيرتي الفنية، وكان هذا من حسن حظي.

- وماذا بعد ألبوم "غزل البنات"؟

بعد صدور الألبوم، بدأت منذ عام 2013م العودة إلى الغناء، وبدأت في عمل حفلات بالمسارح التي كنت أحلم بالغناء على خشبتها أثناء وجودي في دمشق، فغنيت على أكبر مسارح أوروبا وأمريكا الشمالية، وهنا استوعبت

أقارب: باختصار: كنت لوحدي بشكل كامل، وكان عليّ البدء بحياة جديدة، وعلاقات جديدة.

- كيف كانت البداية في ظل هذه الصعوبات؟

بعد أن تعبت في البداية لعمل إجراءات الإقامة ومستلزماتها، بدأت بعمل حفلات داخل العاصمة الفرنسية باريس، ثم العمل على ألبوم غنائي جديد، كما حرصت على إكمال دراستي في مجال التوزيع والعزف على البيانو تمهيدًا للعمل في مجال التأليف الموسيقي. وأول ألبوماتي في فرنسا كان "غزل البنات"، وهو الألبوم الثالث في مسيرتي الفنية، فقد سبقه ألبومان في دمشق؛ الأول "أسمر اللون"، والثاني "رسائل"، لكن فعليًا كان ألبوم "غزل البنات" أول ألبوم كامل من تأليفي وغنائي وتلحيني. كان ذلك صعبًا جدًا بالنسبة إليّ، لكنني كنت سعيدة للغاية بعد إطلاقه، إذ عبّر هذا الألبوم عن حياتي وقصصي الشخصية، وليس قصص التراث كما كان الحال في الألبومات السابقة. كتبت عددًا من الأغنيات التي كنت أتحدث خلالها مع نفسي، أو مع الآخر.

- في ظل كل هذه الصعوبات استطعت النجاح.

فماذا كان يدور في بالك في تلك الفترة من البدايات؟



■ غلاف ألبوم "لونا"، 2016م

أن تتحلى بالقوة كي تدافع عن نفسها، وحتى في ظل وجود أناس حولي وأمناء علي، فإنهم في النهاية ليسوا أهلي، لذا كان عليّ الحرص على نفسي أضعاف الحرص عندما كان أهلي حولي في دمشق، خاصة وأنا أقيم في مجتمع له قيم مختلفة، ولهذا صرت أنقوقع أكثر فأكثر على نفسي. علمتني كذلك كيف أرى هويتي السورية العربية بطريقة مختلفة، وأصر على أن أنفتح على العالم. كما سمحت لي باريس أن أرى المجتمعات والأعراف والحضارات المختلفة. فلم أكن مثلاً لأعرف شيئاً عن أفريقيا لو لم أسافر إلى باريس. فأفريقيا فيها حضارة موسيقية عظيمة، وكذلك الحال في شمال

أنه على الرغم من صعوبة الغربية، فإنها تمنحك فرصة لم تكن ستعلم بها لو بقيت في مكانك ولم تغامر بالسفر. فقد تحقق الشهرة في وطنك، لكن السفر يمنحك فرصة الشهرة الأكبر، وتقديم صورة جديدة لبلادك في عيون الغرباء، كما تكون صوتاً لتوحيد العرب، وتوحيد أهل بلادك، وتعرفهم بالمحبة وبالقيم الإنسانية المختلفة. وحدها الموسيقى من أهم الأمور التي تعيد المشاعر المزهقة للإنسان، وتربطه بوطنه أيّاً كان المكان الذي يقيم فيه. وبعد أن كانت باريس مدينة صعبة في البدايات، أصبحت واحدة من المدن التي أعشقها وأحب التواجد فيها.

رغم صعوبة الحياة في باريس فإنني عشقت وجودي فيها

- ماذا قدمت لك باريس؟ وماذا أخذت منك؟
قدمت لي الكثير، وأخذت مني الكثير أيضاً. قدمت لي الاستقلالية، فأصبحت قادرة على عمل كل ما أفكر فيه لوحدي، دون الحاجة إلى مساعدة أحد. أجبرتني الظروف على أن أعمل بمفردي، وأتخذ قراراتي دون وجود قريب أو سند بجانبني. كما كانت قسوة باريس سبباً في أن يشد عودي، فقد آمنت بأهمية أن أدافع عن نفسي، فالمرأة عندما تكون بمفردها يجب

خياراتي الموسيقية هي التي ساهمت في نجاحي. الموسيقى بالنسبة إليّ هي مسافة الأمان، ولهذا كنت حريصة على التعاطي مع الفن الأصيل. وعندما كنت ألتقي المغترين في حفلاتي الموسيقية والغنائية، أسعد كثيرًا عندما يقولون لي إن المشاعر وصلتهم، وإنهم شعروا بالسعادة عندما قدمت لهم موسيقى بها السعادة والفرحة، وشعروا بالحزن عندما قدمت لهم موسيقى حزينة.

- في البداية غنيت من أشعارك، ثم بدأت في غناء المعلقات والقصائد التراثية القديمة. فما سر هذا التغيير؟

كفنانة، أشعر أن لي إحساسًا يتغير في كل مرحلة من مراحل حياتي، كما أنني عاشقة للغة العربية. فرغم أنني أرمنية فعليًا، إلا أنني عاشقة ومفتونة فعليًا باللغة العربية. فالقصائد العمودية، والنصوص العربية القديمة تعينني كثيرًا، وأشعر أن بها إحساسًا عاليًا، وأكون سعيدة للغاية وأنا أغني بالفصحى، وأشعر أنني أغني قصتي الشخصية. وبالنسبة إلى الغناء من نظم الشعراء، فإن هذا يكون ممتعًا جدًا لي، لأن تركيزي سيكون على الغناء فقط، وإحساس المغني يختلف تمامًا عندما يغني من شعر أحد غيره، عن غناء ما كتبه من نصوص.



■ على خشبة مسرح كاريه الملكي، أمستردام، 2012م أفريقيا. وعلمتني باريس كذلك أهمية الحوار، والروحانية التي أشعر -شخصيًا- أن الكثيرين يفتقدونها، وتعلمت احترام الآخر، والذوق في التعامل، والبساطة، والحقيقة أجمل الأمور في المجتمع الباريسي.

- لماذا لجأت إلى الخيار الصعب في مجال الغناء؟

ببساطة لأن الخيار الصعب هو الذي يشبهني، وأنا دومًا أحب الاستمتاع بعمل الصعب، ولا أحب تقديم التنازلات في مجال الموسيقى.

- وماذا عن المحطة الثالثة في مسيرتك، وهي القاهرة.. لماذا فكرت في الانتقال إلى القاهرة؟ السبب المباشر للانتقال إلى القاهرة هو جائحة كورونا. أما السبب غير المباشر، فهو أنني تعبت، وكنت أحتاج إلى حزن أكثر دفئًا. أتعبني شعور الوحدة في باريس، بينما في القاهرة وجدت الحزن الدافئ، وهي كثيرة الشبه بدمشق، لكنها أكبر من حيث المساحة والكثافة السكانية. أهل مصر لديهم دفء واحتضان كبيران لا يتوافران في باريس. فدفع الشرق وشهامته لن تجدهما في الغرب.

- وهل هناك تجربة جديدة سنراها في القاهرة؟ أنا شخصيًا أعاني من عدم التنظيم. أنا عشوائية بعض الشيء، لهذا لم أتعب في باريس، لأنها مدينة منظمة، علمتني التنظيم. أما في القاهرة، فكانت لدي فرصة لخروج بعض العشوائية التي كانت بداخلي. بدأت أجرب شيئًا باللهجة المصرية، لأنني أحببت هذا البلد، وفكرت في عمل حفلات أكثر. فإذا كانت باريس أعادتني إلى نفسي، فإن القاهرة أعادتني إلى العالم. كما أكثر؛ أعادتني إلى اللحن الأقرب إلى العالم. كما أن القاهرة جعلتني أكتشف مساحات من الفرحة كنت أفتقدها طول السنوات العشر الماضية، وسمحت لي بحيز ومتنفس من الفرحة.

في تجربة "العلا" تعرفت على أصدقائي السعوديين في بلادهم - وماذا عن تجربة "العلا" شمال المملكة العربية السعودية؟ العلا مفاجأة إيجابية للغاية. لدي الكثير من الصداقات في السعودية، مثل المخرجة والمصممة ريم البيات وإخوتها، وزوجها الشاعر أحمد الملا، وأصدقاء سوريين كثيرين مقيمين في السعودية. كنت أرى دومًا السعوديين جميلين، لكني لم أعرف أبدًا كيف يكون السعوديون في بلادهم. فلم تكن لدي فرصة أن أعرف. وكلنا جميعًا نعي أن الإنسان يكون مختلفًا عندما يكون في بلاده. وعندما وصلت إلى السعودية، ذهبت إلى العلا التي كانت فائقة الجمال، وكان التنظيم جيدًا للغاية، والناس أجمل مما تخيلت. ثم انتقلت إلى مهرجان البحر الأحمر السينمائي، وكانت المرة الأولى التي أشاهد فيها صناع أفلام سعوديين وكتابًا وفنانين، فاكشفت الشهامة والكرم والحفاوة التي يتمتع بها المواطن السعودي.

- ماذا عن أجواء حفلتك بالعلا؟ كانت خرافية بكل ما تعنيه الكلمة من معانٍ، وكان الحضور أسطوريًا، وكانت تلك الحفلة فرصة لعمل أشياء كنت أحلم بها منذ زمن



■ حفل لينا شاميان، العلا، المملكة العربية السعودية، 2021م

كدت أطيّر من الفرح. فرغم أنني كنت سعيدة للغاية وأنا على المسرح أغني لهذا الجمهور، فإنّ ردة فعلهم التي لم أسمعها خلال الحفل بسبب ارتفاع صوت الآلات الموسيقية، جعلت شعوري لا يوصف.

- وماذا عن القادم بالنسبة إليك؟

فترة الشتاء بالنسبة إليّ هي فترة إطلاق الأعمال الجديدة، وإن شاء الله ستكون هناك حفلات أخرى في الخليج، حيث إن الحفلات تكون أكثر في الشتاء بالمدن الخليجية.

طويل، إذ إن المسرح الكبير جدًّا، والحضور المختلف والكثيف، منحاني فرصة الإبداع، كما أن التصوير متميز بمدينة أصيلة، لهذا اهتممت بالتفاصيل الصغيرة والكبيرة، ولهذا كان استعدادي يليق بهذا المنطقة بشكل خاص، وكتبت بيدي كل الأحرف العربية والإنجليزية التي ظهرت خلفي خلال الحفل، والموسيقى التي وزعتها، وظهرت على شاشات كبيرة في الحفلة. كانت تلك الحفلة مليئة بالدهشة، فقد كان العرض جديدًا واحتفاءً بالسعودية التي احتفت بي. وعندما شاهدت الحفلة على الشاشة بعد انتهائها، وسمعت أصوات الجمهور،



المسرح الياباني الحديث.. الأصول والمتغيرات

د. هاني حجاج ▣

تمثلت مشكلة المسرح الياباني الحديث في أنه كلما ظهرت طرائف فنية، أو أساليب جديدة، وبدأت تحقق ذاتها في المجال الجماهيري، سرعان ما كانت تجد نفسها مملوكة للطبقة المخملية، من ذلك مسرح (النوه)، وهو شكل بطيء متمهل للدراما، إذ تقاس كل خطوة قدم وكل إشارة يد بعناية وتصميم مسبق، ويتميز الممثل بوافر الحركات واللفتات، مع فائق الاتزان والتأمل. فقد تعني الخطوة الواحدة رحلة كاملة، وإيماءة الأصابع قد تعني البكاء، وأدنى رمشة عين قد تعني الغضب والإنكار. مسرح (النوه) غني في التعبير وأساليبه، وقد يظهر للوهلة الأولى نوعاً من التدريب الذهني مثل مسألة فلسفية. فإذا أدرك المشاهد معانيه، يتحول إلى تجربة شعورية مذهشة فائقة الروعة والجمال. وأروع ما يظهر في عروض (النوه) يأتي في النهاية، بعد استرجاع المشاهد والأحداث، حيث تنتهي التفاصيل المسهبة في ضبط ودقة، وحيث ينتهي كل ملمح شعري غامض، وحيث تبدأ نغمات النشيد الشامل لتحرك القلوب وتدفئ الأفتدة.

▣ كاتب من مصر



■ "بدأ (النوه) على سبيل التسلية الجماهيرية في المعابد، ومضى عهد طويل حتى انتبه النبلاء لهذا النوع الفريد من الدراما الترفيهية"

حتى القرن التاسع عشر، واقتصرت عروض (النوه) على رجال الساموراي. ومع حرمان جماهير الشعب، أتيحت على الجانب الآخر حياة مادية مستقرة للفنانين، وظروف أفضل لكتاب المسرح، ما أدى إلى المزيد من الترفيه والدماثة في النصوص التي ستعرض على أبناء النبلاء. ومن سخرية الموقف، أن فن (النوه) لو ظل متروكاً للجماهير، لما نال أي منزلة أدبية، ولما وصل إلى ما وصل إليه الآن. إذ غلبت على عروضه أفكار العوام الأمية، واعتوره الفساد، وكان مصيره الفناء، كما يحدث مع غالبية الفنون والرقصات الشعبية.

بدأ (النوه) على سبيل التسلية الجماهيرية في المعابد، ومضى عهد طويل حتى انتبه النبلاء إلى هذا النوع الفريد من الدراما الترفيهية، ولذلك حرص أرباب الفن وقتها على استخدامه وسيلة للحصول على التمويل اللازم لبعض الأعمال الخاصة بإنتاج صفوف مسرحية (فنية) أكثر. لكن الطبقة الأرستقراطية بدأت في تنظيم حفلات مشتركة أطلق عليها اسم (جانجن نوه)، كانت مشاهدتها مفروضة على الشعب بالأجر. وفي النهاية، صدر قانون بحرمان الشعب من مشاهدة (النوه) في فترة الهدنة الطويلة المعروفة باسم (طوكو جاوا)، التي امتدت من القرن السابع عشر



■ من مسرحية أتسوموري، 2009م، متحف فيكتوريا وألبيرت، الصورة: جوناثان جريت

نظر الشعب إليه على أنه فن الترفيه عن الأكابر وأتباعهم ومحاربيهم. وعندما حلت فترة حكم أشيكاغا المشاغب، قسمت الحرب الأهلية البلاد إلى شمال وجنوب، لكل منهما إمبراطور، وسادت روح الأسئلة الوجودية بين الجموع والطبقات كافة، وصارت المواضيع الميتافيزيقية هي روح كل فن في هذا الزمن؛ فأشبع العزاء الروحي للبوذية، كما جسّد مسرح النوه الحاجة إلى الهرب من عذاب الدنيا، وتأكيد الخلاص الوجداني. لم يبقَ من مسرحيات النوه حتى يومنا هذا سوى

النوه، لعبة الأباطرة والساموراي

من ناحية أخرى، تركز (النوه) على الأدب والأخلاق الحميدة على حساب نمو الفن وتطوره في خطوط عريضة، وكأنّ هذا الفن عندما فقد صلته بالشعب، كرّس نفسه للحفاظ على التقاليد وأصول أخلاقيات المجتمع. فعندما فقد الدافع الذاتي، خسر نطاق موضوعيته، وتحول بشكل ما إلى نوع من موسيقى احتفالات البلاط المصحوبة ببعض الحكايات المنغمة من أجل الشوجن والساموراي وأتباعهما، وطغى الغموض على المعنى، وكانت الجوانب الواقعية المضافة فارغة كالصدي، حتى وسعت الأعوام بينه وبين أصوله، وزادت من ابتعاده عن الواقعية، ومن قربته من المعروضات التاريخية في المتاحف. حتى مع الانفراجة التي جعلت الكثير من عامة الشعب يكتبون مسرحيات النوه، ظل اهتمام وحنين النبلاء هو الذي يحدد نجاحهم بشكل عام.

كان القرن الخامس عشر هو العصر الذهبي لمسرح النوه، إذ أتاح هدوء هذا الفن وحركاته الرصينة الجادة منفذاً عاطفياً للطبقة الأرستقراطية المتحفظة التي فرضت عاداتها الأخلاقية على مجتمع اليابان الحديثة. هذا يعني بالضرورة أنّ هذا المسرح لم يتطرق لا من بعيد ولا من قريب إلى أيّ انتقادات تخصّ طبقة السادة. من هنا

يتركونه ويمضون لحال سبيلهم. وبعد قليل يظهر أحد جامعي الحشائش وعلى وجهه قناع. إنه شبح أتسوموري في الواقع، يعيد تمثيل مشهد موته بدقة، ويدور حوار بين كوماجاي (المحارب/ القتيل/ الشبح/ جامع الحشائش)، وعلى خلفية غنائية نفهم أن السلام يسود ويعفو الفتى عن قاتله. إنهما أعداء في الحياة، لكن الموت جعلهما صديقين. ويختفي شبح أتسوموري وهو يهتف (صلّ من أجل روعي). وتغيب الشمس عن وجه الكاهن الحزين. هذا النوع من المسرحيات الغرض منه تقديم العزاء لأهالي المحاربين، وإقناع المحارب أن حياة أخرى تنتظره بعد الموت الذي يتقبله بصدر رحب لخدمة بلاده والإمبراطور. إنها تؤكد لهم أن ثمة آخرة مثالية تنتظرهم، فلا ندم ولا وصب، بل حتى القتلى من الأعداء سيتحولون إلى أصدقاء مثاليين، وأن الصلوات تمحو الخطايا ببساطة، وثمة أكاليل سوف توضع على شواهد القبور، بل إن الظروف التي يموت فيها من يموت هي ظروف عرضية، ولنسوف يستقر الجميع في سلام صوفي شامل.

لك أن تتخيل طبعاً أن رجال الدين بدعوة من الإمبراطور، ونقود البارونات الذين يشعلون لهيب الحرب، كانوا يشجعون مسرح النوه، حتى وإن كانت النصوص مجرد شطحات في عالم العقيدة

خمسها. ومن حسن الحظ أنها من أروع ما أنتجه هذا المسرح، بالرغم من أن جميعها يتحدث عن أشباح المحاربين (شورامونو) الذين يعودون من عالم الأرواح يطلبون من الأحياء الدعاء لهم وعدم تكرار أخطاء الموتى، من ذلك مسرحية (أتسو موري) التي ألفها (زيامي)، وتتلخص حبكة في: يقتل كوماجاي في إحدى المعارك قائداً صغيراً من الأعداء، اسمه (أتسوموري) لم يبلغ بعد السادسة عشرة من عمره، وقد تملك الرعب من روع موماجاي جراء هذه الفعلة الوحشية لقتل صبي لم يدخل بعد طور الرجال، ودفعه الندم إلى كراهية الحرب والمعارك، فحلق شعر رأسه لكي يصبح كاهناً ويهب حياته وما بقي من عمره للصلاة من أجل روح (أتسوموري).

هذه المسرحية تبدأ بدخول الكاهن (الذي كان كوماجاي سابقاً) وأصبح اسمه بعد تغيير حياته إلى الرهبنة (ينشو)، فنراه في مسيرة لزيارة المكان الذي قتل فيه أتسوموري، وهناك يلتقي ببعض الناس الذين يجمعون الحشائش وهم عائدون من أشغالهم، فيثرثر معهم دون أن يعرفوا أنه هو نفسه كوماجاي السفاح قاتل الأطفال، ليسألهم عن الحكاية كأنه يجهلها، فيقصون عليه الأحداث بكل أسف عن الميتة التعيسة التي راح ضحيتها أتسوموري فخطفت عمره قبل الأوان، ثم



■ فن الكيوجن المسرحي، الصورة: ريتشارد تيرماين

الكيوجن، مسرح الكوميديا المجنونة
يغلب على مسرح النوه جو الحياة الأخرى، وتصفية الحسابات بعد زوال الدنيا، ومقاومة بوذا لشر الشهوات، ولا بد أن يظهر كاهن ما ليقول الموعظة الختامية، وخير مثال عليها: مسرحية "أوتو" أو "طيور الندم"، التي كتبها "زيامي"، وهي مساجلة بين كاهن وشبح صياد يعود إلى الحياة ليحكى عن العذاب الذي وجده في جهنم. هذا أقرب لإسكتش قصير، كان أحد

والخيال، ربما كان القصد من مؤلفيها في الأصل الاحتجاج على مآسي الحروب، واستدعاء مشاهد من الماضي القديم لنقد خفي ضد أرستقراطية القرن الخامس عشر. ومما أكد ذلك، هو اتصال التعاليم البوذية بمسرح النوه، فلقي شيئاً ملحوظاً من عمليات الإحياء والبعث على أيدي بعض الشباب المثقف المستنير الذي حوّل النوه من شيء أثري مثير للضحك، إلى فن نظيف.

أناقة وحيوية، في اقتباسات للكابوكي، حتى صار أكثر الأشكال المسرحية المختارة انتشاراً. توجد أكثر من مائة وخمسين مسرحية من مسرحيات (الكيوجن) ظلت حتى يومنا هذا: تمثل السيد الإقطاعي (دايميو)- وتعنى الاسم الكبير، وخادمه (ناروكاجا) وخادم الخادم (جيروكاجا). الرجل الكبير مجنون دائماً، لكنه يقول أشياء حكيمة في نهاية المسرحية. وفي القرن الخامس عشر، كان النبلاء لا يجدون غضاظة في أن يضحكوا على أنفسهم فوق خشبة المسرح، ما دام كل شيء مستوراً، ولا بأس ببعض السخرية من بوذا وأتباعه، رغم إيمان الطبقات الرفيعة به. وكان مؤلفو الكيوجن من عامة الشعب، فكان أول شكل مسرحي في اليابان ينتقد المجتمع بعكس النوه الخاضع للصفوة. هكذا كان الكيوجن هو التمهيد الرسمي للكابوكي.

الكابوكي، مديح الملاحم الشعبية

يعتبر فن الرواية المسرحية القصصية الموسيقية (الكابوكي) أحد أبداع الفنون التي انتقلت من اليابان إلى العالم كله؛ هذه القصص التي كانت تروى على خلفية من عزف الآلات الموسيقية. وبينما اختفى المنشدون من مسرح الإلياذة

الروافد التي نشأ عنها فن (الكيوجن)، وهي فواصل فكاهية تابعة للنوه تتخلل فصول النوه العميقة ثقيلة الوطء. أول أصولها توجد في الساروجاكو التي كانت بمثابة فقرات خفيفة بين الطقوس البوذية الجادة. كيوجن تعني الكلمات المجنونة، وضع التصميم الأول لها الشاعر الصيني (بوشو أيو) من خلال قصيدته (إنه بقوة بوذا- يمكن حتى للكلمات الماجنة النزقة- أن تتحول إلى أغنية للشكر والدعاء). ولم تدون فنون الكيوجن على الورق قبل القرن السابع عشر، وبالتالي تغيرت لغتها بين الرواية والمشافهة. مادة الكيوجن قصيرة عادة، كوميدية خالصة، تحتاج ثلاث شخصيات على الأكثر، بدون موسيقي أو مجموعات تفسر أحداثها أو تشرح موضوعها الذي يتناول أحد مشاهد الحياة المألوفة في القرن الخامس عشر، والمأثور من الخرافات الشعبية والمساخر التي يختبئ فيها العمال والخدم للتهكم من السادة. وانتشرت مقاطع الكيوجن عالمياً بعد هزيمة اليابان في الحرب، والعروض المسرحية التي كانت تقدم لبعض شخصيات الحلفاء في برامج شهرية عندما كانت المسارح أماكن ممنوعة بالنسبة إلى جنود الاحتلال، ثم تم تقديمها فيما بعد بصورة أكثر



فن الكابوكي المسرحي

ومن هؤلاء بدأ تقليد تحريك المراوح مع الإنشاد لإبراز المعاني بشكل تمثيلي. وكانت أهم مصادر مواد هؤلاء المنشدين مأخوذة من رواية يابانية تاريخية عريقة هي (قصة أسرة تايرا) لهايكي مونوجاتاري، ومن قصة (قيام وانهيار أسرتي تايرا وميناموتو) التي كتبها (جيمباي سايزوكي)، وهما أقرب إلى ملاحم أبي زيد الهلالي وعنترة عندنا، أو الأوديسا والإلياذة عند الإغريق؛ القصة الثانية وحدها تقع في ثمانية وأربعين مجلدًا! ولا عجب إذ عصفت بالقرنين الحادي عشر والثاني عشر عدة فصول مثيرة من الصراع بين أسر النبلاء في اليابان، فكانت مادة قوية أثرت في أغراض المسرح الياباني على مدى تاريخه بالصفات المعروفة عنه من إجلال القوة والرحمة بالضعفاء،

والأوديسة، ومن مسارح أوروبا والتخت في الشرق الأوسط، ظل فن الكابوكي يذاع في محطات اليابان يوميًا حتى الآن، حتى ولو كان ذلك البث من مسرح صغير أشبه بموقع تصوير مسلسلات السيتركوم، وهو نوع من المسارح المتنقلة اسمه (اينجايجو)، يعمل بشكل مؤقت وينتقل طيلة الليل بين الأحياء الفقيرة في المدن. بدأ هذا الفن على يد الرواة من الكهنة العميان المتجولين (أشبه بمنشدي المدائح النبوية في ضواحي مصر)، وكانوا يتجمعون حول آلة موسيقية وترية اسمها (البیوا). وبحلول القرن الرابع عشر، انتشرت هذه المهنة بين الشباب والرجال العاديين على النواصي والأسواق، حيث تتجمع الجماهير ويدفعون أجر الشاهدة بما يجود به الحظ،

شهرة فائقة حفظت وجوده خلال الفترة التاريخية المتقلبة بين أكثر من اثني عشر مسرحًا للعرائس. أما الذي حافظ على تقليد مسرح العرائس نفسه، فهو جهد جماعة (شوكيكو)، التي ظلت تدير عروض مسارح (بونراكو) للعرائس منذ 1909م، وحتى 1914م، عندما تسيّدت الموقف بلا منافس. وكانت العرائس تتحرك باليد كالأراجوز، وتستخدم لتسليّة الأطفال في الأعياد، قبل أن يتطور أسلوب التحريك والموضوعات. لكن بنية العرائس نفسها لم تكن ساذجة كما تتصور. فحتى عام 1730م، كانت رموش عيون العرائس تتحرك. وفي عام 1733م، أصبحت أصابعها ذات سلاميات متحركة. وفي العام الذي يليه، كان بمقدور المحرك أن ينفخ بطن العروسة أو يشفطها، كما خُصص رجل لتحريك القدم اليسرى للعروس. وفي عام 1747م، استحدثت أساليب لتحريك الأذنين، وأصبح لكلّ عروسة ثلاثة رجال يحركونها! أما العروسة الأنثى، فلسبب ما، لم يكن لها أقدام. فخصصوا لها رجلًا ليهزّ فستانها لكي تبدو كما لو كانت تسير على ساقين. وفي نهاية القرن الثامن عشر، بدأت زهوة مسرح العرائس تختفي مع سيادة الكابوكي.

في أناشيد تصاحبها دقات الدفوف والقيثارة ذات الأوتار الثلاثة (الساميزن)، والتي منحت حيوية كاملة لفنّي الرقص والغناء، فاستحقت أن تكون أهم آلة موسيقية منفردة في اليابان حتى اليوم. الساميزن هناك أقرب إلى الربابة هنا: الآلة الرسمية للملاحم والحكايات الشعبية الحافلة بالعبر. وقد دمجوا الإنشاد مع حركات الساميزن، لدرجة أن مسمى (جوروري) أصبح ينطق على المسرحيات الموسيقية التي تعتمد بالكامل على هذا النسق. ويعتبر فن الجوروري هو حجر الزاوية في مسرح العرائس الياباني والكابوكي. وعندما سُمح للإمبراطور بعد الحرب العالمية الثانية بزيارة المسرح لأول مرة في حياته، اختار أن يزور مسرح (بونراكو) للعرائس في (أوزاكا) ليسمع (ياما شيرو نوشوجو) منشد الجوروري الأعظم في اليابان. أما التسمية الأدق للبونراكو (مسرح العرائس)، فهي (نينجيو شيباي)، ويختلف عن المسرح اليدوي (أياتسوري شيباي)، (بونراكوين)، الذي شيد مسرحه الخاص في منتصف القرن التاسع عشر. وفي عام 1872م، بنى أحد مديري هذا المسرح واسمه (أوكورا) مسرحًا منافسًا في حي راقٍ في مدينة (أوزاكا)، وأطلق عليه اسم (بونراكو-زا)، أي (مسرح المتعة)، ونال

صنعاء القديمة.. مهد العمارة الخضراء

أ.م.د. محمد أحمد عنب



تُعتبر العمارة الخضراء أحد الاتجاهات الحديثة في مجال الفكر المعماري، وهي تهتم بالعلاقة بين المبني والبيئة المحيطة به. وتُعدّ مدينة صنعاء القديمة من أقدم أمثلة المدن الخضراء، إذ سبقت معظم مدن العالم في تقديم نموذج العمارة الخضراء في مبانيها. فهي تحوي العديد من ملامح الفكر البيئي بمفردات تخطيطية وتصميمية رائعة يمكن دراستها وتطويرها وتطبيقها على العمارة الحديثة.

باحث من مصر



من مبادئ العمارة الخضراء، وقد كانت تهدف بشكل أساسي إلى احترام البيئة، وتأقلم الإنسان معها، والحفاظ على الطاقات الطبيعية. واستمرت العمارة الخضراء بعد ذلك في العمارة الإسلامية، التي اهتمت بها اهتمامًا كبيرًا، واتضح ذلك في تصميم المدن والعمائر الإسلامية المختلفة. ثم تطوّرت العمارة الخضراء تطورًا كبيرًا في العصر الحديث خاصة مع ظهور الثورة الصناعية.

أسس ومبادئ العمارة الخضراء: تقوم على عدد من المبادئ التي تُعتبر المقوّمات الأساسية، لعل أهمها أن يُراعى التصميم البيئة المُحيطة ويُكمّلها. فمثلاً: البحث عن أفضل علاقة للمباني بالشوارع المُحيطة، وضرورة الحفاظ على الطاقة من خلال تصميم المبنى بحيث يستفيد بأكبر قدر من الإضاءة والتهوية الطبيعية، وذلك من خلال توجيه المبنى وفتحاته بشكل سليم، وأيضًا عدم الإسراف في استخدام المواد، بحيث يتم التعامل مع الموارد المتاحة في التصميم بصورة أكثر اقتصادًا؛ من خلال إعادة الاستخدام بواسطة عمليات التدوير المختلفة، ويتحقق ذلك باستخدام مواد البناء المحلية المتوفرة، واختيار الأنسب منها، وضرورة التوازن في

مفهوم العمارة الخضراء: هي عملية تصميم المباني والمدن بأسلوب يحترم البيئة، مع أخذ خفض استهلاك الطاقة والمواد والموارد في الاعتبار، ومع تقليل تأثيرات الإنشاء والاستعمال على البيئة 1. فالعمارة الخضراء تضمن توازنًا طبيعيًا وظيفيًا مع البيئة ومحدداتها بشكل يهدف إلى إنشاء مبانٍ صحية داخل بيئة طبيعية تتوافق مع محيطها الحيوي بأقل أضرار جانبية، ولذلك تعرف أيضًا بالعمارة البيئية. وجاءت تسميتها بالخضراء تشبيهًا لها بالنبات الذي ينمو في مكانه، حيث إنه يستفيد استفادة كاملة من المحيط الموجود فيه للحصول على متطلباته الغذائية. ومن هذه الناحية اقترن اسم العمارة الخضراء بمصطلح آخر وهو التصميم المُستدام Sustainable Design. وقد ظهرت العمارة الخضراء كرد فعل لمواجهة المخاطر والمشكلات البيئية والصحية التي نجمت عن المباني التي لم يُراعَ في تصميمها البعد البيئي وأهمية الحفاظ على الطاقة والموارد الطبيعية 2.

تاريخ ظهور العمارة الخضراء: إن العمارة الخضراء بمفهومها الضمني مُطبّقة منذ القدم. فقد اتبعت مُعظم الحضارات القديمة العديد

المعماريين اليمينيّين في تشكيل مدينة صنعاء القديمة وبنائها أسساً ومبادئ بيئية وظيفية تراعي البيئة على نحو مستدام، أهمها: التوجه المعماري للانفتاح إلى الخارج بدلاً من الداخل، وقد شكّلت مبانيها المعمارية بانسجام وتجانست فيما بينها.



خريطة مدينة صنعاء القديمة

ويعتبر المسجد الجامع أهم الكتل المعمارية التي لها دور كبير في شكل النسيج العمراني والبيئي للمدينة. فهو موجود في مركز المدينة بشكلٍ يسهل الوصول إليه من كافة الأنحاء،

استخدام الشيء بين تحقيق استفادة جيدة وضمان استمراريته، وضرورة الحفاظ على توفر المساحات الخضراء بشكل أساسي.

مميزات العمارة الخضراء: تتميز بأنها عمارة مستدامة؛ فهي تعمل على الحفاظ على التصميم وضمان استمراريته. فالاستدامة أهم الاعتبارات الأساسية التي يُراعيها المعمارون في العمارة الخضراء، كما أنها تأخذ بعين الاعتبار تقليل استهلاك المواد والموارد والحفاظ على الطاقة، وهي بذلك تعمل على توفير الكثير من النفقات والتكاليف. وهي عمارة صديقة للبيئة، تعمل على تقليل نسبة المُلوثات والمُخلفات. وحقائق: فإن الحلول والمُعالجات البيئية التي تقدّمها العمارة الخضراء تقود إلى تحقيق فوائد اقتصادية عظيمة 3.

صنعاء القديمة والعمارة الخضراء: تُعتبر صنعاء القديمة من أبرز أمثلة المدن التي تتحقق فيها عناصر العمارة الخضراء وتتوافر. فهي تتميز بنمطٍ عمراني مُتفردٍ تمخّض عنه نسيج عضوي لمدينة نتج عنها تراثٍ عمراني كان له القدرة على تلبية كافة المتطلبات والاحتياجات، بما في ذلك المُتطلبات البيئية. فقد راعى قدامى

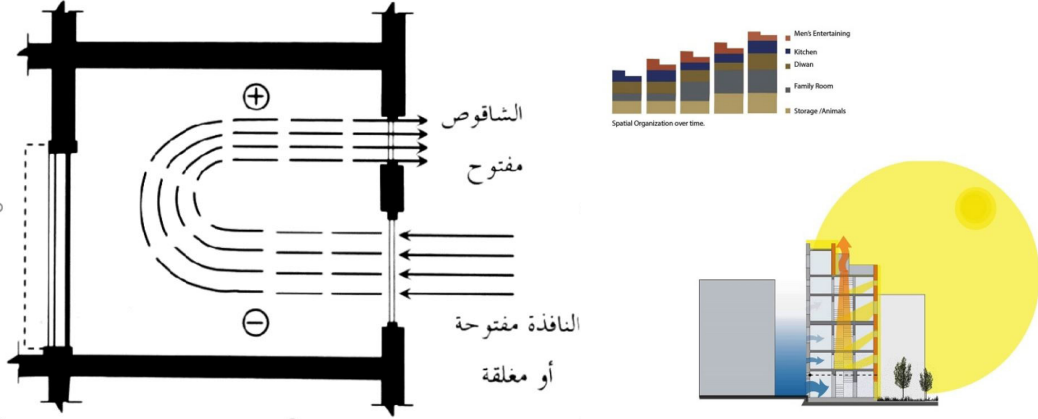
وتتوزّع حوله الطرق والحارات الضيقة. وتميّزت
صنّاء القديمة بمساكنها البُرْجية المُتعدّدة
الطوابق، والتي تعكس العديد من المفاهيم
الاقتصادية والبيئية والاجتماعية، من خلال توفير
الخصوصيات الكاملة داخل المبنى الواحد،
حيث خُصّصت الأدوار السفلية للخدمات العامة
واستقبال الضيوف، وخُصّصت الأدوار العلوية
للحياة الخاصة؛ أي أنّهُ كلما اتجهنا إلى أعلى زادت
الخصوصيّة. وتعتبر المساحات الخضراء من أهم
مكونات صنّاء القديمة، إذ مثلت المساحات
الخضراء داخل مدينة صنّاء القديمة فضاءات

من التسرب خارج نطاقه لأطول فترة ممكنة في النهار، مما يُساعد على تلطيف وتبريد جو الصرحة والمباني المحيطة بها. وحرص المعمار اليميني في التدرج في ارتفاعات المباني، ما نتج عنه تظليل أجزاء كبيرة من أسقف المباني، وحمايتها من أشعة الشمس وما ينتج عنها من طاقة حرارية. وقد ساهمت بعض العناصر المعمارية في مباني صنعاء في تقليل، بل والاستغناء عن مصادر الطاقة ومعالجة الهواء والحرارة، بما يتوافق مع معايير العمارة الخضراء. فتميّزت واجهات المباني البرجية بالاتساع المتدرج في فتحات النوافذ كلما صعدنا لأعلى، بما يعكس وظيفة الفراغ الداخلي الذي يتطلب تهوية أفضل وإطلالة أكبر.

فعلى سبيل المثال: الدور الأرضي لا توجد له نوافذ، بل فتحات صغيرة تعرف بالشواقيص لتدخل الإضاءة المحدودة نظراً إلى وظيفة هذا الدور، بينما الديوان والمفرج في الأدوار العلوية، ونظراً إلى وظيفتهما وحاجتهما للإطلالة والتهوية، فلهما فتحات ونوافذ كبيرة وعديدة.

طوبوغرافية الأرض، من خلال بنائه لها على امتداد سفح جبل نُقم، أي على هضبة متوسطة ترتفع قليلاً عن مستوى سطح السهل، يمرّ من خلالها وادٍ يُعرف بوادي السائلة، الذي تصب فيه جميع مياه الأمطار التي تهطل على المدينة والجبال والقرى المجاورة، وبدورها تُغذي مياه الآبار الجوفية. كما استغل أهل صنعاء غالبية الأرض المُتلة عليه للزراعة.

ملاءمة التخطيط العمراني لصنعاء للمناخ:
شُيّدت مباني صنعاء القديمة وفق أسس علمية تتفق والتصميم البيئي، بحيث تقاوم تأثيرات المناخ والعزل الحراري وعوامل التعرية، وتضمن للمباني المتانة والاستدامة. وتكمن ميزة تصميمها الفريدة في أنها صُمّمت كي تتبع حركة الشمس والهواء للحصول على إضاءة جيدة وتهوية طبيعية. فمعظم مباني صنعاء القديمة مبنية باتجاه الجنوب، من أجل جذب أكبر كمية مُمكنة من الإشعاع الشمسي خلال فترة الشتاء. وقد راعت كذلك حرارة الصيف، فجاءت مبانيها مُتراصة، بعضها بجوار البعض، وتلتف حول ساحة كبيرة تُعرف بالصرحة، التي تختزن الهواء المعتدل البرودة في فترة الليل، وتُمنعه



المتينة التي لا تتأثر بالأملاح والعوامل المناخية مهما غير عليها الزمن، وتتميز بصلابتها الشديدة، وخفة وزنها، وهو ما تبنى به أساسات البناء وترصف به الأرضيات 5. واستخدمت قوالب الآجر، الذي يُعرف باللهجة الصنعانية بـ(الياجور) في بناء الجدران. وتمثل صناعة الياجور علماً وفناً أبدع فيه اليمنيون منذ أقدم العصور، ورسم بها البناء لوحة معمارية اكتملت أبعادها بمتانة البناء وجماله 6، واستخدم الجص بكثرة في طلاء وتكسية الجدران 7، كما استخدمت مادة القضاض كمونة لتكسية الأسطح والجدران الخارجية، وهي تتميز بأنها لا تتأثر بالتصدع لتأثيرات الرطوبة أو الماء، لذلك كثر استخدامها في جدران السدود وأحواض المياه والحمامات

صنعاء القديمة ومواد البناء الطبيعية: وفُرت الطبيعة في صنعاء لها مختلف أنواع مواد البناء المتنوعة، وهي مواد غير مُلوثة للبيئة، وقد أعجب بها المؤرخون والرحالة. فمثلاً: يذكر ابن رسته عن مدينة صنعاء ومواد البناء المستخدمة فيها قائلاً: "هي مدينة كثيرة الأهل، طيبة المنازل، بعضها فوق بعض، إلا أنها مُزوَّقة أكثرها بالجص والآجر والحجارة المُهندمة، فمنها ما أساسه من الجص والآجر، وسائرهما من حجارة مهندمة، وبعض بنائها بالجص والآجر، وبعضها بالجص، وأكثر سطوحها مفروشة بالحصى لكثرة أمطارها" 4. ومن أشهر أنواع مواد البناء بها: الأحجار، وخاصة النوع المعروف بحجر الحبش الأسود، وهو كما يُعرفه المؤرخون نوع من أحجار البازلت الأسود



وأسطح المنازل، وقد كان لها الفضل في حماية هذه المباني من تسرب المياه إليها وتهدمها.

وقد استغل المعمار اليمني مواد البناء المحلية بكفاءة لإظهار الشكل المُميّز لواجهات مباني صنعاء القديمة، بما يُحقّق مفهوم العمارة الخضراء، وقد أبدع الفنان اليمني في استخدام الحجر في عمل الزخارف الرأسية والأفقية، وكل أنواع الأحزمة والأفاريز والنقوش الخارجية عليها. وفي الواقع ليس هناك أية مدينة تضاهي مدينة صنعاء في فن الزخرفة الطوبية بالعديد من العناصر التشكيلية والجمالية 8.

المساحات الخضراء روح مدينة صنعاء القديمة: تُعتبر المسطّحات والفضاءات الخضراء من أهم مميزات تخطيط صنعاء القديمة، التي تتميز بدمج الطبيعة الخضراء بالبيئة العمرانية. وتُمثل هذه المساحات الدورة البيئية الطبيعية للمدينة، فهي



الغابة العمودية، ميلانو، تصميم ستوديو بويري
نموذج معاصر للعمارة الخضراء



وللوحدة السكنية المُلتفة عليها. ويتوزع ما يقرب من ثلاث وأربعين مقشامة وبستان في وسط المدينة وأطرافها، وتُشكل نسبة اثني عشر واثني عشر من عشرة بالمائة من إجمالي مساحة المدينة 9.

وتعتبر هذه المساحات إبداعاً حضارياً يمينياً، ابتكرت لإعادة استغلال الموارد الشحيحة من المياه استغلالاً أمثل، وتقع غالباً بجوار المساجد أو الحمامات؛ في محاولة الإنسان اليميني لاستغلال موارده، ولذا يلاحظ ارتباط مواقع المساجد والحمامات بالمقاشم والبساتين في كل أنحاء صنعاء 10، حيث تُروى هذه المساحات من الماء المُستخدم في الحمامات أو المساجد من قبل المصلين، وقد أوقفها المحسنون ليُصرف ريعها على هذه المساجد والحمامات ليُستخدم في ترميمها وإصلاحها.

وأخيراً: لقد عكست مدينة صنعاء القديمة أنموذجاً مثالياً للعمارة الخضراء، وأوجدت معالجات معمارية وتخطيطية أدت إلى جعل المدينة القديمة وكأنها كائن حي يأخذ من بيئته ويُعطيها دون ضرر أو ضرار.

بمثابة رثتها التي تتنفس بها، وهي مصدر دائم يُساعد على تجديد هواء المدينة، وتضفي جمالية على نسيجها العمراني، إذ تُحيط بها المباني من أغلب جهاتها، وتُطل عليها شرفات ونوافذ هذه المباني، وتقدم منظرًا جمالياً للبيوت المطلة عليها، وتضفي جمالية على التكوين المعماري للنسيج العمراني، وتُحقق الراحة النفسية والبصرية لساكلي هذه المباني، بالإضافة إلى دورها الاقتصادي في تأمين الاحتياجات الأساسية لسكان المدينة. وملكية هذه المقاشم وقف للدولة، لا يمكن بأي حال بيعها أو البناء فيها. لذا مازالت تحتفظ بهيئتها ووظيفتها إلى اليوم. ويمكن تصنيف المساحات الخضراء في صنعاء وفق نوعية ملكيتها واستخدامها إلى ثلاثة أنواع هي: البساتين، وهي الأكبر مساحة وتنوعاً في زراعتها وتقع في أطراف المدن وملكيّتها خاصة؛ والمقشامة، وهي أصغر مساحة من البستان، وتقع داخل المدن وبين الحارات؛ والحدائق الصغيرة، وتشغل إما جزءاً من مساحة الفناء الخارجي للمبنى السكني، أو تُشكل المساحات الخلفية للمباني



الهوامش

- 1 - يحيى وزيري، التصميم المعماري للبيئة نحو عمارة خضراء، 2003م، ص4.
- 2 - مها صباح سلمان، التوجهات الحديثة للعمارة المستدامة، ص35 - 36.
- 3 - علي ثويني، المكان والعمارة، ص279 - 280.
- 4 - ابن رسته، كتاب الأعلاق النفيسة، مج7، 1891م، ص109 - 110.
- 5 - جمال الدين علي بن القاسم، وصف صنعاء مستلّ من المنشورات الجلّية، ص64.
- 6 - أحمد محمد الحاضري، فن وهندسة البناء الصنعاني، ص105 - 107؛ عبد الله عبد السلام الحداد، صنعاء تاريخها ومنازلها الأثرية، ص72.
- 7 - غازي رجب محمد، الستائر الجصية في الفن العربي اليمني، مجلة دراسات يمنية، العدد 28، 1987م، ص403.
- 8 - عبد الرحمن الحداد، صنعاء القديمة المضامين التاريخية والحضارية، ص76 - 78.
- 9 - أسس التصميم المعماري، ص128 - 130.
- 10 - Ingrid Hehmeyer, Mosque, bath and garden, Symbiosis in the urban land scape of Sana'a Yemen, the senior of Arabian studies, oxford 1997, Pp. 105-115.

صفحات من تاريخ البحرين الحديث رسالتان حول أول جسور البحرين وشبكة الطرق

عبدالرحمن سعود مسامح

في النصف الأول من القرن الماضي، بدأت حكومة البحرين بتنفيذ واحدٍ من أكبر المشاريع الاستراتيجية في البلاد في ذلك الوقت، ألا وهو مشروع جسر الشيخ حمد، ليربط بين أهم جزيرتين في أرخبيل البحرين: جزيرة أوال، وجزيرة المحرق. وتؤرخ الوثيقتان الأولى والثانية لذلك الحدث الهام، إذ إنهما عبارة عن خطابين متبادلين بين مستشار الحكومة تشارلز بلجريف، وصاحب السمو أمير البلاد المعظم الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، وموضوعهما هو ضرورة توفير شاحنتي نقل كبيرتين من نوع "لوري" لنقل الدفان (الطين والرمال) لملء ما بين جداري طريق الجسر، وتسويته قبل الشروع برصفه. وأما الوثيقة الثالثة، فهي بخصوص رغبة الحكومة في توفير ماكينة خاصة برصف الشوارع والطرق الرئيسية في البلاد، ونرى بين سطورها كيف سعى المستشار بلجريف إلى توفير المعلومات والصور اللازمة لإطلاع صاحب السمو حاكم البلاد المعظم، والحصول على موافقة سموه لشرائها وتوفيرها، لإتمام ذلك المشروع المهم.

صورة الوثيقة

$\frac{0.57}{1.16} \approx 0.49$

تحریر آغا ۲۰ رمضان ۱۲۵۴ ۲۱ ربیعہ ۱۹۳۵

محمد صاحب لفظة البر الشيعي عبد الله بن محمد بن الحسين

اسمکم در حجتہ اند:
 بعد از آن مجرور و در علاجہ بسیار نقل (لوریہ) العملیہ الی الذین
 الموجودہ السانہ نقل کیا و از محل الطین والزلز انوشیہ، لذات قدرت مجرورہ
 السانیہ الذوریہ و فیہ اوجہ تہتہ کوف و اشارہ بہ
 فاعلہ افارہ بل فتنہم التعمیم لعلہ لشرکما

هذا انتم رؤوسكم
منه علة لبري

عبدالله بن محمد

Gent, Aug.
 25/8/54.

وصف الوثيقة:

• هذه وثيقة تاريخية مهمة جدًا تؤرّخ لمشروع الجسر الأول في تاريخ البحرين لربط جزيرة المحرق بجزيرة أوال (البحرين) الأم، وهي محفوظة بأرشيف الوثائق والمخطوطات بمتحف البحرين الوطني.

• والوثيقة عبارة عن خطاب موجّه إلى حضرة صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين، من سكرتيه ومستشاره تشارلز بلجريف.

• كُتب الخطاب في أربعة عشر سطرًا بخط الثلث المجوّد، على ورقة عادية، وبحبر أسود. بدأ بذكر رقم الإصدار وهو عدد عدد ط 11 / 523 على 1354 ونجتهد فنقول إنه صادر عن دائرة الطابو، لذا رمز لها بحرف الطاء 11 وعدد ما صدر عنها حتى تاريخ الحادي والعشرين من ديسمبر 1935م وهو خمسمائة وثلاثة وعشرون خطابًا.

• حُرر الخطاب بتاريخ الخامس والعشرين من رمضان من عام 1354هـ الموافق للحادي والعشرين من ديسمبر من عام 1935م.

• تضمن الخطاب الديباجة المعتادة:

حضرة صاحب العظمة السر الشيخ حمد بن الشيخ عيسى بن علي آل خليفة المحترم
السلام عليكم ورحمة الله.

ثم ختم بعبارة:

هذا ما لزم وسلاما (مع إشارة زخرفية مرسومة ببساطة) ما

• نلاحظ وجود ثلاثة توقيعات (بالإنجليزية)، اثنان منها للمستشار بلجريف على اليمين اسمه بالشُّبْك، وعلى اليسار بالأحرف الأولى من اسمه تحتها عبارة "مستشار حكومة البحرين". والتوقيع الثالث لشخص يدعى (علي / Ali) في الأسطر الثلاثة الأخيرة والتي كُتبت باللغة الإنجليزية كالتالي:

Thank, you

Ali

25/9/54

نص الوثيقة:

ع ط 11 / 523 — دد

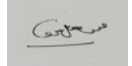
1354

تحريرا في 25 رمضان 1354 21 ديسمبر 1935
حضرة صاحب العظمة السر الشيخ حمد بن
الشيخ عيسى بن علي الخليفة المحترم
السلام عليكم ورحمة الله
وبعد فان الحكومة في حاجة لسيارتي نقل
(لوريين) للعمل في الجسر الذي (بين) المحرق
والمنامة لنقل كميات وافرة من الطين والتراب
لتسويته، لذلك فقد رأت الحكومة شراء السيارتين
المذكورتين بقيمة الواحدة ثلاثة آلاف ومائتا
روبية.

فأرجو افادتي بموافقتكم لتقديم طلب شرائهما.
هذا ما لزم وسلاما ما

JBS

مستشار حكومة البحرين



Thank, you

Ali

25/9/54

ما تضمّنته من معلومات:

• تضمّنت هذه الوثيقة ما يلي:

أولاً: رقم الصادر: ع ط 11 / 523 — دد 1354

ثانياً: التاريخ: 25 رمضان 1354 / 21 ديسمبر
1935.

ثالثاً: الموضوع: طلب موافقة صاحب السمو
الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، حاكم البحرين
على شراء سيارتي نقل لوري (Lorry) للمساعدة
في نقل الطين والتراب لمشروع جسر المحرق-
المنامة.

• نلاحظ في كتابة العدد الخاص بالصادر أنه ذكر
حرف الطاء، ولعله اختصار لدائرة الطابو، أي
الدائرة الخاصة بالأراضي والأملاك، كما ورد ذكر
عدد ما تم تحريره من خطابات ومراسلات حتى
هذا الخطاب/ الوثيقة (523)، وحتى شهر رمضان
من عام 1354هـ الموافق شهر ديسمبر من عام
1935م.

• الخطاب موجّه مباشرة إلى حضرة صاحب
العظمة السّر الشيخ حمد بن الشيخ عيسى بن
علي آل خليفة حاكم البلاد.

ولفظة (السّر) هي وسام تشريف أو قلادة حصل
عليها صاحب السموّ من حكومة بريطانيا
العظمى في ذلك الوقت.

جزيرتي المحرق العاصمة السياسية والإدارية، والمنامة العاصمة التجارية والاقتصادية في البلاد.

- نقرأ بين ثنايا الخطاب -الذي وجهه تشارلز بلجريف إلى صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة- أنَّ الطريق البري للجسر قد وصل إلى مراحل متقدمة، وأنَّ الأمر يحتاج إلى توفير وسائل نقل سريعة وكبيرة لتستوعب نقل الطين والتُّراب من جزيرة البحرين إلى موقع المشروع لردم ما بين جداري الطريق وتسويته.
- اقترح المستشار شراء سيارتي نقل كبيرتين من نوع (لوري) لهذا الغرض، وقد قام بالتَّحري عن ثمنهما، ورفع الأمر إلى سمو الحاكم للموافقة عليه، وقد كان السعر المطلوب للشاحنتين هو ستة آلاف وأربعمائة روبية هندية.

الخلاصة:

- تم الشروع في إنشاء أول جسر في تاريخ البحرين الحديث ليربط بين أهم جزيرتين في أرخبيل البحرين، وبين مدينتي المحرق والمنامة، في عهد صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة حاكم البحرين المعظم (1932 - 1942م/ 1351 - 1361هـ).
- لقد كان لجسر الشيخ حمد التاريخي أكبر الأثر في تطوُّر نواحي الحياة المختلفة. فعلى المستوى

- وموجَّه الخطاب هو تشارلز بلجريف، مستشار حكومة البحرين، وقد زَيَّن الخطاب بتوقيعه مشبَّكاً وبالأحرف الأولى من اسمه.

- نرى ثلاثة أسطر قصيرة في نهاية الوثيقة اشتملت على كلمات الشكر لشخص اسمه علي (Ali)، ثم ذكر تاريخ بالأرقام فقط، ونعتقد أنه من تعليقات المستشار نفسه خصَّها لمن قام بخطِّ وكتابة هذا المكتوب، وربما ترجمته.

- ويبدو من نصِّ الخطاب أن مشروع جسر المحرق-المنامة قد بلغ مراحل متقدمة من دفن المسار بالأحجار الكبيرة من الجهتين، وكان لزاماً توفير الطين والتُّراب لردم ما بين جداري المسار، وهي عملية تتطلب نقلهما من مناطق بعيدة بواسطة عربات نقل كبيرة قوية، فاقترح المستشار شراء شاحنتين من طراز اللوري.

- كان لا بد من الحصول على موافقة صاحب السمو حاكم البلاد لتوفير هذين اللورين اللذين سيكلفان الحكومة ستة آلاف وأربعمائة روبية كما ورد بالوثيقة.

استنطاق الوثيقة:

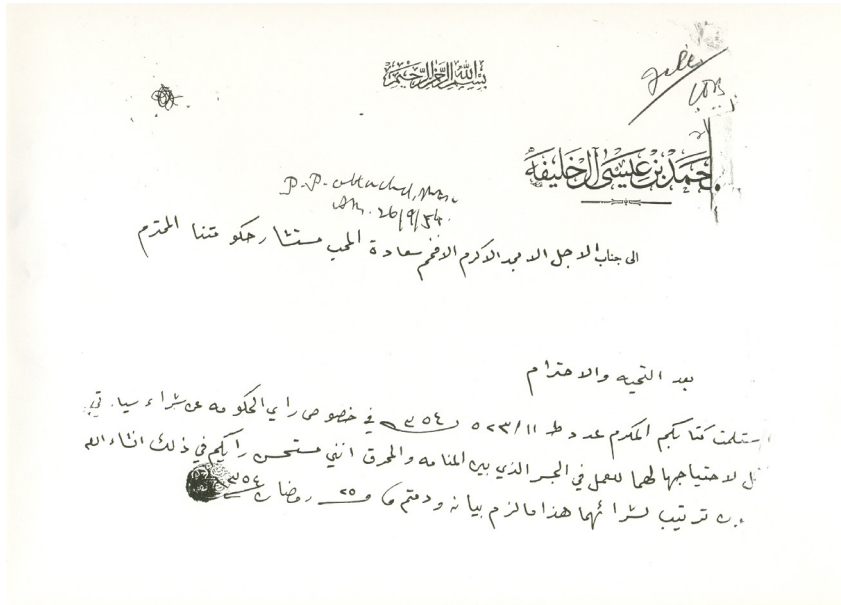
- الوثيقة تؤرِّخ لمشروع اجتماعي اقتصادي استراتيجي مهمٌّ باشرت حكومة البحرين في تنفيذه، ألا وهو مشروع الجسر الموصل بين

• وكان المستشار تشارلز بلجريف على صواب عندما أراد إنجاز المشروع على الوجه الأكمل بتوفير كل الأدوات اللازمة للتسريع في الانتهاء منه، فجاءت فكرة شراء سيارتي نقل شاحنتين كبيرتين وبسعر مناسب لتوفير الطين والتراب لملء ما بين السدّين على طول طريق الجسر البري من الجانبين.

الاجتماعي، زاد في توثيق الروابط بين عائلات الجزيرتين. وعلى المستوى الاقتصادي، ازدهر النشاط التجاري في المدينتين، وتم تفعيل مطار البحرين، وكذلك ميناء المنامة ليعدما الجميع دون استثناء، ونمت حركة المواصلات بينهما باضطراد كبير، ووصلت الخدمات الحكومية إلى مناطق شاسعة من البلاد.

رقم الوثيقة: م ب و 1995 - 4 - 076

عنوان الوثيقة: موافقة سمو الشيخ حمد على شراء لوريين لمشروع جسر المحرق المنامة
صورة الوثيقة



وصف الوثيقة:

- هذه الوثيقة التاريخية تؤكد موافقة صاحب السمو على اقتراح مستشار الحكومة السيد بلجريف لتوفير شاحنتي نقل لوري لجلب التراب والطين لاستكمال مشروع جسر المحرق- المنامة. وهي من الوثائق التاريخية المهمة التي يحتفظ بها أرشيف قسم الوثائق والمخطوطات بمتحف البحرين الوطني.
- والوثيقة عبارة عن خطاب موجّه من حضرة صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، حاكم البحرين، جواباً على اقتراح سكرتير الحكومة ومستشارها تشارلز بلجريف بشراء شاحنتي نقل من نوع اللوري.
- جاء الخطاب في سبعة أسطر بخط الثلث العادي على ورقة معدّة سلفاً لكتابة الخطابات الموجهة من ديوان صاحب السمو الحاكم، مزيّناً بالبسملة مطبوعة في الأعلى، ثم اسم الحاكم بخط كبير متداخل بخط رقعة مجوّد، ومن ثم جاءت الأسطر الخمسة الباقية بخط مكتوب باليد بشكل بسيط جدّاً.

- حرّر الخطاب بتاريخ الخامس والعشرين من رمضان من العام 1354 الهجري، الموافق للحادي والعشرين من ديسمبر من العام 1935م.

• بدأ الخطاب بالعبارة التالية:

- إلى جناب الأجلّ الأمجد الأكرم الأفخم سعادة المحبّ مستشار حكومتنا المحترم
- بعد التحية والاحترام
- وختم بعبارة: "هذا ما لزم بيانه ودمتم"، ثم ذكر التاريخ.
- من الملاحظات البارزة في الخطاب وجود ختم مهر صاحب السموّ الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة في نهاية السّطر السّابع، وبعد ذكر التاريخ مباشرة، كما نلاحظ وجود توقيع بلجريف في الزاوية العليا على يسار الخطاب، وبالمقابل يوجد توقيع من الصّعب تمييز الاسم لصغره وتداخله بشكل معقّد.
- وجاءت ملاحظة المدعو Ali في سطرين باللغة الإنجليزية بين اسم صاحب السمو بالأعلى وديباجة الخطاب بالسّطر الثالث وجاءت على النّحو التالي:

P. P. attached, thanks

Ali. 26/9/54

نص الوثيقة:

بسم الله الرحمن الرحيم

Tele

CDB

من حمد بن عيسى آل خليفة

P. P. Attached, thanks,

Ali. 26/9/54

الى جناب الاجل الامجد الاكرم الافخم سعادة

المحب مستشار حكومتنا المحترم

بعد التحية والاحترام

استلمت كتابكم المكرم عدد 11 / 523 لسنة

1354 في خصوص رأي الحكومة عن شراء نقل

سيارتي لاحتياجها لهما للعمل في الجسر الذي

بين المحرق والمنامة انني مستحسن رأيكم في

ذلك ان شاء الله.

يكون ترتيب لشرائهما هذا ما لزم بيانه ودمتم،

فد 25 رمضان سنة 1354

(ختم صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى

آل خليفة)

ما تضمّنته من معلومات:

• نشاهد هنا أنموذجاً للخطابات التي كانت

توجّه من ديوان الحاكم إلى الغير، مزيّنة

بالسملة بخط رقعة جميل، ومشكّل، وباسم

الحاكم بحجم كبير عريض، ومشكّل، وتحت خط

مستقيم بوسطه زخرفة ناعمة جداً.

• تضمّنت الوثيقة ألفاظ التبجيل والتّكريم

والاحترام من لدن سموّ الحاكم لمستشاره

وسكرتيه تشارلز بلجريف، فكتب واصفاً إيّاه

بـ"جناب الأجلّ الأمجد الأكرم الأفخم المحبّ...".

• أحال المستشار في بداية الخطاب إلى مكتوبه

الذي حمل الرقم 11/523 لسنة 1354هـ وذكره

بموضوع ذلك الخطاب.

• موضوع الخطاب كان اقتراحاً وصفه صاحب

السموّ بـ"رأي الحكومة..."، ألا وهو شراء سيارتي

شحن أو نقل للحاجة الماسّة إليهما للعمل في

مشروع جسر المحرق-المنامة.

• جاء رد الخطاب الذي تضمّنته الوثيقة في عبارة

رقيقة لطيفة هي:

"إنني مستحسن رأيكم في ذلك، إن شاء الله

يكون ترتيب شرائهما..."

• وذيل الخطاب بختم أو مهر خاتم صاحب

السموّ الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة حاكم

البحرين وتوابعها.

استنطاق الوثيقة:

• نلاحظ في هذه الوثيقة -التي تؤرخ لمشروع حيوي هام قامت حكومة البحرين بتنفيذه لربط جزيرتي المحرق والمنامة بجسر متحرك حديث- سرعة استجابة سمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة حاكم البلاد لتوفير كل ما يسهم في الانتهاء من تشييد هذا الجسر في أسرع وقت ممكن.

• كان تاريخ الطلب هو الخامس والعشرين من رمضان من العام 1354هـ، بينما جاء الرد بالموافقة على شراء شاحنتين من نوع اللوري في السادس والعشرين من رمضان من العام 1354هـ أي بعد يوم واحد فقط من رفع طلب إلى سمو الحاكم رحمه الله.

• اقترح المستشار بلجريف شراء سيارتي نقل كبيرتين بقيمة ستة آلاف وأربعمائة روبية هندية، وهو مبلغ ضخم بمعايير ذلك الزمان، ومع ذلك لم يفت في عضد المسؤولين لتوفير المبالغ المطلوبة لأهمية ذلك المشروع الاستراتيجي في تاريخ دولة البحرين الناهضة.

• لا ريب أن هناك تعاوناً وتنسيقاً تامين بين ديوان الحاكم ومكتب المستشارية بالمنامة، وأن المواضيع المتداولة بين الطرفين كانت تلقى دائماً الرضا والاستحسان من قبل سمو الشيخ

حمد بن عيسى آل خليفة طيب الله ثراه، ولذلك ازدهرت البحرين وارتقت بتحقيق العديد من المشروعات الحيوية الهامة في تلك الحقبة من التاريخ الحديث.

الخلاصة:

• إنه في عهد صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، تم إنشاء أول جسر في تاريخ البحرين الحديث ليربط بين مدينتي المحرق والمنامة، والذي تم افتتاحه رسمياً في التاسع والعشرين من شهر ذي الحجة من عام 1360 هجرية، الموافق للثامن عشر من ديسمبر من العام الميلادي 1941. وقد كان هذا الجسر حلماً قديماً لحكام البحرين وأهلها، وخاصة أهالي تلك المدينتين الناهضتين.

• كان لا بد من توفير آليات حديثة لنقل التراب والطين إلى موقع الجسر، فما كان من بلجريف إلا أن سارع بإرسال خطاب يقترح فيه على سمو الشيخ الحاكم شراء لوريين بمبلغ ستة آلاف وأربعمائة روبية هندية. ورغم أن المبلغ كان كبيراً، فقد نال الموافقة من سمو الحاكم، وإعطائه أمره بشراهما وتوفيرهما للمشروع على جناح السرعة.

صورة الوثيقة

Original letter taken by
Supt. J. P. L.
J. P. L.
4/7/55.



وصف الوثيقة:

• كتبت الوثيقة بحبر أسود في ستة عشر سطرًا مستقيمًا، بخط ثلث مجود. بدأت برقم الصادر وهو 119 / 478 لسنة 1355، والوثيقة عبارة عن خطاب موجّه إلى المغفور له صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين وتوابعها المعظم، من مدير دائرة الطابو محمد خليل بهمن.

ختمت بعبارة في ثلاثة أسطر باللغة الإنجليزية على النحو التالي:

This given letter taken by yours, father

Ali

4/7/55

• توجد هذه الوثيقة بأرشفيف قسم الوثائق والمخطوطات بمتحف البحرين الوطني، وتحمل الرقم 077 - 4 - 1995.

• نلاحظ وجود رمزين أو حرفين في نفس سطر الترقيم، كما توجد بقعة حبر في السطر الرابع الذي احتوى عبارة "السلام عليكم ورحمة الله".

• وفي بداية السطر السابع نلاحظ وجود شطب لعبارة "عدا ما يصلحه"، ثم شطب آخر في نهاية السطر لكلمة "واحدة"، واستعيض عنها بكلمة "مكينة".

• وفي نهاية السطر الثامن تم شطب عبارة

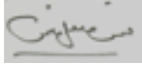
المغفور له صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة

"لترون تركيبها"، لتتنقل إلى السطر التاسع بعد كلمة "وشكلها" ولتضاف إلى العبارة كلمة "الرسم"، وكذلك تم شطب كلمة "الذي" في هذا السطر، كما نرى كلمة "مفيدة" في السطر نفسه متداخلة، كما جاء لفظ "أما" ليضاف إلى كلمة "وزنها". وقد رسم سهم بالسطر للإشارة إلى كلمة "فهو" فوق كلمة "وزنها". وفي نهاية السطر تم شطب عبارة "أما القيمة" فقد استُبدلت بكلمة "وقيمتها"، وتم شطب كلمة "فهي" في بداية

فهو لا يتجاوز خمسة أطنان وقيمتها أربعة آلاف روية تقريباً عدا مصاريف التحميل. هذا وإن سعادته ينتظر إجازة من عظمتكم على شرائها فإذا استحسنتم ذلك فأبلغوه رأيكم حتى يشتري المكينة.

وفي الختام تفضلوا بقبول فائق تحياتي القلبية خادمكم المطيع مدير دائرة الطابو

This given letter taken by
Your, father.
Ali.
4/7/55



ما تَضَمَّنَتْه من معلومات:

- نلاحظ أسلوباً جديداً في كتابة رقم التصدير للخطاب، والذي جاء مؤكداً كلمة رقم، ووضع فوقها رقم الخطاب في التسلسل، وعدد الخطابات الصادرة حتى تاريخه (478 / 119)، بينما كتب السَّنة بالأرقام أسفل منها 1355.
- الخطاب الموجَّه إلى صاحب العظمة حاكم البحرين، وموجَّه الخطاب هو مدير دائرة الطابو، وقد وقَّع اسمه مشبكاً. وبعد فحصه وتحليله وما يدعمه من تقصِّي، تبين أنه محمد خليل بهمن الذي شغل ذلك المنصب لسنوات طويلة، وكان خبيراً بوثائق الأملاك وخرائطها.
- يشير كاتب الخطاب إلى أنه ينقل لعظمة

السَّطر التَّاسع.

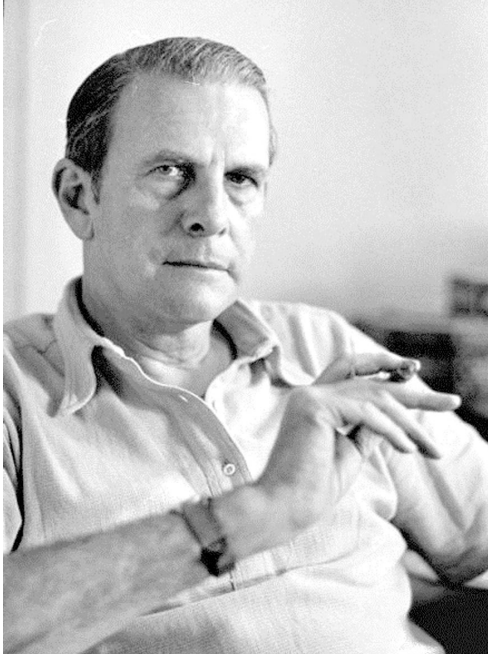
- في السَّطر العاشر تم شطب كلمة "يطيب" وكتب فوقها عبارة "ينتظر إجازة"، ومن جهة أخرى شطبت الكلمة "إجازة"، وفي نهاية السَّطر بُترت كلمة "ذلك" ويصعب تبيِّن الكلمة التي بعدها ولعلها -تخميناً- "فأبلغوه" رأيكم حتى يشتري المكينة.

نص الوثيقة:

رقم 478 / 119

1355

تحريراً في 4 رجب 1355 - 20 سبتمبر 1936
حضرة صاحب العظمة السر الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين الأفخم
السلام عليكم ورحمة الله:
وبعد فأخبركم أن سعادة المستشار طلب مني أن أكتب لعظمتكم عن شراء مكينة لتعديل الطرق التي نحن في الوقت الحاضر محتاجين إليها أتم الاحتياج نظراً لما يجري الآن من تصليح في طرق البلدة وخارجها عدا عن الطرق التي تصلحها شركة النفط وإن المستشار قد رأى مكينة هناك وهي أرخص مكينة توجد في أسواق لندن وها إنني أرفق رسمها لكم بطيَّه وشكلها لترون تركيبها وهي في الواقع جداً مفيدة للبحرين أما وزنها



تشارلز بلجريف

بلجريف؛ كتب مدير دائرة الطابو محمد خليل بهمن، خطاباً يعرب فيه عن رغبة الحكومة في توفير ماكينة خاصة لرصف الطرق، وأوضح كم هي الحكومة في حاجة ماسة في ذلك الوقت إليها، نظراً لما "يجري الآن من تصليح طرق" البلاد، وأن شركة نفط البحرين قد أخذت من جانبها هي الأخرى بإصلاح بعض الطرق ورصفها.

- لقد رأى المستشار تلك الآلية (المكينة) في أسواق لندن، وتحقق من أنها الأرخص ثمناً هناك، وأن وزنها لا يتجاوز الخمسة أطنان، وأن ثمنها

الحاكم رغبته في شراء مكينة لتعديل الطرق (آلة لرصف الطرق)، وأوضح بأنه "في الوقت الحاضر محتاجين إليها أتم الاحتياج"، وذكر السبب وهو "نظراً لما يجري الآن من تصليح في طرق البلدة وخارجها".

- يتّضح من خطاب مدير الطابو أنّ شركة نفط البحرين هي الأخرى كانت تقوم بإصلاح بعض الطرق في البلاد.

- بيّن بهمن بأنّ المستشار تشارلز بلجريف يرى بأن هناك مكينة رخيصة الثمن تباع في أسواق لندن، وقد أرفق رسمها أو صورتها بطيّ الخطاب، وذكر أنّ وزنها لا يتجاوز الخمسة أطنان، وأنّ ثمنها حوالي أربعة آلاف روبية عدا أجرة الشحن.

- وفي ختام الخطاب، بيّن المرسل بأن بلجريف ينتظر إذن سموه في حال موافقته واستحسانه كي يباشر بعمل اللازم لشرائها وجلبها من لندن.
- وقّع مدير دائرة الطابو فوق اسمه عبارة خادمكم المطيع زيادة في التواضع وإظهار التفاني في الوظيفة الرّسمية والقيام بمسؤولياتها.

استنطاق الوثيقة:

- في مجال البناء والتعمير، وتحسين الخدمات، وفي مجال إنشاء الطرق الحديثة ورصفها بالإسفلت، ورأي ومشورة من المستشار تشارلز



شاحنة بريطانية تعود إلى ثلاثينيات القرن الماضي

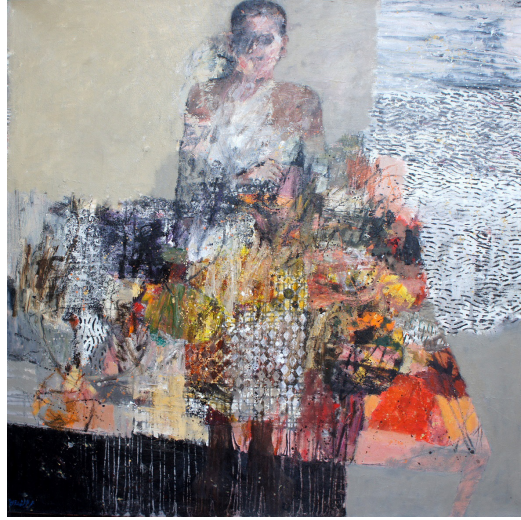
السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، سعت حكومة البحرين ممثلة في دار المستشارية بالمنامة ودائرة الطابو المسؤولة عن الأراضي والأموال (والتخطيط العمراني بالمفهوم المعاصر) بالعمل بجد من أجل توفير ما يلزم من أدوات لإصلاح الطرق والشوارع في البلاد، فتوجّهت إلى سمو الحاكم للحصول على موافقته لشراء ماكينة خاصة برصف الطرق للحاجة الماسة لمثلها في ذلك الوقت.

• إن ما تتمتع به البلاد اليوم من شبكة طرق تربط الجزر والمدن والقرى، هو نتاج تلك التجارب الأولى التي بدأت في عهد البناء والتأسيس، باستخدام الوسائل المتاحة، وجلبها من الخارج مهما كلف ذلك من مال أو جهد.

أربعة آلاف روبية تقريباً، وسعى إلى توفير رسمها وصورتها لعرضها على سمو الحاكم، حرصاً منه في الحصول على موافقة سموه على اقتنائها للأهمية. • بدأت حكومة البحرين منذ ثلاثينيات القرن الماضي في تعديل الطرق والشوارع الرئيسية في البلاد، وساهمت شركة نفط البحرين في توفير ما يلزم من مواد وآلات لهذا العمل الحيوي الهام، وكان شارع الشيخ سلمان الممتد من مدينة المنامة وحتى مدينة النفط عوالي، ثم إلى قرية الزلاق بالجنوب الغربي من جزيرة البحرين، من أهم منجزاتها.

الخلاصة:

• في عام 1935م، وفي عهد المغفور له صاحب



المنسيّات

قاسم حدّاد

1

جاءوا من البحر

وذهبوا إليه

وكنْتُ في انتظارهم

في نساء البيت والكائنات

جاءوا يحملون الماء والهدايا

والسمك المملح المرغوب

يأتون في الخشب الغريب

■ شاعر من مملكة البحرين | لوحة الفنّان عمر الراشد - مملكة البحرين

مشرّشين بالمحار
ظُهر السفينة مرقدتهم.

يأتون
مجرّدين من لؤلؤهم
من تراثهم الطويل
لا يكثرثون بما يصيبهم
وما يصابون به من ليل
ليلهم أطول من النهار
ونومهم أقل من الحلم.

يأتون
يذهبون
ونحن في انتظار.

2

جناح النورس المذعور
ريشٌ أبيضُ الساعات مثل النور
سأراقبُ الشاطئ
بفناري الخاطئ

ريشٌ له في البحر
أصدافٌ وزعنفةٌ ورطوبةُ الأعماق
وطحالبٌ مشمولةٌ في الساق
أبحثُ عن الحجر القديم له
كي يستريح قبل الماء
عبرَ المحيط
لكي يُحيطَ البحرَ بالتاريخ
جاءَ في عربةِ الهواء
جناحٌ متعبٌ يتنفسُ الزرقة.

لي نورسٌ
دَمْتُ الخصال
يسعى على الريح النشيط
نحو المحيط
هو نورس في مستدقِّ الريش
يكشف الشواطئ
بين التفاتته ودورته الأخيرة
شهقةٌ
وثمان ريشاتٍ طويلات الرجيل
أمحو بها تعبَ النعيق

لكي يكفّ الطير عن أسفاره
فله من الماء الكبير
دربٌ طويل.

3

مدينتان

مددتُ روعي كي تطالهما
فأطالُ فراشةً حطّت على المقعد
في مدخل المقهى
مقهًى يجاور جامعة "لايبزغ"
طفلةٌ تكتشف الفنون هناك
وكنّتُ فيها

جسراً طيعاً، ويدين تمتدّان بين الريف والغرفة
يا ليتني، مثل الطفولة، أنتمي إلى الماء
فلم أزل جسراً يطوف
بما يمتدُّ بين الميم والأخرى
جسراً

ويَصْدِفُ أن يمرَّ البحرُ والأسماك والسفن الصغيرة
تحتَه،

ويأذن لي بتاريخ الحريق
جسر المحرّق،

أذكرُ
نستعيدُ الدرسَ فيه،
نتقي شمس الظهيرة
تحتَه
قبل البحر.
ونمدُّ أيدينا
حوالينا
لنصطاد الكسالى من بنات البحر
نكتشفُ السنين
ونرقب الأيام
تمرقُ مثل الوقت
يا للوقت.
مدينة أخرى، وما يبقى من العربات،
فوق الجسر، تاريخُ من الحسرات
كنت أذكر.
هل نسيت؟
مدينتان
منذ المحرق،
كنتُ في "لايزغ"
كأنَّ الوقت يسمعنا ويسري بين أيدينا
نلهو ومنتظرُ.

وحفیدتی تدری
فتکتشف الفنون، والعدسات
في "لاييزغ"،
وترجع كي ترمّم ذاكرتي
من النسيان.
فنسيّت أن أنسى.

4

في خشب قديم
يصنع كتابته الجديدة
يُعدُّ شايًا شاهقًا
يغمس فيه كسرة الخبز القديمة
خبزٌ هنالك، لا يطاله العفنُ
ولا الزمنُ
خبزٌ هنا يتحنّ الميزان
أو تصطاده المَحَنُ
على شظفٍ من الأشجار يدرك غابةً
يَشْخَصُ مثل نار المدفأة
لينال حصته من الشجر القديم

يصقله بما يبقى من التذكار
 مثل النار
 يكتب ما يحول آخر الذكرى كتاباً
 يؤثث البيت القديم
 بما يظلّ من القديم
 شايّ وكسرة خبزة
 وثلاث أشجار على باب الحديقة
 عنبٌ وكمثرى وتفاح.

أرومةً من آخر الغابات
 لا ينسى، له في عتمة العفن
 تأويلٌ بلا وطن.

5

مدنٌ كثيرة
 وما بين عينيّ بحرٌ له زرقة القلب
 عبرتُ المدن
 وحين انتهيتُ إلى شاطئ البحر
 شعرتُ بما يشبه الغرق القرويّ يداعبني

في النهاية من كتاب الأساطير
في القرى المحاصرة
تكتب أسطورةً للمدينة
لعل الذي مات في مهده يُسعف ذاكرة الميتين
مدنٌ للعشق،
أرسم في شوارعها كتبي التالية
تساعدني على الذكريات
شهوات الحياة
زوجتي تحمي خطاي من التعثر بأحجار برلين
وتسحرني زرقة الماء في شجر البحيرات
كان الغرقُ القرويُّ يداعبني
ولكنني أنثني مثل غصنٍ على الماء
عندما يذكرون لي البيت
أعود من المدن الساحرة
لعتمةٍ في الوطن
أعود،
إلى منتهى البدايات قاطبةً
أتذكر أنني نسيْتُ طريقي إلى البيت
لولا الدفاتر
لولا الكتابة تنقذني من عثرات الطريق

تشبثُ بأصغر أحجارها
برلين لي لغة الذاكرة
أكبر من قرية في المدن
أعبرها كي أصل.

6

على لبن في التراب
بكينا

حيث لا ندّم ينفع في مستهل النهايات
لنا رعشة،

خشية من صفير الحرس
كلما امتدت يدٌ لتمسّ النحاس
انتبه الجرس الذي لا ينام

واهتزت الجفّنات المستعارة من صفحة في كتاب
ماذا يفيد أنا بكينا على لبن في التراب
من سيقراً قصتنا في كل باب
ومن سوف يكثر اليوم
مما سنجنّي غداً
سهّونا عن الشمس أمس

وتركنا ما يَقِينَا من الحرارة والصيف
هَجَوْنَا السيوف
عَقَدْنَا الرهانات حول احتمال
اللبن الرائب عند الصباح
وقلنا لأطفالنا أَنْ يكفُّوا عن النهْهَة
"سنبكي لكم،
عندما ننتهي تبدؤون
خذوا حذرکم
وتفادوا الجرسُ
كي لا يهبَّ الحرُسُ".

سنبكي دَمًا
ولن يكثرث الآخرون بنا
إننا أَسْفُ الأَمْسِ والبارحة
على لبنٍ، ليس ينفعنا، في التراب
مثلنا،
نحن في قلعةٍ حرةٍ
ومن دون باب،
تلك قصتنا الجارحة.

7

"ميونخ" حيث انتهيت

كان لي بها شارعٌ وبيت

تكثرُ الباصات بالمحطة

أمام الباب

وتستعير شاحنات السوق من مكاني

بعض الأكل في الأواني.

وكلما خرجت في الصباح

تنتظر الجريدة

في لغتي الجديدة

تأخذ الماء من عنواني

اسم كتابي الثاني

في "ميونخ" القديمة

كنيسة الميدان

تشرف في الساحة

حيث اشتريت عكازة الخشب

محفورة برقّة الفنّان والعجب.

وفي طريق السوق والأخلاق

والكتب المرصوفة

تنفّسَ الحجر،

تنفّسَ الذهب

وانتعشتُ طبيعة الغابات والشجر
 يأخذني العكاز
 في شارع الترام والأحلام
 بدأت في "ميونخ"
 حيث انتهت الحكاية
 تركت فيها لحظة النهاية.

8

إذا سألوكم
 قل لهم
 يطلع النرجسُ في منتصف الشهر من كل صيفٍ
 في سطوح الجبال
 بزرقته الفاترة
 يمسحُ الحزنَ عن خدّ الحجارة.
 وإنْ سألوا عن العشق عند المصابين بالصمت
 قل لهم
 يستمرون في صمتهم فيورق الشجرُ
 مستسلمًا للنهار
 ذاهبًا إلى المساء

وينتعث الصامتون ببعض القُبل
 كأنَّ الأمل.
 إذا سألوك عن امرأةٍ تُسحر العابرين
 كلما يَمَّمُوا،
 قل لهم
 هذه جَنَّةُ الله تمتحن المؤمنين
 ولن تفهموا.

9

الوطن

ليست أكثر من جزيرة صغيرة
 هنا كابوسها
 كنتُ هناك
 أو كنتُ في الأفاصي البعيدة
 أراها
 دائماً أراها
 يراودني الشعور الخفي
 أنها موجودةٌ

بقدر ما يتجلى الحلم فيها
تلك الجزيرة الأصغر في المجرة
صنيعة أحلامي.

10

الشجيرة

أشعلت انتباه الغابة
وتوزعت في خيمة الأغصان
ترتل آية من
دفاتر القرصان
ذريعة
تقتسم السناجب حصتها
بين الماء والمعنى
وسوف تعرف الأوراق
تلك الشجيرة تعزف الأغاني
كل ما في جعبة الفلاح من طين
ومن جاذر، في صيف الحقول
للآتي من الثلج الكثيف
وكلما سمعت صهيل الريح

ظَنَنْتُ أَنْ خَيْلاً فِي حِصَانِ الْحَقْلِ
يَصْحُو،
وَتَرَابِ الْأَرْضِ يَرْتَجُّ،
اشْتَهَتْ،
وَتَهَيَّأَتْ تَحْتَ الشَّجِيرَةِ
كَيْفَ تَنْزُو،
عِنْدَمَا يَأْتِي حِصَانُ الْحَقْلِ بِالتَّبَنِ الْخَفِيفِ
الشَّجِيرَةُ انْتَبَهَتْ
وَلَكِنَّ الْعَصَافِيرَ، الَّتِي بَسَطَتْ وَرِيقَاتِ الْغُصُونِ
وَتَمَرَّغَتْ فِي خُضْرَةِ الْمَلَكُوتِ،
تَاهَتْ فِي ضِيَاعِ الْحَقْلِ،
كَيْفَ امْتَدَّ صَوْتُ النَّايِ
بَيْنَ الْعَزْفِ وَالْمَعَزْفِ
مَنْ يَعْرِفُ.

11

تَعَانَقَا

فَقَالَتْ لَهُ

وَيَدَاهُ تَنْشَغِلَانِ بِالْفَوْضَى وَتَرْتِيبِ الطَّبِيعَةِ

فعليه تعديل التلال
وعليه تحريك الجبال
لكي تمرّ الرياح فوق البحر
تنساب القوارب غارقات
يسحب الصياد أسماكاً مدرّبةً
على نوم المياه.

قالت له:

كن مستريحاً فوق سطح الماء،
هنا جسدٌ في انتظارك،
فاجعل من سفينتك انتقالاً طيّعاً عند الطبيعة،
ثم لا تغفل عن الفوضى التي جرّت مزارعنا
وحاصرت أخبارنا بطبيعة الفوضى
وقالت للمسافر،

وهو يميل بالشباك لكي يصيد الماء:
دُع للتذكّر زُعنفاً يسعى على عكازه ليصدّ موجاً
لا تشغل عمّا تُولفه الطبيعة في كتاب الناس،
ما الفوضى سوى عنواننا
ليضيع عنّا ما سيكتبه الخليج من الدلائل،
ما ستحمّله الرسائل من أنين البحر،

قالت له:

ويداه تنشغلان بالمعنى،
وتنثُلُ التفاصيلُ العميقةُ في كهوف الصدر،
وهي تقول،

ولو يصغي لها:

"هل كانت الفوضى قصيدتك الجديدة"؟

كان يستثني التلال
ويرسم في الجبال تنفسَ الوادي
كما يتهوّر الصقر الصغير على الهاوية.

قالت:

"بكت الفصول على الطبيعة وهي تنهار احتفاءً

بالزوارق غارقات".

سوف تبقى في الطبيعة زهرةً الفوضى،
وتبقى حجة الموتى على الأحياء.

12

مزاعمُ الغابة

تلك هي الألوانُ العابثة

خفيفةُ الحركة

صادقةُ المَكْرِ
تَسْبِقُ الخَرِيفَ،
تَزِينُ الفضاءَ له
بالسَّجَادِ المزخرفِ
فيفقد الشجرُ موهبةَ الاتزان
وتبدأ الأوراقُ التَقْمُصَ
في العبثِ والمباحِ.
وفي الصباح
كَدْسَةُ أوراقٍ تصدُّ البابَ
وتطلقُ ضوءًا ناحلاً من النافذة
وتبدأ الغابةُ في المزاعمِ.



كنا نستعين بالغيوم

محمود حمد

كنا نترفق بالظل

حين يدنو من الماء

نخشى أن يذوب تحت وطأة

غيابنا عن جنون الشتاء

كنا ندير ظهورنا

للضوء

شاعر من عُمان

لنرسم شكل طيور قزحية
 نوهم بها النخيل
 بأنَّ موسم القبيض قد انتهى
 صرنا أولى بخيالاتنا على السفوح

كنا نستعين بالغيوم
 لنوقد صورنا على حجارة باردة
 نخبئها بعيداً
 عن الطين
 والخائفين من أحلامنا
 على الطفولة المبيلة بالاستعارات
 المتكررة

سرقوا الظلَّ
 ومَرَّ الغزاة على خرائطنا الغبارية
 واستهزأوا بحكايتنا عن الطيور

وجدّاتنا الراحلات
 وصرخنا في وجوههم:
 هل يجب على الأرض أن تُسمّى
 بأسمائكم
 ليربها الله أجنّة خيولها في الظلام
 وسُفنَ جنودها
 المولودة في (صُور)؟

ضحكوا على أصابعنا المتشابكة بظلال الطيور
 العابرة في السماء
 وعدّدوا أسماء
 من يرثون الأرض قبل أن تُسلم
 نفسها لمدّعي النبوءة
 والانتصار على الأساطيل
 الزرقاء
 وشيوخ المغفرة الملونة

في الكتب المقدسة
 وأسمال الولدان المخلّدين
 في الإسفلت
 صرخنا على ظلالهم
 على جدران قلاعنا المهجورة
 إلا من أعلام تكنس الريح بأمر
 المحمولين على تكاليف حجارة البناء
 السابقين:
 "أوقفوا مواكب الجنرالات
 بعيداً عن ظلال النخيل
 لتتوسد بالغيب المتبقي في وجوهنا
 اتركوا الأغاني المخزّنة في الخوف من الجذب على رطوبة اليقين لاستعادة
 اخضرارنا الضئيل"

 سخروا من قصائدنا
 المكتوبة بلون واحد على الأرض

واستبدلوا بها شعراء
يتناسلون أغاني لا تُشبه إلا حروفهم
وقصائد بحجم منصات
حمراء
تركها الجنرالات على رصيف المدينة
المتقيّة
لم ننتبه إلا بعد أن صار الرماد
طيناً
وصارت النوافذ سجوناً للشمس
والشعراء ألواناً لا تُشبه مواجهنا المعتقدة
رجعنا وأمسكنا بطرف آخر
من الأرض
لا يعرف أشكالنا المنطفئة
وغيومنا الذابلة



الألوانُ ملتبسة
حسن الربيع

1

الغَيْمَةُ الْبَيْضَاءُ
فِكْرَةُ طِفْلةٍ حَلُمَتْ بِتَعْلِيْبِ الضِّيَاءِ
وَسَادَةً لِلطَّائِرَاتِ الْمُتَعَبَاتِ مِنْ السَّفَرِ

شاعر من المملكة العربية السعودية | لوحة الفنان علي خميس - مملكة البحرين

شاشُ لُجْرَحٍ غَائِرٍ فِي الْأُفُقِ
وَهِيَ هَشَاشَةُ الْبَحْرِ الْمُعْنَى
حِينَ تَرْحَمُهُ الذِّكْرُ

الْغَيْمَةُ الْبَيْضَاءُ
حَصَّتْنَا مِنَ الْأَكْفَانِ
وَهِيَ تَمُرُّ فَوْقَ سَمَاءٍ قَتَلْنَا
فَلَا كَفْنٌ هُنَا يَكْفِي
لَمَّا حَصَدَتْهُ كَفُّ الْحَرْبِ
وَهِيَ قِمَاطُ أَطْفَالٍ هُنَاكَ
غَفَوْا عَلَى خَدِّ الْقَمَرِ

2

الْحَبْرُ حِينَ يَقُولُ عَنْهُ النَّاسُ: أَسْوَدُ
فَهُوَ وَصْفٌ لَا يَرَى أَقْمَارَهُ
تِلْكَ الَّتِي اخْتَبَأَتْ بِأَوْرِدَةِ الْقَصِيدَةِ

3

الْبَحْرُ حِينَ يَقُولُ عَنْهُ النَّاسُ: أَزْرَقُ
فَهُوَ وَهُمْ لَا يَقُومُ عَلَى الْحِيَادِ
وَيَرْتَضِي نِصْفَ الْمَكِيدَةِ

4

الَلَّيْلُ حِينَ يَقُولُ عَنْهُ النَّاسُ: أَسْوَدُ
فَهُوَ عَجْزُ خِيَالِهِمْ
عَنْ صَيْدٍ مَعْنَى لَابِتِهَاجِ نُجُومِهِ
وَتَبَتَّلَ الْعُشَاقُ فِيهِ، وَاحْتِمَالَاتٍ وَلِيدَةٌ

5

الْجَمْرُ حِينَ يَقُولُ عَنْهُ النَّاسُ: أَحْمَرُ
فَهُوَ تَكَرُّرُ يُخَيِّبُ وَقْدَةَ الْيَاقُوتِ
فِي جِيدِ الْفَتَاةِ
وَيُحْبِطُ التُّوتَ الَّذِي يَبْتَلُ
فِي الشَّفَةِ الْوَقِيدَةِ

6

الماء حينَ يَقُولُ عَنْهُ النَّاسُ: شَفَافٌ
 فَهُمْ مَرُّوا عَلَيْهِ
 وما اسْتَشْفَوْا فِي الْعَمِيقِ أَجَنَّةَ الْأَلْوَانِ
 وَهِيَ تَمُوجُ فِي ذَرَّاتِهِ
 لَمْ يَتَّخِذْ لَوْنًا لَهُ
 فَهُوَ الَّذِي مَا كَانَ يَوْمًا عُنْصَرِيًّا
 كَانَ يُؤْمِنُ بِالتَّعَدُّدِ
 لَيْسَ مُنْتَمِيًّا لِغَيْرِ أَنَاهُ فِي نَسَبِ الْعَقِيدَةِ

لَمْ يَتَّخِذْ لَوْنًا لَهُ
 وَهُوَ الَّذِي أَهْدَى الطَّبِيعَةَ طِفْلَةَ الْأَلْوَانِ
 تَجْرِي فِي الْحُقُولِ، وَفِي الْجِبَالِ
 تَرُشُّ مَا يَحُلُو لَهَا
 وَتُخَضِّبُ الْجُدْرَانَ بِالطِّينِ الشَّقِيِّ
 وَتُلْبَسُ الْأَحْجَارَ طُحْلُبَهَا الْمُنْمَقَ

أَوْ تُعَرِّي نَصْفَهَا
فَكَأَنَّما الْأَشْيَاءُ دُمِيتُهَا
تُلَاعِبُهَا بِمَا تَخْتَارُ مِنْ أَزْيَاءَ
فِي سَلَوَى فَرِيدَةٍ

7

مَاذَا يَقُولُ اللَّوْنُ عَنْ مَعْنَاهُ
حِينَ يَقُودُهُ هَذَا الْمَجَازُ إِلَى مَجَازٍ عَاشِرٍ؟
يَا غُرْبَةَ الْأَلْوَانِ، فِي مَنْفَى الْمَعَاجِمِ
أَيْنَ تَنْوِينِ الْإِقَامَةِ؟

لَمْ نَسْأَلِ الْأَلْوَانَ عَنْ أَسْمَائِهَا
فِي رِيْشَةِ الرَّسَامِ
أَوْ فِي رِيْشَةِ الْأَعْمَى
وَلَمْ نَسْمَعْ تَأْوُهَا
إِذَا امْتَدَّتْ عَلَى جُرْحِ الْيَمَامَةِ

لَمْ نَلْتَفِتْ لَتَوَجُّسِ الْأَعْشَابِ
مَنْ مُسْتَقْبَلٍ يَصْفَرُّ فِي أَحْشَائِهَا
يَصْفَرُّ.. لَكِنَّ اصْفِرَارًا آخَرَ
أَضْحَى يَسُرُّ النَّاطِرِينَ
فِيَا التِّبَاسَ اللَّوْنَ، قُلْ لِي:
كَيْفَ أَشْعَلْتُ اللَّوَاعِجَ، وَالْمَبَاهِجَ
والتَّقِيَتِ مَعَ النَّقِيضِ
وَمَا افْتَرَقْتَ عَنِ الشَّبِيهِ
فَأَيْنَ أَنْتَ الْآنَ؟
بَعْدَ رَحِيلِكَ الْأَبَدِيِّ فِي الْأَشْيَاءِ
يَا سَفَرَ الْغَمَامَةِ!



الحب والموت والعالم الخفيّ

منير عتيبة ▣

الجملة

ماتت أمي لأنها لم تكن تملك جملة تعبّر بها للطبيب عن مرضها. تحكي الخرافات أن البشر كانوا يتحدثون في أي وقت، وبأي عدد من الجمل. لم يثبت هذا أبداً. فالمسموح به لنا منذ أجيال ثلاث جمل في اليوم. ومهما طوّروا من إشارات للتفاهم، كنا نشعر بالعجز كثيراً لفقرنا. الأغنياء يملكون آلاف، بل وملايين الكلمات. لكن أغلبنا فقراء. كثيرون منا توقفوا عن الكلام منذ سنوات ليدخروا لأبنائهم ما يعينهم على استكمال تعليمهم، وليحصلوا على وظائف تتيح لهم جملاً أكثر، ويتغير مستقبلهم. تركتهم يدفنون أمي في صمت. ونفذت جريمتي الكبرى.

▣ كاتب من مصر

سرت البنك المركزي للكلام. ذهبت إلى حبيبتي، واعترفت لها بكل مشاعري بعشرات الجمل. ثم ودعتها وأعطيتها ما يكفيها من كلام لتعيش في رغد لسنوات عديدة. وزعت الكثير من حقائب الكلام على فقراء حارتي. دفنت كميات كبيرة جداً من الجمل السرية الخطرة في بدروم بيتي؛ ربما يأتي وقت وتجد من يستخدمها ليغيّر العالم. سأظل أكتب كل ما بداخلي حتى آخر جملة أملكها. لست نادماً على ما فعلت، حتى وأنا أساق محكوماً عليّ بالبقاء في زنزانة الصمت حتى آخر يوم في عمري.

قهوة

انتبهت الشرفات مندهشة على اللون الأزرق يتحول تدريجياً إلى البُني، والزبد يصح بلون "وش" القهوة بالهيل كما تعشقها حبيبتي. تعملق الموج منفلاً، فاغتسلت المباني بالقهوة، وابتسمت أحجار الكورنيش الضخمة، فأخذ كل حجر من يجاوره ورقصا رقصة "صلصا" حميمية دافئة. شربت آخر رشفة في فنجانتي، تأملت بقاياها. غادرت تاركاً فنجانها يتصاعد بخاره؛ فتشمل سماء المدينة.

العاصفة

يحرثها. تنتشي أرض جنتها. يقطف ثلاثة أحلام. يشبك الأول في شعرها. يضع الثاني بين نهديها. ينثر أوراق الثالث تحت قدميها. تسأله عن عطره المفضل. "رائحة عرقك أثناء الحرث"، "وحلمك؟"، "ألا أخرج من جنتك أبداً". تبتسم بغموض. يحتضنها بشدة خوفاً من عاصفة بدأ يهتز لهبوبها قلبه.

نهاية

"أكشن" لم ينطق النجم كلمات المشهد المكتوب. تجمد أمام الكاميرا؛ يستعيد خياله تفاصيل المشهد السابق: وداعها الرقيق، أثر أصابعها في يديه، بريق الدموع في عينيها... صرخ المخرج بغیظ "فركش". لكنه لم يستطع استكمال الفيلم في الأيام التالية.

المعلم الأول

كان ينظر إليّ بغیظ من وقت لآخر. لكنه يواصل تنفيذ تعليماتي بدقة. شعرت بالسلطة والعظمة وأنا أوجّهه: وسع المكان في المنطقة الوسطى.. اجعله أعمق في الأسفل. وضع طوبة صغيرة في منتصف نقطة البداية. انتهى من الحفر. وضع جثة هابيل في الحفرة. نفذ أمري بإهالة التراب على الجثة. أخبرته بنبرة بها بعض التشجيع: لا بأس. ستكون أفضل في المرات القادمة.

الفائز

أكبر رهان في لعبة بوكر يشهده العالم. الباقي من عمر الخاسر يتنازل عنه للرابح. يتموج القلق في مقلتي عينيها السوداوين الصغيرتين. ابتسامة ساخرة للاعب اعتاد الفوز تزيّن شفتي. كانت النهاية محسومة أمام الجميع. استخدمت كل قدراتي وحيلي الخفية لأفوز برؤية عينيها تلمعان بالانتصار لأول مرة في حياتها.

الفراشة

أنا الفراشة التي حوّمت حول النار كثيرًا، ثم رأيتموها؛ إذ استبدّ بها الشوق، تقتحمها. فشهقتم شماتة، أو حزنًا. وجدت نبيا، وجنة، وبعض العشاق، وملايين الفراشات الأخرى محترقة الجثث .

في سوق الجمعة

استبدلت قلبي بآخر لم يستخدمه صاحبه. واشتريت عينين لا تحملان صورتها، ويدين لم تمسها. لأول مرة منذ فترة طويلة، أسير هادئاً بلا ذكرى. مطمئناً بلا ألم.*
لم أكن خرجت من السوق عندما بدأت أشعر بقلق وعدم راحة؛ كأنَّ شخصاً آخر احتلني. حثت الخطى مسرعاً إلى البائع. تنفست الصعداء عندما رأيت أعزائي جميعاً. طلبت منه استعادتها. ابتسم وهو يعيدها لي كمن يتخلص من بضاعة راكدة إلى الأبد.

آلة الزمن

تمسك يدي بنعومة. تضمها إلى صدرها بقوة. فأشعر بالزمن يتراجع بي. ألملم ما تساقط مني: أفكار لامعة. مشاعر ملونة. ابتسامات غامضة. نغم لا أدري مصدره. وصوت خطوات راقصة.. تنهَّدت فأعادني عبير أنفاسها. أبعدت يدي عنها. ألقيت كنوزي في حجرها. لكنها كانت تنظر في الاتجاه الآخر.

خروج

طلبت منهم أن يتركوني معه لخمس دقائق. كان يلفظ أنفاسه. ولم يكن يشغلني وداعه بقدر رغبتني في مراقبة خروج الروح منه. جلست أمامه لوقت لم أحسب مدى طوله أو ثقله، حتى بدأت أراها وهي تخرج. جحظت عيناها انبهاراً، وانشغلت بمراقبة خروجها، حتى أنني لم أسمعها وهو يصرخ عليهم ليدركوا جسدي الذي تدرج على الأرض محدثاً ضجة لم تعد تعينني.

الصورة

لا أعرف متى تم التقاطها. لكن حبّي للأبيض والأسود جعلني أحتفظ بها كسرٍّ يخصّني وحدي. عثرت عليها في جيب جاكيت قديم لوالدي. عندما رأيته لأول مرة، كان بها جدي الذي مات قبل زواج أبي وأمي، وعمي الذي مات قبل ولادتي بشهرين، وجدّات وخالات لم أرهنّ أبداً. ووجوه ربما لم تولد بعد. وكنت في الصورة في سن الخامسة. عندما دققت النظر اكتشفت مساحات البياض فيها، واختفاء كل هؤلاء، وبقاء الأحياء فقط. من وقت لآخر أتذكرها. أرى مساحة بيضاء تحل محل أحدهم. فأذهب لأشتري كفنًا نستخدمه بعد يوم أو أيام. منذ أيام، أجلس أمامها متأملاً البياض الذي كنته.

تقارير أمنية

لم تشغله أعماله المتشعبة في دول كثيرة، ولا علاقاته النسائية العديدة، عن الاهتمام بزوجه. اختار أحد أفراد الأمن في شركته ليراقبها على مدار اليوم. كانت تقارير الشاب تأتيه بما يؤكد أن سلوك زوجته لا غبار عليه. لكن طبيعته الشكاكة جعلته يختار فرداً آخر ليراقب مستوى أداء الفرد الأول. فافتسم الفردان الزوجة.

كابوس

رأيت في ما يرى النائم أن (موبايلي) وقع على الأرض فتحطم. تناثرت آلاف الحروف، والكلمات، وأجزاء الصور، والمقاطع الصوتية المهشمة، ملأت فضاء غرفتي فأغرقتني. بدأت أفقد قدرتي على التنفس. ضربت وجهي بيدي حتى أستيقظ. تصدّعت روحي فزعاً؛ إذ تأكدت أنني مستيقظ بالفعل. مشكلة لغوية

يقول لها: "مرحباً"، قاصداً "أحبك".

ويسألها: "كيف حالك؟" بشوق "أوحشتني".

ويؤكد لها: "افعلي ما تريدين" بصرخة "أريدك".

وعندما تبادلوا "إلى اللقاء"؛ لم ترَ نهر الدموع الذي أغرق قلبه.

يتحدثون

أُضْطُ بَعْفَ عَلى دَواةِ البَنزِىنِ حَتى تَتَجَاوِزِ السِيارَةَ السَّرْعَةَ المَقْرُورَةَ بِكَثِىرٍ. المَرئِياتُ فى حَقائِى غائِمَةٌ، فَقط لَوْنُ ابْتِسامَتِها وَلَمْعَةُ عَينِها عِندَ اللِّقاءِ، عِندَ الفِراقِ، كَلِّ ما أَرى. أَنْقَرُ بِأَصابعِى العِشرَةَ عَلى مَقودِ السِيارَةِ، فِىكَادِ المَقودُ يَرِقصُ نِشَوانًا. دَقائِى غَيرَ مَنطَظَةٍ، تَحاولُ الإِنصَاتِ إِلى نَبْضاتِ خافَتَةِ تَرَكَتِها بِداخِلى أَثناءِ آخَرَ رِقصَةٍ لَنا مَعًا. أَهيمُ فى سَماواتِ أُخْرى، رِبا أَلتَقِى بِروحِها هِناكَ. أَسْمَعُ صَوْتِها يَغِىنى، يَضْحَكُ، يَجادِلُ بَعْفَ، يَبْكِى، يَصْرخُ.. مَهَلًا.. أَهْذا صِراخُها، أَمَ صَوْتُ آخَرَ يَأْتِىنى مَن بَعِيدٍ: حَالِاسِ ااااب.

أُم

كانت تتألم كثيراً. وكان يدعو الله أن يمنحه معجزة. مسح بيده اليمنى على مواضع الألم، فزال فوراً. فاعتادت أصابعه علاجاً وعشاقاً. ذات ألم؛ وضع يده اليسرى على قدمها المصابة، فراح الألم. كانت يده اليمنى مخفية في قفاز أبيض. طلبت منه أن يخلع القفاز. تردد. أصرت. خلعه. نزلت دموعها على اليد الفاير التي أصبحت له. فمسح دموع عينيها بيده اليسرى.



سُحْبُ السَّرَابِ...

نصر الدين مرزوقي

تعوّد سكان القرية القاحلة على الجفاف واحتباس نزول الأمطار. هكذا جرت حياتهم في أغلب فصولها. ولكنّ المطر كان يزورهم مرّة كلّ سنة. مطر خريفي مفاجئ وغزير وخاطف، تسيل معه الأودية بقوة، فتقطع الطرقات المهترئة أصلاً، وتجرف البهائم والأمتعة، وحتى بعض الشجيرات المنتصبة على حافتي الطرق. ومع ذلك، كان القرويون يفرحون بالغيث أيّما فرح، مهما كانت خسائرهم. فلا شيء أفضل ولا أكرم من المطر يظهر الأرض، ويحييها، ويغسل ما علق بالنفوس من أحزان سنة كاملة من الاحتباس والشموس الحارقة.

✻ كاتب من تونس | لوحة الفنّان يوجين فرومينين، أرض العطش - فرنسا

الغيث، وما أدراك ما الغيث: يلطف الجو، وينبت الكلاً، وينعش النبات والحيوان والإنسان، ويملاً الأحواض والجواري بالماء، ويثبت التربة، وينقي الهواء من الشوائب.

هذه المرة، لم ينزل المطر كعادته مرة في كل سنة. وتحمل القرويون انحباسه سنتين متتاليتين. ولكن استمرار انحباسه للسنة الثالثة على التوالي جعلهم في حالة من الحيرة والخوف والقلق. لا يتوقفون عن النظر إلى الأفق وراء الجبال الداكنة لعل غيمة تطل برأسها فجأة. لا دأب لهم صباحاً مساء سوى مراقبة السماء وحركة الرياح. ولا سؤال يطرحونه على العابرين بالقرية سوى الاستفسار عن المطر عند الآخرين، خصوصاً أن الأخبار الواردة عبر أثير الإذاعة لا تشير إلى أي احتمال لنزول المطر، لا خريفاً ولا شتاء. وحتى في المرات القليلة التي أشار فيها المذيع إلى احتمال تجمع سحب في المنطقة الجنوبية، كانت مجرد وعود كاذبة لم يتحقق منها شيء، لا سحب بيضاء، ولا سحب داكنة، ولا هم يحزنون.

ساد الحزن القرية وعم بيوتها.

إذ لم يسلم من أضرار الجفاف الفقير ولا الغني، وعانى منه الإنسان والحيوان والجماد. تبيست شفاة البشر، وبحت أصواتهم، وفقدوا الرغبة في الكلام، وذبلت نظراتهم وشابها الكدر، واخشوشنت بشرتهم، وتكسرت شعورهم وأظافرهم. هزلت الدواب، وفقدت صوفها ووبرها، وغدت ثقيلة الحركة، يتجمع على عيونها الدامعة الذباب. فمات العديد منها حتى صار الناس يعجلون بذبحها ما إن تظهر عليها علامات الموت القريب.

تشققت الأرض، وانتشرت فيها فلول سكنتها العقارب والأفاعي، وأنواع غير مألوفة من الحشرات. اصفرت أوراق الشجر، وتساقطت أغصانها، فتهاقت عليها الماشية وزاحمها فيها البشر. بهت زرقة السماء، وغدت رثة كثوب مهترئ، فخيّل للناس أنها ستسقط على رؤوسهم كسقف قديم. وسيطرت على الجدران الألوان الترابية. وانتشرت بين الصبيان أنشودة لا يعرف لها مصدر تتوسل الرب أن يفتح أبواب السماء، كالمناحة بإيقاع جنازي..

"يا رب الأرض والسماء

إحنا محتاجين الماء

يا سيّد الجنة والنار
أعطينا المطر نتهنّى"

وبعد أن اشتد الاحتباس وامتد لثلاث سنوات كاملة، شعر القرويون بأن هنالك في الأفق غضباً من الله عليهم وعلى قريتهم. فبدأوا يتساءلون: أي ذنب قد تكون القرية ارتكبتة، أو قد يكون كبارها ارتكبوه، فجاءهم الغضب وحل بهم القحط واليبس؟

ولما كثر الهرج والمرج، والحكايات والروايات، تنادى الناس إلى صلاة الاستسقاء عند الربوة المشرفة على القرية، حيث تقع زاوية الولي الصالح عبد القادر الجيلاني. وهي آخر محاولة لطلب الغفران ونزول المطر النافع.

تجمّع الناس، ولم يتخلّف عن الصلاة حتّى المسنّون الذين استعانوا بالحمير والبغال لتوصلهم إلى زاوية الولي الصالح عبد القادر الجيلاني. كان يوماً أغبر لفعت فيه الرّيح وجوههم وهم ملثّمون بعمائمهم البيضاء، ومقرفصون، ملوّحون بأكفّهم المفتوحة إلى السماء، والنساء يراقبنهم أسفل الربوة بعيون ساهمة، وشفاه مرتعشة تتمتم بكلمات غير مفهومة، تعلوها رغبة بيضاء كالصابون. حتّى حمار مسعودة الطاعن في السن، بدا كأنّه يتضرّع وهو يمد عنقه نحو السماء، ويطلق نهيقاً مرّاً، غلبت عليه حشجة تنفطر لها القلوب. ولكن المطر أبى أن ينزل، والسحب أبت أن تتجمع، والرياح أبت إلا أن تأتي بالغبار والأتربة الجافة التي زادت الحالة سوءاً على سوء.

مرّت أيّام دون أن يستجيب الرّب لرجاء الأهالي. فكّرروا الدعوة إلى صلاة الاستسقاء، لكنّ عدد المصلّين كان في كلّ مرّة يتناقص، بعدما دبّ اليأس في نفوسهم، وتهيّأ لهم أنّ الله غاضب عليهم. غمرت الرّمال نخيل الواحة، وجفّ نبع الماء الذي يسقيها. غير الناس عاداتهم وقلّلوا من الاستحمام. أفتى الإمام بجواز التيمّم بدل الوضوء. وما عادت مسعودة تخرج كلّ صباح على ظهر حمارها لجمع الحطب. كفّ وكيل زاوية الولي الصالح عبد القادر الجيلاني عن ملء تلك الأواني الفخارية التي تبرّعت بها مسعودة لشرب الطيور العابرة. صار الوكيل يجلس على قمّة الربوة طوال اليوم، يرصد بعينه الهرمتين السماء، عساه يلتقط بوارد غيمة يبشّر بها النّاس، فلا يظفر بغير أطيايف تتراقص في البعيد بفعل السراب، ويخالها

أطياف بشر من أهل القرية ينزحون هرباً من العطش، فيلعن لؤم الناس وجحودهم، الذين تنكروا للولي الصالح، وامتنعوا عن زيارته.

بعد الصلاة في الزاوية، نادى الناس للدعاء إلى الله في الزاوية، لعل الولي الصالح يشفع لهم، لأنهم ارتكبوا الكبائر التي أغضبت الله، فحبس عنهم المطر. تجمع الناس عند الزاوية وهم يدعون الولي الصالح أن يشفع لهم عند الله.

في صباح اليوم التالي، استيقظ الناس ليجدوا السماء ملبدة بالسحب من كل الجهات. سحب كثيفة، ومنخفضة، ومثقلة بالرطوبة. بكى الشيوخ وهلّلوا امتناناً للولي الصالح سيدي عبد القادر الذي غمر بكراماته أبناءه، وهبّ مرة أخرى لينقذهم من الهلاك. تبادل الرجال التهاني، وزغردت النسوة، وضجّ الأطفال فرحين مسرورين، وركض حمار مسعود في الساحة وكأنه استعاد قوته التي خارت، وثغت الخرفان، ونبحت الكلاب فرحاً. وتنادى الناس إلى زاوية الولي الصالح سيدي عبد القادر لتقديم القرابين والإعداد للحضرة.

هناك في الزاوية المنتصبة أعلى الربوة، كان الوكيل يتسلّم الشموع وعلب البخور ويدسّ الدراهم في جيبه، والأرض لا تكاد تسع فرحته وهو يردّد: "إنها بركة سيدي عبد القادر الذي شفع لكم. فهو لا يتخلّى عن ناسه أبداً. بركاتك يا سيدي عبد القادر".

كانت السحب تتحرّك فوق الرؤوس محدثة رعداً صوته كقصف المدافع، والناس يراقبونها متلهّفين إلى زخات المطر التي بدت تمارس نوعاً من التشويق والتمنّع. بدأ الشكّ يتسرّب إلى نفوس المحتفلين لمّا لاحظوا أنّ كثافة السحب قد بدأت تخفّ، وبدأ الناس يتهايمسون ويتبادلون نظرات الرّيبة والخوف لمّا لاحظوا أنّ السّحب تتحرك نحو الشمال، كأنّما جاءت فقط لتغيظهم. فطلّت عيونهم تراقب في عجز الغيوم الرّاحلة، متوسّلة إيّاها دون جدوى أن تتمهّل، عساها تسيل فوق الرؤوس الواجمة.

صاح الفتى صابر في الناس وهو يسحب خيط طائرته الورقية المحلّقة عالياً في السماء: "انتظروا.. أنا سأوقف هذه السحب اللعينة عن التقدّم.

ولكن هلاً ساعدتموني بالنفخ جميعاً في الاتجاه المعاكس للريح؟".

رمى المؤذن الأعمى عكازه باتجاه مصدر الصوت وهو يصرخ: "أخرسوا هذا اللقيط. ألا يكفيننا غضب الرب علينا حتى يجرّ علينا هذا الشيطان مزيداً من السخط؟".

عاد القرويون مجدداً إلى ربوة الانتظار، لعل الله يرزقهم المطر الذي غاب عن الأرض ثلاث سنوات.. وما يزال وكيل الولي الصالح يحث الناس على العودة إلى الزاوية التي هجرها الجميع. وما يزال المؤذن يدعو الله أن يغفر للناس خطاياهم وكفرهم. وما يزال الغيث النافع غائباً ممتنعاً عن النزول في هذه القرية البائسة.

أشخاصٌ مثلنا

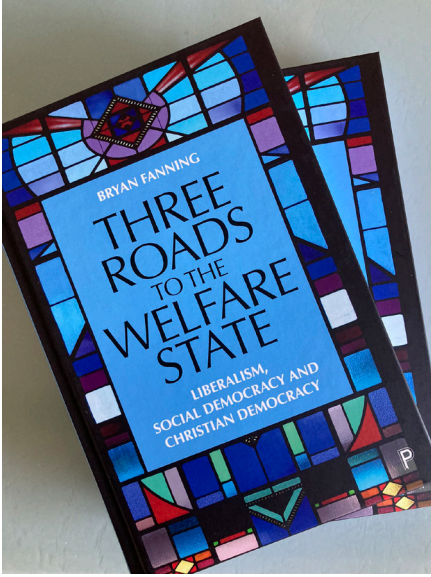
بقلم: براين فانيغ *

ترجمة: غريب عوض ▣

كان العديد من أبطال علم تحسين النسل في أوائل القرن العشرين من الديمقراطيين الاجتماعيين والنسويات. اشترك الجميع في الاعتقاد بأن العلم ونظام الحكم يمكن أن يُعيدا هندسة المجتمع إلى الأفضل. وتزامنت محاولات إضفاء الطابع المؤسسي على تحسين النسل مع ظهور دول الرفاهية والبنية التحتية لمراقبة "ضعاف العقل".

ما أسماه توماس مالتوس القضية السكانية، يلوح في الأفق في التاريخ الفكري للسياسة الاجتماعية الذي قُمتُ بفحصه في كتابي المُعنون "ثلاثة طُرُق إلى دولة الرفاهية: الليبرالية، والديمقراطية الاجتماعية، والديمقراطية المسيحية". في آيرلندا الكاثوليكية، حيث يُحظر الإجهاض ومنع الحمل، استمرت أنظمة الحبس القسري للأمهات غير المتزوجات وأطفالهن غير المقبولين طوال مُعظم القرن العشرين. ومع ذلك، فإن الأبوة المُعادية للمرأة لم تكن بأي حال من الأحوال حكرًا على السياسة الاجتماعية الكاثوليكية. على سبيل المثال، أخضعت السويد الديمقراطية الاجتماعية أكثر من ستين ألف امرأة للتعقيم القسري خلال نفس فترة ما قبل السبعينيات. خلال أوائل القرن العشرين، دعا أبطال الهندسة الاجتماعية لتحسين النسل إلى وسائل منع الحمل والقيود المفروضة على حقوق "غير الصالحين" للزواج، وتعقيم أولئك الذين اعتبروهم غير صالحين.

* كاتب من آيرلندا ▣ مترجم من مملكة البحرين



▣ كتاب "ثلاثة طُرُق إلى دولة الرفاهية : الليبرالية، والديمقراطية الإجتماعية، والديمقراطية المسيحية"



▣ الكاتب براين فانيغ

الاجتماعية لتحسين النسل إلى تدابير مختلفة تهدفُ إلى منع غير المرغوب فيهم من التكاثر (تحسين النسل السلبي)، بينما يدعمون أحياناً السياسات المصممة لتشجيع الأشخاص المناسبين على إنجاب ذرية صحية (تحسين النسل الإيجابي). والأبطال الفكريون لعلم تحسين النسل السلبي شملَ الروائي هربرت جورج ويلز، وأعضاء بارزين في الجمعية الفابية، مثل الزوجين سيدني وبياتريس ويب، ووليام بيفريدج، الذي أصبح مهندس دولة الرفاهية في بريطانيا، ورائدتي

رأى البعض أنفسهم على أنهم منخرطون في نوع من الحرب الطبقيّة ضد الأنظمة الدّنيا، ودعوا إلى فرض ضوابط على السّكان لمنع الطبقات المسؤولة من الانغماس في ما يُسمى "غير الصالحين". بعض اليساريين اعتبر هؤلاء أعداء الاشتراكية. كان الافتراض الأساسي هو أن هناك اختلافات كبيرة وراثية بين الأفراد، وأنه إذا كان من الممكن منع غير المرغوب فيهم من إنجاب الأطفال، فيمكن منع المشاكل الاجتماعية المرتبطة بذلك. ودعا أنصار النخبة السياسية

ليكونوا جزءًا من تصوّرهِ للجمهورية الجديدة. ويُعتَبَر جدل ويلز مُهمًا، لأنَّ شعبيته سلطت الضوء على قبول أفكار تحسين النسل حتى قبل إنشاء الجمعية البريطانية لِعلم تحسين النسل في عام 1907م، والهيئات المُماثلة في بلدان أخرى. شكّل كتابه "التوقعات" حالة مُتطرفة للإجراءات التي تمت مُناقشتها بحماس، وإن تم تنفيذها جزئيًا فقط، في البلدان الديمقراطية. تم تأسيس جمعيات تحسين النسل في ألمانيا (من عام 1905م)، وفي نيوزيلاندا في (1911م) وفي الولايات المتحدة في (1911م)، وفي هولندا في (1912م) وفي السويد في (1910م) وفي أستراليا في (1913م). وعُقدت مؤتمرات تحسين النسل الدولية أول مرة في مدينة درزدن Dresden في ألمانيا عام (1911م)، ثم في لندن عام (1912م)، وبعد ذلك في نيويورك الولايات المتحدة عام (1921م). وتم إنشاء أول كُرسى أستاذ في علم تحسين النسل في جامعة لندن في عام (1911م). وتزامنت مُحاولات إضفاء الطابع المؤسسي على تحسين النسل السلبي عمومًا مع ظهور دول الرفاهية، مع وزارات الصحة، أو البنية التحتية المُماثلة التي سمحت بمُراقبة ما يُسمى ضعاف العقل في المدارس والمُستشفيات والسُجون. وفي الولايات المتحدة، تم استخدام التعقيم

حقوق الإنجاب للمرأة آني بيزنت وماري ستوبس، والمُثقفين الاشتراكيين الديمقراطيين السويديين ألفا وزوجها غونار ميردال. جميعهم يشتركون في درجة ما من الاعتقاد بأن العلم ونظام الحكم بإمكانهما إعادة هندسة المجتمع إلى الأفضل، على الرغم من أن معظمهم ليس لديه خلفية علمية (باستثناء ويلز و ماري ستوبس). في بريطانيا، روّجت الجمعية الفابية لمثالية النظام الاجتماعي الذي تُنظمه الدولة، ويُديره خبراء مُتخصصون. ولن تسعى السياسة الاجتماعية في المستقبل إلى مُعالجة الفقر، والجريمة، وإدمان الكحول، والأمراض العقلية، أو اللاشعورية، من خلال نظام بيوت العمل، والأشخاص، والملاجئ التي توسعت خلال القرن التاسع عشر. وبدلًا من ذلك، سيتم حل المشاكل الاجتماعية من خلال تطبيق المعرفة المُتخصصة التي يمتلكها الأطباء، والأطباء النفسيون، والأكاديميون، والأخصائيون الاجتماعيون، وعُلماء الجريمة، وغيرهم من المُتخصصين. في كتابه بعنوان "التوقعات" الصادر في (1901م)، حدد ويلز رؤيته للمجتمع المثالي المُستقبلي الذي يمكن تحقيقه من خلال سياسات الهندسة الاجتماعية وعلم تحسين النسل، التي من شأنها منع الإنجاب، أو في -بعض الحالات- التسبب في وفاة أولئك غير الصالحين،

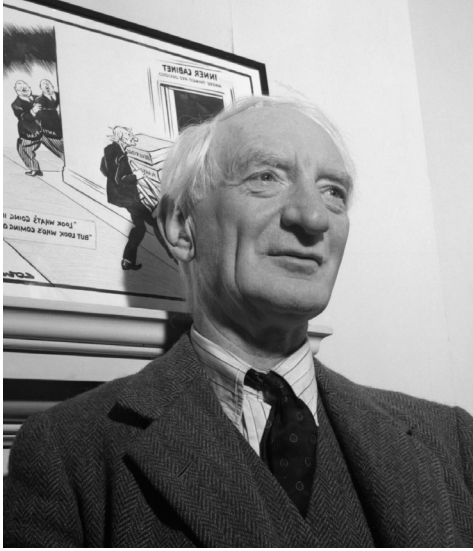
بحلول عام 1909م. في مجموع الولايات السبع والعشرين تم إصدار مثل هذه القوانين. أبدى ويلز شكوكاً قليلة في إمكانية تحقيق القتل الرحيم في المستقبل لـ "الضعيف والشهواني". أعلن في كتابه "التوقعات" أن الإيمان بالمساواة بين البشر الذي كان ضمناً في جميع حركات التحرر في العالم قد تم "تدميره، بهدوء ولكن بالكامل" بقبول نظرية داروين في الانتقاء الطبيعي:

لقد أصبح واضحاً أن مجاميع غفيرة من البشر بأكملها، أدنى في مطالبهم بالمستقبل من جماهير أخرى، ولا يمكن منحهم الفرص أو الثقة بالسلطة كما يتم الوثوق بالشعوب الأعلى شأنًا، وأن نقاط ضعفهم المُميّزة مُعدية وضارة في النسيج الحضاري، وأن مدى عجزها يُغري القوي ويُضعف معنوياته. إن إعطاءهم المساواة معناه التدني إلى مستواهم، وأن تحميمهم وتعتزّ بهم هو أن تغرق في خصوبتهم. صرح الكاتب سيدني ويب بأن كتاب "التوقعات" هو كتابه المفضل لهذا العام. ووصفت بياتريس ويب الكتاب بأنه الأكثر روعة، باعتباره عمل "خيال قوي مُزوّد ببيانات وأساليب العلوم الفيزيائية التي تعمل على حل المشكلات الاجتماعية". كان السيد والسيدة Webb والكاتب جورج برنارد شو حريصين على تجنيد الروائي الذي يتمتع بشعبية



▣ الروائي هربرت جورج ويلز

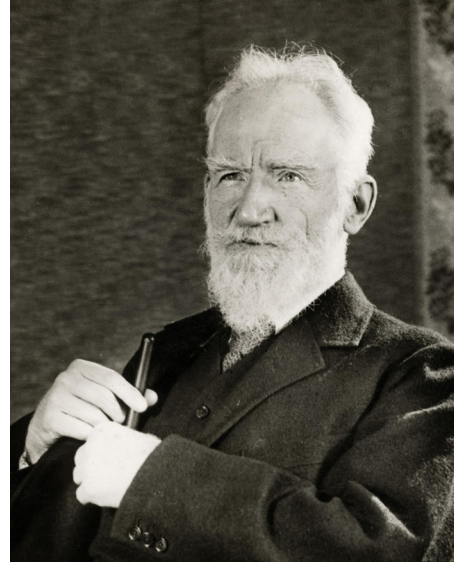
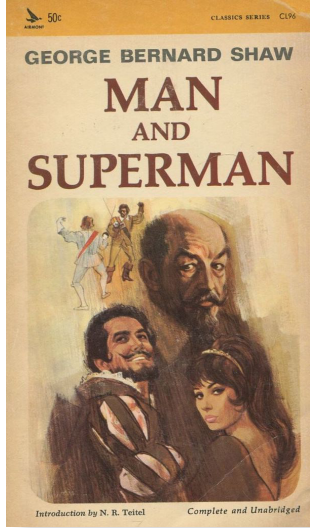
البشري لأول مرة كشكل من العقاب على جرائم مثل الدعارة. وتم وضع أول قانون لتعقيم تحسين النسل في الولايات المتحدة في عام 1897م في ولاية ميشيغان، ولم يتم تمريره ليصبح قانوناً. ومع ذلك، وبحلول نهاية القرن التاسع عشر، تم توثيق ممارسة التعقيم (بشكل غير قانوني) للسُجناء "الضعفاء والأغبياء" في ولايتي كانساس وإنديانا. وصدرت قوانين التعقيم لأول مرة في ولاية إنديانا عام 1907م (لمنع إنجاب "المُجرمين المؤكدين، والحمقى والمُغتصبين")، وفي عدة ولايات أخرى (كاليفورنيا وواشنطن وكونيتيكت)



■ الاقتصادي والسياسي البارون ويليام

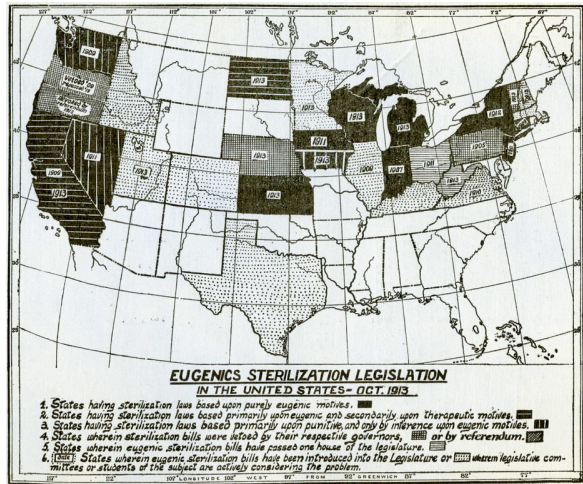
يجب أن يتم تعقيم هؤلاء حتى لا يتمكنوا من إنجاب أطفال يكونون عبئاً على المجتمع والدولة. أصبح هـ . ج. ويلز عضواً في الجمعية الفابية في عام 1903م، لكنه كان شديد الذكاء لدرجة أنه لم يتمكن من التأثير على الحركة. وبخيله الذي أطلق النار على كل الاسطوانات، لم يتمكن أبداً من إدارة الاتساق السياسي لآيديولوجيات المجتمع الأخرى. في كتابه "اليوتوبيا الحديثة" (1905م)، تراجع عن مساره في دفاعه عن القتل الرحيم. ومع ذلك، في "يوتوبيا 2" (1905م)، لن يسمح بإعادة إنتاج أنواع أدنى، وسيتم نفي غير

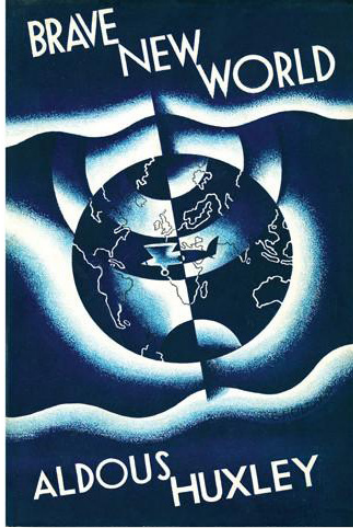
كبيرة، في الجمعية الفابية. كان جورج برنارد شو مُتشككاً في تحسين النسل السلبي. واعتبر الكثير من المزام التي تقدم بها هـ . ج. ويلز في تأييده للتعقيم والقتل الرحيم أنها تعتمد على علم غير مُقنع، بالإضافة إلى أخلاق مشكوك فيها. غير أنه أكد أن مثل هذا التحسين كان هدفاً يستحق السعي إلى تحقيقه. وفي مُلحق لمسرحيته Man and Superman لسنة 1903م دعا إلى إنشاء إدارة حكومية للتطور من أجل دراسة طرق إنشاء السوبرمان Superman. وأوصى بأن تُكافئ الدولة النساء القادرات على إنجاب مواطنين أصحاء عن الطريق اختيارهن الدقيق لآباء أطفالهن. واقترح بأن بإمكان وزارة الحرب توظيف النساء ليتزوجن الجنود المُناسبين، أو أن اللوائح الداخلية للحكومة المحلية قد تأمر بأن تحصل المرأة على إجازة أمومة لمدة عام في ظل ظروف مُعينة. الفكرة التقدمية هنا: استخدام البدلات التي تدفعها الدولة لمنع فقر الأطفال، قد طرحها هـ . جي . ويلز أيضاً، وكانت جزءاً لا يتجزأ من مقترحات تحسين النسل الإيجابية اللاحقة في بريطانيا، والسويد، وأماكن أخرى. وكان الجانب الآخر من هذه المُحاجة هو: يجب ألا يستفيد غير الصالحين من مثل هذه الإجراءات.



الكاتب جورج برنارد شو وغلاف كتابه

❑ وصدرت قوانين التعقيم لأول مرة في ولاية إنديانا عام 1907 (لمنع إنجاب "المُجرمين المؤكدين، والحمقى والمُغتصبين") وفي عدة ولايات أخرى (كاليفورنيا وواشنطن وكونتيتيكت) بحلول عام 1909م. في مجموع الولايات السبع والعشرين تم إصدار مثل هذه القوانين، مكتبة بوسطن الطبية.





الكاتب ألدوس هكسلي وغلاف كتابه

صورها في روايته "عالمٌ جديد شجاع" (1932م). في مقال صدر عام 1910م بعنوان "علم تحسين النسل والقانون الضعيف"، نُشِرَ في صحيفة Eugenics Review، ادعى سيدني ويب أن الأمة كانت تتكاثر من مخزونها الأدنى، لأن القوانين الضعيفة الحالية تدعم "إعادة إنتاج العيوب العقلية والأخلاقية والجسدية"، وتُثبِت "غير المُبَذَر من تحمل مسؤوليات الأبوة". واشتكى من أن القوانين الضعيفة الحالية لا تحاول حتى التحقق من استمرار إنجاب الأشخاص المُصابين بأمراض عقلية غير مُعْتَمَدِينَ، ومن أن النظام

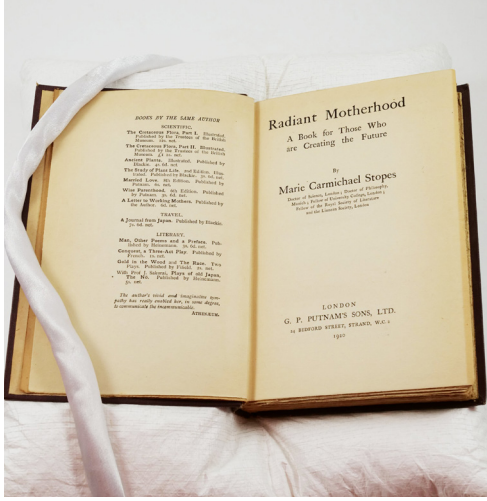
الصالحين وغير المؤهلين إلى جُزُر نائية، حيثُ يتم فصلهم حسب الجنس (ذكورًا، وإناثًا) وحيثُ يمكنهم فعل أي شيء يحلو لهم، ما عدا إنجاب الأطفال. لم تكن المدينة الفاضلة الجديدة تخلو من ومضات من الفكاهة، ولكن هـ . ج . ويلز كان مُصرًا على أن مجتمعه المثالي لا يمكن أن يسير وفق أُسُس ديمقراطية. كان من المُقرر أن تحكم "حالته العالمية السعيدة" طبقة زاهدة من الإداريين المُحسنين، الساموراي. ومن بين هؤلاء، اشتق ألدوس هكسلي الطبقة التكنوقراطية لـ Alphas التي أدارت الحكومة العالمية التي

النسوي في بريطانيا والولايات المتحدة. ويمكن رؤية هذا التأثير من كتابات اثنتين من أكثر دُعاة تحديد النسل، Marie و Margaret Sanger. كانت Sanger قابلة أمريكية، جادل كتابها المُعَنون "تحديد الأسرة" (1914م) من أجل تعليم تحديد النسل "السليم والعقلاني" للحفاظ على حياة الأمهات، ومنع ولادة الأطفال المرضى والمُختلي العقل. وهربت من الولايات المتحدة إلى إنجلترا لتجنب الملاحقة القضائية لترويجها وسائل منع الحمل. وهناك تعرفت على Marie Stopes التي نظمت حملة دعم لها، والتي ضمت هـ . ج. ويلز وغيره من التقدميين البريطانيين البارزين الآخرين. كانت ماري ستوبس عالمة ومُحاضرة جامعية، ركز بحثها الأكاديمي على الأحياء القديمة قبل أن تشتهر كداعية لتحديد النسل. وفي عام 1912م، أصبحت عضواً في جمعية تعليم تحسين النسل في لندن، وأصبحت مشهورة على مستوى العالم الذي تضمن فصلاً حول وسائل منع الحمل. وأسست أول عيادة لتحديد النسل في بريطانيا. وفي أعقاب نهاية الحرب العالمية الأولى، قادت ستوبس وسانجر حملات مُماثلة لتحديد النسل في بريطانيا والولايات المتحدة، وقد تمت مُحاکاتها



■ الكاتبة مارجريت سانجر

يوفر رعاية الأمومة المجانية للنساء ضعيفات التفكير، أو النساء اللاتي يُعانين من تدهور أخلاقي وعقلي. وجادل سيدني ويب مثل هـ . ج. ويب من أجل اتباع نهج أكثر سخاءً لرفاهية الأمهات والأطفال الأصحاء، بينما دعا في الوقت نفسه إلى "خطوات لمنع استمرار إنجاب ذوي التفكير الضعيف على حساب العامة". واقترح تسليم رعاية كل هذه الفئة إلى إدارة حكومية مُنفصلة لذوي الإعاقات العقلية (فكرة Shaw)، ودعا إلى منحها القدرة على فصل غير الصالحين عن بقية المواطنين. ومع بداية القرن العشرين، أصبحت نظريات تحسين النسل تؤثر في الفكر



▣ كتاب الأمومة المشعة لماري ستوبس

Marie Stopes إلى إدخال قوانين "لضمان عقم الفاسدين والمُصابين بمرض عِرقي بشكل ميؤوس منه". وامتد حماسها للتعقيم إلى أولئك الذين قد يخطرُون في الزيجات بين الأعراق. وفي مُقابلة في عام 1934م نُشرت في مجلة نسائية أسبوعية أسترالية، صرحت ماري ستوبس بأنها اعتقدت أنه يجب تعقيم "أبناء الطوائف الأقل شأنًا" عند الولادة. تُقدم روث هول، في سيرتها الذاتية لعام 1977م حول ماري ستوبس، مثالاً على كراهيتها للأطفال ذوي الإعاقة. تلقت Stopes العديد من الرسائل من الآباء الذين يطلبون المشورة حول الجنس أو الإنجاب، وردت على تلك الرسائل. في

▣ الكاتبة ماري ستوبس

من قبل الإصلاحيين المُتشابهين في التفكير في أستراليا. وفي "الأمومة المُشعة": كتاب من أجل هؤلاء الذين يصنعون المستقبل (1920م)، احتجت ماري ستوبس على أن "المجتمع يسمح للمرضى، والمُهملين عِرقيًا، والبائسين، والمُهملين، والضعفاء، والأدنى وأسوأ أعضاء المجتمع، بإنجاب عشرات الآلاف من الأطفال الذين يُعانون من التقزم، والمُشوّهين، والأقل شأنًا". "كان هؤلاء محكومًا عليهم من ميراثهم المادي أن يكونوا في أفضل أحوالهم، ولكن جزئيًا يصرفون على أنفسهم، وبذلك يستنزفون موارد تلك الفئات التي أعلى منهم، والتي لديها شعور بالمسؤولية". دعت

عامًا، اقترح الكاتب الآيرلندي جورج برنارد شو في مسرحيته *Man and Superman* إدارة مُشابهة للتطوُّر. وفي عام 1910م، دعا سيدني ويب إلى إنشاء قسم للعناية بالمصابين بالأمراض العقلية. في رواية روز ماكولاي "عالم جديد شجاع"، يقع نيقولاس تيستر، وزير الأدمغة الجاد في حب كيتي غرامونت، الموظفة الحكومية التي تعمل في حملات الدعاية. يتم نقلها إلى فرع جديد في الوزارة يُعنى بالأطفال الرُّضع المهجورين ومن ليست لديهم هوية. حينما سألتها صديقة لها، وهي أم لمولودها الأول، عن مصير هؤلاء الرُّضع، أجابت كيتي بأنه لا يمكنها الإجابة عن السؤال، ولكن صديقتها لن ترغب في سماع الإجابة على هذا السؤال. الاستنتاج هو أن الأطفال المعوقين يتم قتلهم قتلاً رحيماً. في نهاية السيرة الدينية في الكنيسة، يؤدي المُصلون ترانيم دينية من تأليف وزارة الأدمغة، وتحفظ بمجموعة من الترانيم من أجل تعليم الأطفال المتخلفين عقلياً. تحثُ دعاية الدولة المواطنين على أن يصبحوا أكثر كفاءة، ويحسنوا عقولهم، ولا يُسمَح لهم بالزواج، كما هو مُقترح في كتاب هـ . ج. ويلز اليوتيبيا الحديثة، إلا إذا تمت المُصادقة على أنهم لائقون عقلياً للقيام بذلك. وفشلت جهود الوزارة في أعقاب فضيحة كَشَفَ فيها نيقولاس، الذي

عام 1924م، كتب أب أصم وأبكم لأربعة أطفال صم يطلب المساعدة في قبول ابنه في مدرسة خاصة. وكان ردها منتقدة الرجل وزوجته على فشلها في واجبهما تجاه المجتمع حينما أنجبا أطفالاً. وفي اليوم نفسه، كتبت رسالة شكوى إلى قسيس الجمعية الملكية للصم والبكم، تشتكي بأن كلا الأبوين المختلين قد نشأ على حساب المال العام، وسمَح لهما بإنجاب أربعة أطفال مُختلين على حساب المال العام. أجاب القس، الذي أوصى بآماكن في المدرسة لهؤلاء الأطفال: "هل يجب أن أوصي إذن بالغرفة المُميتة؟". لم يكن تأييد ماري ستوبس للتعقيم أمراً مرحباً به إلى تلك الدرجة في بريطانيا ليُصبح موضوعاً للتشريع، على الرغم من تمرير مثل هذه القوانين في عدد من البلدان الأخرى. وأفسح الحماس لعلم تحسين النسل نفسه للكوميديا والهجاء، وعلى الأخص في كتاب ألدوس هكسلي "عالم جديد شجاع" (1932م) ورواية روز ماكولاي الهزلية "What Not 1919"، وهي نموذج لكتاب ألدوس هكسلي. وكُتبت رواية What Not، قبل وقت قصير من دعوة غانر ميردال لحزب الأذكاء، تم تعيينه في المستقبل القريب، حين تكون وزارة الأدمغة التابعة للحكومة البريطانية مسؤولة عن سياسات تحسين النسل والدعاية. قبل ستة عشر

الاجتماعية. ولكن كيف كانا على يقين من ذلك؟ تساءلت ابنتهما سيسيل بوكس في سيرتها الذاتية (1992م) حول والدتها، عن الادعاءات التي قدمها خلال الثلاثينيات لتبرير تحسين النسل السلبي؟ تتذكر والدها كمفكر بارز، كان واثقاً من موضوعيته العلمية. ربما لم يظل التفاؤل الحداثي قوة دافعة للسياسة الاجتماعية فترة طويلة في أي مكان، مثل ما كان في السويد. واعتبر العديد من المثقفين والنقاد السويديين أن بلادهم هي الأكثر تقدماً، وأن لديها أكثر السياسات الاجتماعية تقدماً في العالم.

كان الزوجان ألفا وزوجها غانر ميردال، كما قالت إيفون هيردمان في كتاب ألفا ميردال بعنوان "العقل العاطفي" (2008م) "مهندسين اجتماعيين عقلانيين نموذجيين. كانا متأكدين من الكيفية التي يجب أن تكون عليها الأشياء، وكيف يجب أن تُعاش الحياة". ومع ذلك، فقد أمضى كلاهما سن الرشد خلال عشرينيات القرن الماضي وهما يتعثران تجاه القيم النسوية التي كانا يصران على أنها جزء لا يتجزأ من الديمقراطية الاجتماعية. وفي عام 1922م، صرح غانر بأنه لا يعتقد أنه ينبغي السماح لمعظم النساء بالخروج من الجامعة، أو العمل جنباً إلى جنب مع الرجال بعد أن يتزوجن. وبعد عقد من الزمان، جادل

تزوج كيتي سراً، أنه غير مؤهل للزواج، لأن أخته تُعاني من إعاقة عقلية. وتنقلب وسائل الإعلام بعد ذلك على سياسات الحكومة في تحسين النسل، ويخرج الآلاف من المواطنين الغاضبين في مسيرة احتجاجية، وتُصبح المهن والمثل في حالة خراب، ووزارة الأدمغة لم تعد موجودة.

على الرغم من أن بريطانيا كانت المركز الأول لفكر تحسين النسل، وعلى الرغم من أن هذا انعكس في مناقشات السياسة والاجتماعية، فقد توقف التطبيق القانوني لمثل هذه الأفكار قبل الحرب العالمية الأولى. ولم يوافق قانون الإعاقة العقلية لعام 1913م على تعقيم ما يُسمى الإعاقات العقلية، ولم يُمهد الطريق إلى سن مزيد من قوانين تحسين النسل في بريطانيا، حتى وإن ظلت قضية مثل هذه القوانين ذات مصداقية فكرية هناك. ومع ذلك، فقد سُمح بفصل ذوي "الإعاقات العقلية". وقد رفض البرلمان الجهود اللاحقة لتوسيع تعريف هؤلاء، ليشمل المجرمين المعتادين على الجريمة، وغيرهم من غير المرغوب فيهم اجتماعياً، والسماح بتعقيم هؤلاء. أيد الديمقراطيون الاجتماعيون السويديون، من مثل ألفا وزوجها غانر ميردال تحسين النسل باعتباره الحل للمشاكل الاجتماعية. وكان كلاهما مقتنعين بفوائد هذه الممارسة للديمقراطية

لتمكين النساء اللاتي أصبحن أمهات من البقاء في عمل مدفوع الأجر. كما جادلا بأنه يجب عدم تشجيع غير الصالحين على الإنجاب، وأكدوا أن احتمال عثور المُعاقين على مجالات يمكنهم فيها المُساهمة في مجتمع صناعي حديث أقل مما كانت عليه في مجتمع الفلاحين القديم: "فالمجتمع الصناعي الحديث يتطلب نوعية أعلى من "المواد البشرية" من الحياة في المزرعة. وكان من الضروري أن يُفكر المرء كيف يكون من الممكن القضاء على جميع أشكال الإعاقة العقلية والجسدية بين المواطنين ذوي الإعاقة العقلية وذوي الأمراض العقلية، وذوي الإعاقات الجينية والأشخاص ذوي التكوين الشخصي السيئ". ودعا غونار وألفا الأشخاص ضعاف التفكير الذين لا يستطيعون رعاية أطفالهم بشكل صحيح، إلى أن يخضعوا للتعقيم الطوعي. وإذا تبين أن الضغط لحملهم على القيام بذلك لم يكن مُحببًا، فعندئذ "يجب النظر في تشديد القانون، وإعطاء سُلطات المجتمع الحق في تعقيم الأشخاص ذوي الأهلية القانونية حتى ضد إرادتهم". وقالوا إن للدولة الحق في فرض التعقيم بالقوة، والذي يجب أن يكون إلزاميًا للأشخاص غير القادرين على اتخاذ القرار العقلاني. أما إذا كانت الحالات الطبية



■ الزوجان غونار ميردال وألفا

كلاهما من أجل إصلاحات اجتماعية من شأنها أن تمنح المرأة خيار القيام بخلاف ذلك، وتعويضها اقتصاديًا إذا قررت أن تنجب أطفالًا. ومن المُرجَّح أن التأثير الدافع هنا جاء من ألفا ميردال، التي كانت عالمة اجتماع وأخصائية نفسية للأطفال، وفازت بجائزة نوبل للسلام عام 1982م لعملها اللاحق مع الأمم المتحدة. في كتابهما "أزمة في القضية السكانية" (1934م)، دعا ألفا وزوجها غانر ميردال إلى السياسات الاجتماعية التي تهدف إلى تشجيع النساء على إنجاب المزيد من الأطفال ذوي النوعية العالية، وهذه تتضمن سكنًا عموميًا أفضل، وأن توفر الدولة رعاية للأطفال

لمثل هذه الإجراءات. ولكن بحكم تأثيرهما، ادعت ألفا ميردال في كتابها "الأمّة والعائلة"، لعام (1941م) أن الحاجة إلى التعقيم على أسس اجتماعية قد اكتسبت زخمًا. ومنع القانون الذي صدر في عام 1915م هؤلاء الذين كانوا يُعانون من الأمراض العقلية أو الصرع، من الزواج بشكل قانوني. وقانون التعقيم الذي صدر في 1934م، قد تزامن مع إصدار كتاب "أزمة القضية السكانية". وهذا القانون سمح بالتعقيم لتحسين النسل على أسس اجتماعية إنسانية، أو إجرامية في بعض الظروف. وتم تعريف الأسس الاجتماعية بتلك التي تتضمن الأفراد الذين يُعانون من مشاكل نفسية، أو جسدية، أو أخلاقية، غير مؤهلين للعناية بالأطفال. وفي عام 1941م، تم تمديد هذا القانون لمنح الأطباء والمُعلمين ومسؤولين آخرين سلطات أكبر للسماح بالتعقيم "الطوعي". وشملت أسباب قانونية أخرى بتعقيم مُدمني الكحول. وأعطيت السُلطة للمسؤولين ليُحدّدوا أن شخصًا ما قد خضع للتعقيم طوعاً. وأي شيء يزيد عن نسبة عشرة في المائة من خطر الإصابة بعيب عقلي وراثي، أو يزيد عن واحد ونصف في المائة من خطر الإصابة بنوع من الإعاقة الجسدية، يُعتبر سببًا للتعقيم. يُمنع المُصابون بالصرع من الزواج، إلا إذا خضعوا للتعقيم. وكلا

المُختلفة جعلت الأشخاص المُتأثرين بها "عديمي القيم" أم لا، كانت مسألة مطروحة للنقاش. على سبيل المثال: هُما أقرّا بأنه لم يُعرف سوى القليل جدًّا عن أسباب الفصام لتبرير التعقيم الإجباري، في حين أن اكتئاب الهوس لم يجعل هؤلاء المُصابين به "عديمي القيمة بشكل لا لبس فيه". ومع ذلك، فقد أصرا على أن هناك الآلاف من الأشخاص المُصابين بأمراض عقلية ومشاكل اجتماعية سببها البيئة، والذين لن يكونوا آباء صالحين. إن مثل هؤلاء الأشخاص يجب أن ينصحهم الأطباء والعاملون الاجتماعيون بصرامة أن يخضعوا للتعقيم الطوعي. واقترحا على الدولة أن توفر وسائل منع الحمل والإجهاض مجاناً لمثل هؤلاء "الآباء غير الصالحين للإنجاب". وفي أعقاب كتابهما لعام 1934م، كتب الزوجان الكثير (خاصةً غونار) عن كيف كان لكتابهما "أزمة في القضية السكانية" تأثير أساسي على السياسة الاجتماعية السويدية. هُما وآخرون نسبوا الكتاب إلى المواقف السياسية المُتغيّرة. واستخدمت الحكومة الديمقراطية الاجتماعية النقاش الذي حدث في أعقاب كتابهما الأكثر مبيعاً للترويج لبرنامجها للإسكان الشعبي، والرعاية الاجتماعية، وعلم تحسين النسل. إن تاريخ قوانين تحسين النسل السويدي سبق تأييد الزوجين ألفا وغار

والعام 1975م، تم إجراء حوالي اثنين وستين ألفاً وثمانمائة وثمانين وثمانين عملية تعقيم، والكثير منها، إن لم يكن معظمها، قسريّ. أعطى تشريع عامي 1934م و1941م صلاحيات واسعة النطاق لمسؤولي الرعاية الطبية والاجتماعية لإصدار أحكام على المرضى والعُملَاء الذين لديهم سلطة عليهم. على سبيل المثال: تمت في عام 1943م إزالة مبيضي فتاة مُراهقة تُدعى ماريا نوردين بناءً على تعليمات النازية والطبيب الاستشاري في مدرسة إصلاحية للبنات، على أساس القول إنها تُعاني من نقص وراثي، وذلك لصالح دولة الرفاهية السويدية، حيث من الأفضل عدم نقل هذا النقص الوراثي إلى الأبناء. وهي -كطفلة- تأخرت في دراستها، وأُفترضَ بشكل غير صحيح أنها تتمتع بذكاء دون المُستوى الطبيعي. في الواقع، كانت ضعيفة البصر؛ طبيب المدرسة الذي صنفها على أنها ضعيفة الفهم لم يفحص عينيها.

القانونين لعام 1934م و1941م استلزما أن تكون التعقيمات طوعية. ولكن في الممارسة العملية، تم تعريف هذا الحكم بواسطة موافقة المسؤولين الذين عملوا كأوصياء قانونيين. وحدث التعقيم القسري، أو غير الطوعي، في كثير من الحالات التي لم يكن هؤلاء يعانون فيها من ضعف عقلي. ومنحت السلطات إنفاذ قوانين التعقيم للأطباء والقضاة ومديرات المدارس. الغالبية العظمى من الذين تم تعقيمهم كانوا من الإناث. غالباً ما ينطوي التعقيم القسري، أو غير الطوعي، على الخداع (إجراء العملية أثناء إجراء عملية طبية أخرى)، أو تحت الضغط (كان التعقيم شرطاً للإفراج المشروط أو الإفراج عن مؤسسة)، والتهديدات (بسحب المزايا الاجتماعية)، والكذب بشأن الإجراء (إخبار الضحية أنه يمكن استعادة الإنجاب، أو إلزام شخص بعملها وهو لم يطلبها). كانت المرأة هي الضحية الرئيسية في كل هذا. تم اعتبار السلوك الجنسي غير الشرعي المزعوم، أو الإهمال في رعاية الأطفال، أو حتى عدم الترتيب أو الإهمال من أسباب التعقيم. لم يكن الأساس المنطقي لعمليات التعقيم هذه قائماً على عوامل تحسين النسل. بدلاً من ذلك، كان الهدف هو القضاء على السلوك الاجتماعي الذي يُعتقد أنه وراثي اجتماعياً. وما بين عام 1935م

التطور التاريخي لـ "الهليينية المتمصرة"

بقلم: أ.د. ماثولا تمارا سيديري*

ترجمة: د. سامح اللبودي



مسار زمني

ازدهر المجتمع اليوناني المتمدن، المتمركز في الإسكندرية والقاهرة، في القرن التاسع عشر والثالث الأول من القرن العشرين. ارتبط هذا الازدهار بمسار "تطور"، ثم "تراجع وانهيار" النظام الاستعماري في البلاد. عبر هذا المسار -التطور ثم الانهيار- نقف أمام ثلاث حقبة زمنية بارزة في التاريخ الحديث لـ "الهليينية المتمصرة" 1.

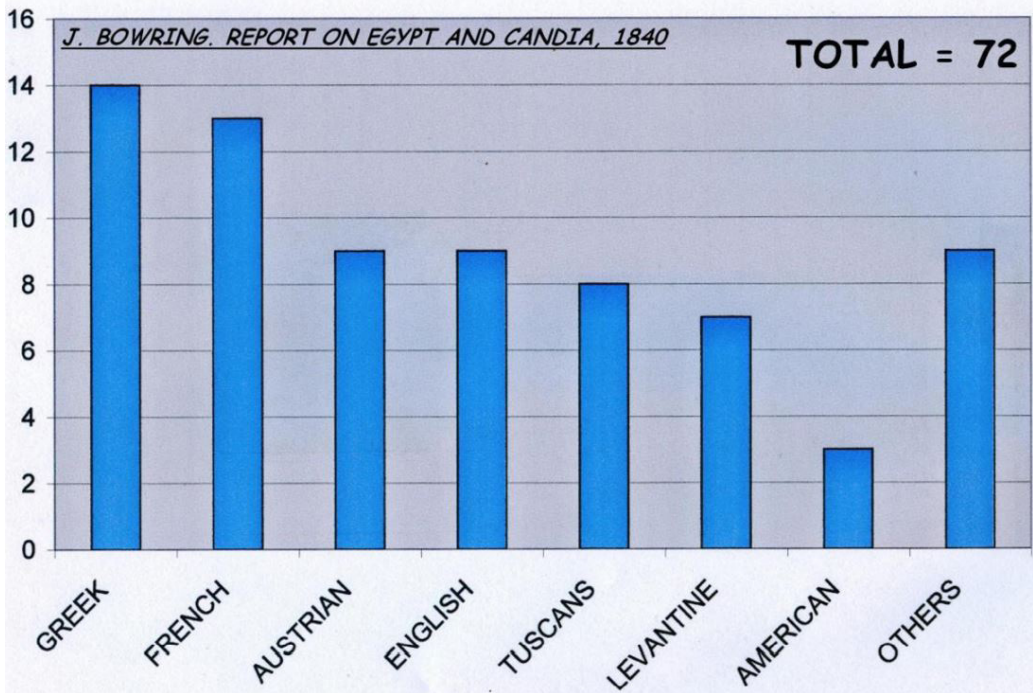
* كاتبة من اليونان ■ كاتب من مصر | "حداث أنطونياديس" بالإسكندرية، نسبة إلى رجل القانون اليوناني المتمصر جون أنطونياديس

والآليات التي ضمنت بدورها حياة أفضل لأبناء الجالية. وبتمركزهم حول الرابطة والبطيركية والقنصلية، اعتنى اليونانيون بتلبية الاحتياجات الداخلية والمحلية للجالية؛ عبر بناء الكنائس، والمدارس، ودور الأيتام، والمستشفيات، ودور رعاية المسنين. هكذا تمكنوا من رفع مستوى معيشة أبناء الجالية، ونجحوا في إبراز خصوصية الطابع الثقافي للهليينية، بجانب ترسيخ الشعور بالهوية والوعي القومي في جالية خارج حدود الدولة اليونانية. مبكرًا جدًّا، في الرابع عشر من ديسمبر عام 1848م، يذكر ميخائيل توسيتسا، رئيس الجالية اليونانية بالإسكندرية آنذاك، في تقريره إلى وزارة الخارجية اليونانية أنَّ خمسمائة وأربعة وأربعين يونانيًا مقيمًا في الإسكندرية وحدها.

أ. الحقبة الأولى تصل حتى نهاية القرن التاسع عشر، وترتبط بتكوين الجالية اليونانية وتطورها الاقتصادي والاجتماعي. هذه الحقبة تُعدُّ حقبة التأسيس والتطور الاجتماعي لـ"الهليينية الممتصرة"، والتي صُنعت بفضل وجود شخصيات بارزة، وتميزت بأحداث لعبت دورًا حاسمًا في كل مراحل هذا التطور 2.

وهي مراحل نلخصها في ما يلي:

1. الحضور البارز لليونانيين يُلاحظ في عهد محمد علي (1768 - 1849م)، الذي حافظ على موقفه الداعم تجاه الجالية. أسس أبناء الجالية اليونانية، بعد استقرارهم في مصر، روابط تُراعي عملهم المؤسسي والمجتمعي؛ إذ عَمِلُوا من أجل تماسك الجالية عبر التضامن ونشاط التبرعات، مُطَوِّرين بذلك نظامًا مُتدرِّجًا من المؤسسات



□ في عام 1840م، كانت الجالية اليونانية هي أكبر الجاليات الأجنبية في مصر، إذ وصل عدد الجالية في جميع أنحاء مصر إلى حوالي أربعة عشر ألف يوناني. استمر هذا الازدهار حتى ستينيات القرن الماضي. المصدر: الألبوم المصور، وثائق مكتبة إيليا: مكتبة التاريخ والأدب اليوناني - أثينا. انظر أيضاً:

Matoula Tomara-Sideri, "Benefaction in Modern Greece. Theory and History", economia publishing, Athens 2017, p.p.29-30

2. شكّل افتتاح قناة السويس (1860 - 1870م) التجارة اليونانية الكبيرة تعمل حصرياً في الزراعة وما ينتج عنها، وخاصة في القمح، والفلو، والأرز، والسكر. لكن بعد الحرب الأهلية الأمريكية عام 1865م، تحول تخصصهم بشكل حصري ومميز نواة أول طبقة عمالية في الجالية، التي ينحدر أغلبها بشكل رئيسي من جزيرة كاسوس جنوب بحر إيجه. حتى عام 1860م، كانت الوكالات

هذه القوى القادمة حديثاً. كما تزامنت السيطرة الإنجليزية مع ولادة "الحي اليوناني (Quartier Grec) في الإسكندرية، فيما خرجت من رحم انتخابات مجلس إدارة جالية الإسكندرية عام 1884م مجموعة "الصدقة الإنجليزية"، المُشكلة من قيادات الجالية: زيرفوداكيس - سالفاغوس - بيناكي، في مقابل رالي - أفيروف. جنباً إلى جنب، برزت في مصر عائلات يونانية عديدة لعبت دوراً مهماً في تطوير الجالية وتنميتها. من بين أخرى كثيرة، نُشير هنا إلى عائلات: كازوليس، خوريميس، بيناكي، سالفاغوس، أنطونياديس، جاناكليس، وكوتسيكا.. إلخ" 3.

إلى العمل في زراعة القطن ومعالجته، من أجل سد عجز الإنتاج في القطن الأمريكي. على وجه الخصوص، تتميز الفترة ما بين 1861 - 1866م بأنها تُمثل طفرة للقطن في مصر، فقد تمت الاستفادة من الفجوة التي سببتها الحرب الأهلية الأمريكية في الصناعة الأوروبية للنسيج. 3. في الحقبة الأولى أيضاً تعززت مكانة الجالية بشكل خاص بعد قمع ثورة عرابي الوطنية عام 1882م، واحتلال الإنجليز لمصر. كان ذلك بمثابة نقطة انطلاق لتغلغل غير محدود للقوى الأوروبية الحديثة في مصر، وبمُثابة انطلاق أيضاً لتطور نشاط أبناء الجالية اليونانية مع



■ صورة لأسرة بيناكي، وهو اليوناني المتمصر والتاجر الشهير الذي ساهم أواخر القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين في إنشاء مؤسسات خيرية في مصر واليونان لمساعدة الفقراء. المصدر: الألبوم المصور، وثائق مكتبة إيليا: مكتبة التاريخ والأدب اليوناني - أثينا.

نفسها. وفقاً للتعداد المصري للسكان عام 1917م، وصل عدد اليونانيين في مصر إلى اثنين وثمانين ألفاً وستمائة وثمانية وخمسين. وتزامناً مع هذا التطور، شارك أبناء الجالية بشكل حاسم في تمدين وتطوير المجتمع اليوناني عبر التبرعات والحركة الفينيزيلية⁴.

ب. الحقبة الثانية التي تشهد ازدهار الجالية اليونانية تمتد إلى الثلث الأول من القرن العشرين؛ ما يميز الجالية اليونانية في هذه الحقبة هو ازدهارها الملحوظ على المستوى الاقتصادي، ومستوى تشكيل الروابط المُنبثقة عن الجالية، وهو ازدهارٌ وصل مداه إلى اليونان

Αριθ. *71* ΤΑΞΙΝ *71/Α* Αριθ. *71/Α*
 (Βελ. Ελάττ.) (Μετρώσ.) (Καταλόγος)



Β. ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΟΝ ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ
 ΚΑΙ
 ΓΕΝ. ΠΡΟΞΕΝΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
 ΕΝ ΚΑΪΡΩ
 ΔΙΑΜΟΝΗΤΗΡΙΟΝ

Αναγνωρίζοντες τὸν κ. *Γεώργιος Αβδαίου*
 ὡς ὑπάρχον Ἑλλήνα χειρὶ ἔχοντα τὸ παρὸν διαμονητήριον, καὶ παρακαλούμεν
 τὰς ἐγγυήσεις Ἀρχῆς ὅπως τὴν ἀρήσῃ τὴν διαμονὴν ἐλευθέρην.

Τὸ παρὸν ἰσχύει διὰ τὸ ἔτος 1902 ἔν Καΐρῳ, τῇ *2 Σεπτεμβρίου 1902*

Δήμος *Αδωνος*
 Ἐπαρχία _____
 Πλῆθος ἐτῶν *35*
 Ἐπάγγελμα *Στρατιωτικός*
 Ἐνστάσις διαμονῆς *Καίρα*

Ο ΔΙΠΛΩΜΑΤ. ΠΡΑΚΤΗΣ
 ΚΑΙ
 ΓΕΝΙΚΟΣ ΠΡΟΞΕΝΟΣ
Μ. Μουσταφά

Εἰς τὴν Α. Διεύθυνσιν

□ بطاقة إقامة أصدرتها القنصلية اليونانية بالقاهرة عام 1902م لأحد العمال اليونانيين في مصر.
 المصدر: مجموعة الأرشيف الخاص لأسرة اليوناني المتمصر يوانيس زيليس.

إلغاء معاهدة امتيازات الأجانب عام 1937م، والحركة الناصرية عام 1952م، ثم خروج الأجانب من مصر بعد عام 1960م، جميعها كانت تطورات تُمثل نهاية بلا عودة للجالية اليونانية. هذا التراجع والانحسار يُبرز مسار تعداد اليونانيين في مصر: سجل إحصاء عام 1937م عدد اليونانيين بثمانين ألفاً وأربعمائة وستة وستين، وتراجع العدد عام 1952م إلى سبعة وخمسين ألفاً وأربعمائة وسبعة وعشرين، بينما أصبح ثمانية وثلاثين ألفاً وسبعمائة وسبعة وخمسين عام 1960م، ثم اليوم أقل من خمسة آلاف يوناني يعيشون في مصر.

ج. الحقبة الثالثة ظهرت ما بعد عام 1930م وشهدت محطات محددة عامي 1934م و1937م. تزامنت هذه الحقبة مع تراجع النظام الاستعماري، مما أدخل الجالية في أزمة اقتصادية ومجتمعية تتعلق بروابطها في المدن المصرية. في المحطة الأولى، أصدر القانون رقم واحد وخمسين لسنة 1934م، الذي فرض سيطرة الدولة على أصناف القطن، وحظر وجود المغازل الخاصة. لكن القانون شكّل توازناً جديداً في القوى بين اليونانيين والمصريين، وأسرع من الخطوات التاريخية نحو إنهاء الاستعمار.



▣ حديقة مستشفى الزقازيق في محافظة الشرقية - مصر عام 1919م. يظهر في الصورة الطبيب اليوناني نيكولاس مافريس الذي ارتبط بالمجتمع المصري وقدم له خدمات طبية جلية. المصدر: الألبوم المصور، وثائق مكتبة إيليا: مكتبة التاريخ والأدب اليوناني - أثينا.

في الاقتصاد والمجتمع المصري. كان القطن ومعالجته وتوزيعه في المقام الأول هو مفتاح قوة هذه النخبة التي خرجت منها "طبقة المتبرعين". وفقاً لتقرير قدّمه القنصل اليوناني بالإسكندرية، أنطوني ساكتوريس، إلى وزارة

مفتاح تمويل الجالية اليونانية في مصر
تكونت الجالية من كتلتين؛ كتلة كبيرة من العمال والحرفيين والموظفين، وكتلة من نخبة رجال المال. كان للكتلة الأخيرة مكانة مهيمنة ليس فقط داخل مؤسسة الجالية، ولكن أيضاً

يُحتمل إنتاجها. مثال نموذجي على هذا الازدهار يبرز في كفر الزيات، القرية الفقيرة آنذاك، والتي بفضل هذا التطور كانت تُسمى "مانشستر مصر". بالتزامن مع ذلك، وعبر دعم الجالية ورجال المال، عمل اليونانيون كمركز أبحاث فكرية حول القطن، وقَدَّموا للسوق المصري أصنافاً جديدة غزت بسرعة السوق الأوروبية والأمريكية، أصنافاً مثل: "ميت عفيفي، أصيلي، نوباري، بيليون، زاغورة، عباسي، فؤاد، فاروقي، ساكل، نانوبولوس.. إلخ". بجانب القطن، عمل العديد من أبناء الجالية اليونانية في مجالات البنوك (البنك الإنجليزي المصري، وبنك الإسكندرية، والبنك الأهلي المصري، والبنك العام المصري، والبنك العقاري المصري)، والصناعة، والملاحة، والفنادق وشركات التأمين.

الخارجية اليونانية عام 1913م، كان يُضاف إلى خزانة الحكومة المصرية ما بين عشرين إلى ثلاثين مليون جنيه مصري فقط من محصول القطن. في تلك الحقبة، كان خمسة وعشرون بالمائة من إجمالي صادرات القطن في أيدي رجال الأعمال اليونانيين: خوريميس، بيانكيس، رودوكاناكيس، وكازوليس.

في الواقع أيضاً، برزت إسهامات اثنين من اليونانيين هما "يوانيس زيرينيس وثيودوروس راليس" بالتوسع في مشتقات القطن التي أدخلها في مجال "إنتاج زيت القطن، وعلف الكُسب، وماكينات رفع المياه وضخها". وسُجلت لهما الريادة في مجال تأمين مستوى عالٍ من التكنولوجيا المتقدمة في هذا المجال، مما ضمن الاستغلال الكامل لجميع محاصيل القطن التي



▣ حصاد القطن. المصدر: الألبوم المصور، وثائق مكتبة إيليا: مكتبة التاريخ والأدب اليوناني - أثينا.



▣ وزير الزراعة المصري توفيق باشا دوس وسط اليونانيين المطورين لزراعة القطن المصري عام 1925م. المصدر: الألبوم المصور، وثائق مكتبة إيليا: مكتبة التاريخ والأدب اليوناني - أثينا.

مساهمة الهلينية المُتمَصِّرة في الواقع اليوناني

الحديث

كانت هذه المساهمة بارزة ومُضاعفة للأسباب التالية:

1 - لأن الهلينية المُتمَصِّرة نشأت وعَمِلَت خلال قرن ونصف القرن كنموذج للحياة المجتمعية المترابطة.

2 - لأن الهلينية المُتمَصِّرة طُوِّرت، إلى أعلى درجة، من ثقافة التبرُّع كمنظَّم رئيسي لواقع اليونان الحديثة.

في الواقع، كانت الهلينية المُتمَصِّرة بشكل محوري هي حضانة ومهد ثقافة ونزعة الترابط التي طُوِّرت ثقافة التبرُّع داخل جميع الجاليات اليونانية حول العالم، وذلك عبر ربط هذه الظاهرة "بمؤسسة الجالية". بسبب ما قدَّمته الهلينية المُتمَصِّرة في هذا السياق، اتسمت "طبقة المتبرِّعين اليونانيين" بنفس الخصائص في جميع الدول المستعمرة التي أنشئت فيها جاليات يونانية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وأوائل القرن العشرين.

كانت "طبقة المتبرِّعين اليونانيين المتمصِّرين" هي النخبة الاجتماعية الحاكمة للجالية اليونانية. وعبر إدراكهم لمفهوم "الشتات حول العالم"،

عملوا كمُؤلِّين في ثلاثة اتجاهات: أولاً؛ ممُولون ومتبرِّعون في أماكن ومدن ارتبطت بداخلهم بذكريات شخصية (شكلت داخلهم وطناً خاصاً). ثانياً؛ ممُولون ومتبرِّعون للجالية نفسها كمكان مدينين فيه بروح من الإحسان إلى أبناء الجالية. وأخيراً التبرُّع ودعم مسقط الرأس- اليونان، وذلك عبر إدراكهم ورغبتهم القوية في تعزيز وتقوية المركز القومي لبلادهم الذي كان يتم تشكيله آنذاك: جامعة الهندسة في أثينا "ميتسوفو ΕΜΠ"، كلية أثينا، جامعة بانديون، مكتبة البرلمان اليوناني، متحف بيناكي، إصلاحية أفيروف لإعادة التأهيل، ملعب باناثينايكوس، الكلية البحرية، معهد أثينا للموسيقى، ومدرسة سيفيتانيدوس للفنون، هي بعض من أعمال المتبرِّعين اليونانيين أبناء الجالية في مصر، الذين سعوا إلى تطوير وبناء اليونان الحديثة. في الوقت نفسه، قامت "طبقة المتبرِّعين اليونانيين المتمصِّرين" بتنمية الصداقة مع الشعب المصري، كما حاولوا التخفيف من وطأة التوترات التي سببها النظام الاستعماري. اعتراف الدولة المصرية بذلك هو باقٍ حتى اليوم، كما يتضح من محطة مترو "كوتسيكا" في حلوان جنوب القاهرة؛ نسبة إلى رجل الأعمال والمُتبرِّع اليوناني المتمصِّر

للجاليات الأجنبية، بمن فيهم اليونانيون. لكنها كانت ثورة وطنية منحت الحرية للشعب المصري.

في ضوء ذلك، وبالنظر إلى الصورة الكاملة والأوسع لتطور الأحداث التاريخية، فإن خسارة الوجود المؤسسي للجالية اليونانية ورحيلها عن مصر، كان أكبر بكثير من الحديث عن الخسارة الاقتصادية، والتي لا تغفل أنها شكلت جانباً من جوانب عدة ذات أبعاد تاريخية أوسع. لكن الوعي بالبعد والأهمية التاريخية لخسارة الوجود المؤسسي المنظم للجالية يضمن في الواقع أن ننحّي جانباً الحديث عن "الحنين إلى الماضي"، أو ما سببته الخسارة الاقتصادية من صدمات على المستوى الجمعي أو الفردي، في مقابل التركيز على الأهمية التاريخية لفقد مركز الهلينية الذي تمحور وتمركز سابقاً حول الجالية اليونانية في مصر.. وهو تمركز يُذكر اليونانيين المتمصرين دائماً بحقيقة "نهاية حقبة" مؤلمة، أو "بفردوس مفقود".



■ دار بيناكي للأيتام افتتحت في الإسكندرية عام 1908م. كانت ترعى مائتي يتيم، وميزانيتها عشرون ألف جنيه مصري - المصدر: الألبوم المصور لمكتبة إيليا: مكتبة التاريخ والأدب اليوناني - أثينا.

ثيودوروس كوتسيكاس. و"حداثق أنطونياديس" بالإسكندرية، نسبة إلى رجل القانون اليوناني المتمصر جون أنطونياديس.

الجالية اليونانية في مصر.. أهمية البعد التاريخي

ثورة الضباط الأحرار عام 1952م، ثم حكم جمال عبد الناصر الذي بدأ عام 1954م، دفع باضطرابات كبيرة داخل الجالية، وفرض الرحيل "الاضطراري"

الهوامش

1 - حينما نذكر هنا مصطلح "الهيلينيّ أو اليوناني المُتمصّر"، فإننا -في الحقيقة- نُعرّب المصطلح اليوناني الذي أُطلق على اليونانيين الذين عاشوا وارتبطوا بمصر بأنهم "بأنّهم" متمصّرون"، أي هم اليونانيون المنتمون إلى مصر باعتبارها وطنهم الثاني.

2 - مراحل هذا التطور قد تم تناولها في مصادر ومراجع عدة، نذكر منها هنا على سبيل المثال:
E.R.J.Owen, "Cotton and Egyptian Economy, 1820 – 1914", New York, Oxford University Press, 1969, p. P.89 – 122. C.N.Livanos, "John Sakellariadis and Egyptian Cotton", Alexandria, 1936, p.p. 69 – 73. Thomas Brown, in review "La Bourse Egyptienne" numéro special, Alexandria, February 1951, p. 21-22. Matoula Tomara-Sideris, "Egyptian Hellenism and Benefaction", Journal of the Hellenic Diaspora, v. 29.1, Pella Publishing Co, NY 2003. 861. p. 'α ζομότ, «ζοτπυγία αρέτωεN η ιακ ζόμσινηλλε O», ζητίλοΠ.ΘΑ ανήθα, ΑΡΥΚΡΕΚ.υογάβλαΣ, ηκάνεπM, ημέρωX, ζειενέγοκιο ζένιρδναξελα, ηρέδισ-άραμοT αλύοταM. «υογάβλαΣ, ηκάνεπM, ημέρωX, ζειενέγοκιο ζένιρδναξελα», ηρέδισ-άραμοT αλύοταM 76. p. 4002. ζομόρΔ ζοοτς ζόμσινηλλε ζητῶιτπυγία O, ηρέδισ-άραμοT αλύοταM. 211,83. pp. 4002 ανήθα, ΑΡΥΚΡΕΚ.001.λεσ, 1102 ανήθα, ΑΡΥΚΡΕΚ, ύοικαβμαB υοτ

3 - في ما يتعلق بإجمالي عدد اليونانيين في مصر، بحسب التعداد المصري لعام 1897م، فقد بلغ عدد أبناء الجالية اليونانية ثمانية وثلاثين ألفاً ومائتين وثمانية يونانيين. للمزيد انظر:

Matoula Tomara-Sideri, "Benefaction in Modern Greece. Theory and History", economia publishing, Athens 2017, p.p.29-30.

4 - الحركة الفينيزيلية أو الـ Venizelismos هي حركة سياسية تطورت إلى حزب، دعم أتباعه التوجه السياسي لإلفثيريوس فينيزيلوس، الذي انتخب رئيساً لوزراء اليونان في فترات 1910 - 1920 و1928 - 1932.

المصادر والمراجع

- E.R.J.Owen, "Cotton and Egyptian Economy, 1820 – 1914", New York, Oxford University Press, 1969, p. P.89 – 122.
- C.N.Livanos, "John Sakellaridis and Egyptian Cotton", Alexandria, 1936, p.p. 69 – 73
- Thomas Brown, in review "La Bourse Egyptienne" numéro special, Alexandria, February 1951, p. 21-22
- Matoula Tomara-Sideris, "Egyptian Hellenism and Benefaction", Journal of the Hellenic Diaspora, v. 29.1, Pella Publishing Co,NY 2003.
- Matoula Tomara-Sideris, "Women's Status in the Greek Colonies of Egypt", Evi Tastsoglou (ed.), in Women, Gender, and Diasporic Lives. Labor, Community, and Identity in Greek Migrations, Lexington Mellen press, USA, 2009.
- Matoula Tomara-Sideris, Benefaction in Modern Greece. Theory and History, Kerkyra, Athens 2017
- Thomas Brown, "La riche gamme des variétés de cotton Egyptien", στο Review "La Bourse Egyptienne",

numéro special, Alexandrie, February 1951, p.p. 21 – 22.

• (ιομότ 2) υορίαΚ υοτ ζενηλλΕ ζετέγρευΕ .ατητόκιπωσορΠ ιακ ζόμοσιτεγρευΕ ,ηρέδιΣ-άραμοΤ αλύοταΜ •
2002 ανήθα ,ησηζαπαΠ ριεσόδκε
.91 .λεσ ,001 .ρα ,0191 ροτσογύΑ ,υοίρητηλεμιπε ύοκιροπμε ύοκινήλλΕ αίερδναξελα νε υοτ οίτλεΔ •
.οίεχρα όκιροτσι ιακ όκινχετογοΛ όκινήλλΕ .ΑΙΛΕ •
,αρυκρέΚ ριεσόδκε ,υογάβλαΣ ,ηκάνεπΜ ,ημέρωΧ .χειενέγοκιΟ ζένιρδναξελα ,ηρέδιΣ-άραμοΤ αλύοταΜ •
4002 ,ανήθα
,«αίοπυε ήκιμοτα ιακ αίιοποπε ήκιγολλυΣ .ζόμοσιτεγρευε ζητώιτπυγΙΑ» ,ηρέδιΣ-άραμοΤ αλύοταΜ •
ηρετόεν ητσ ύομοσιτεγρευε υοτ ονεμόνιαφ οΤ αμέθ εμ ηκάνεπΜ υοίεσυοΜ υοτ ραδίρεμΗ άκιτκαρΠ
6002 ανήθα ,αδάλλΕ
7002 ανήθα ,αρυκρέΚ ριεσόδκε ,υορίαΚ υοτ ζενηλλΕ ιΟ ,ηρέδιΣ-άραμοΤ αλύοταΜ •
,αρυκρέΚ ριεσόδκε ,ύοικαβμαβ υοτ ρυομόρδ ρυοτσ ρόμσινηλλΕ ζητώιτπυγΙΑ Ο ,ηρέδιΣ-άραμοΤ αλύοταΜ •
1102 ανήθα
ανήθα ,αρυκρέΚ ριεσόδκε ,ατητόκιταμγαρπ ήκινήλλεοεν ιακ ζόμοσιτεγρευΕ ,ηρέδιΣ-άραμοΤ αλύοταΜ •
6102
0391 αιερδνάξελα ,αταμμάργ ριεσόδκε ,ροτπυγΙΑ αρέτwein η ιακ ρόμσινηλλΕ Ο ,ζητίλοΠ.Θ.Α •
2991 ,υορί αΚ ατητόνιοΚ ήκινήλλΕ ριεσόδκε ,ροκιοράΠ Ο ,ρορώδαμρα .Ν •
6002 ανήθα ,ητώινατσαΚ ριεσόδκε ,νωνήλλΕ νωτ ροτπυγΙΑ Η ,ζηκάρυολαιΓ ρηλώναΜ •
,ζαίρωεγ ,ζαίρωπε ίρεπ υονέξορΠ ύοκινεΓ 'Β αίερδναξελα νε υοτ ριεθεΚΕ ,ζηρύοτκαΣ ροινώτνα •
5191 ,ανήθα ,3191 οτ ρωέ 4881 ρυοτέ υοτ όπα υοτπύγΙΑ ρηΤ .π.λ.κ ραίλιτυαν ,ζαίναχημοιβ
5991 ,ανήθα ,ρορδέΚ ριεσόδκε ,υοτ ήχοπε η ιακ ρηφάβαΚ Ο ,ζακρίοΤ ρήταρτΣ •
4791 ανήθα ,ατητόριακιπε ριεσόδκε ,ονεμόνιαφ όκαικιοραπ όκινήλλεοεν οΤ ,ρηκύορυΨ ροκίΝ •
6891 ανήθα ,οιλέμεΘ ριεσόδκε ,ζαίροτσι ρήκινήλλεοεν ρηΤ ησηπόκσιπε ,ρυνώροβΣ ροκίΝ •

الحداثة الحائرة بين ما قبلها وما بعدها في المسرح العربي

د. هشام زين الدين ▣

يلاحظ المتابع والمشارك في المهرجانات المسرحية العربية - التي تقام في أكثر من بلد عربي - ارتفاع منسوب النقاش القديم المتجدّد حول "ما بعد الحداثة" في المسرح، والتّخبط والعشوائية في اختلاف الآراء حولها، رفضاً أم قبولاً لها، ولمدى ملاءمتها للمسرح العربي، أو الأصحّ للمسارح العربية المتنوّعة. هذا النقاش المستعر في ندوات المهرجانات، وفي الجلسات الجانبية، والحوارات الثنائية أو الجماعية التي تزخم بها أجواء المهرجانات عادة، دفعني إلى تقديم تصوّري هذا للموضوع-الإشكالية التي لا يبدو أننا -كمسرحيين عرب- قد توصّلنا إلى شبه توافق حولها من نواحي المفهوم والدّور والوظيفة والتّعبير الجمالي والخطاب والعلاقة مع الجمهور، علماً أنّنا (أو غالبيتنا) نتعامل مع هذا الاتّجاه أو الحركة الفكرية الثقافية الفنّية بيقينيّة واثقة من عمق فهمنا لها، وندافع عن آرائنا المتناقضة حولها بشراسة وانفعال أحياناً، انحيازاً لعمل مسرحيّ هنا، ورفضاً لعمل آخر هناك، وتختلط المعايير الجمالية بالخطاب الفكري، وانعكاساتهما على الواقع الاجتماعي الذي يتبنّى أو يقبل ببعض طروحات "ما بعد الحداثة" في مجتمع ما، ويرفضها ويعتبرها رجساً من أعمال الشيطان في مجتمع آخر (تحرّر الجسد البشري مثلاً لا حصراً)، وما بين الأوّل والثاني مساحة من الاختلافات في مستوى القبول والرفض.

▣ كاتب ومخرج وباحث مسرحي من لبنان

أهمّية علاقات القوة، والشّخصنة أو إضفاء الطابع الشّخصي، والخطاب داخل بُنية الحقيقة والرّؤى الشّمولية. وينطلق العديد من مفكّري ما بعد الحداثة من إنكار وجود واقع موضوعي، ومن إنكار وجود قيم أخلاقية موضوعية، والتّشكك في السّرديات الكبرى، والبحث عن خيارات جديدة. وتشمل الأهداف المشتركة لنقد ما بعد الحداثة: الأفكار العالمية للواقع الموضوعي، والأخلاق، والحقيقة، والطّبيعة البشرية، والعقل، والعلم، واللغة، والتّقدّم الاجتماعي. وفقاً لذلك، يتميّز الفكر ما بعد الحداثي - على نطاق واسع - بالميل إلى الوعي الذاتيّ، والإحالة الذاتيّة، والنّسبية المعرفية، والأخلاقية. كما يعرفها الفيلسوف جان فرانسوا ليوتار باختصار شديد بأنّها: "تشكيك موجّه نحو كافّة الادّعاءات الكبرى في الحياة". انطلاقاً من هذا التّعريف، الذي يتقاطع مع السّائد عالمياً من تعريفات "ما بعد الحداثة"، وهي كثيرة، لا بدّ لنا أن نقرأه من زاوية معرفية عامّة تأخذ بعين الاعتبار مدى ملاءمة هذه الأفكار والطّروحات لثقافتنا، ولمجتمعاتنا، ولأنظمتنا التّربوية، ولتقاليدنا وعاداتنا، ولهوياتنا الوطنية والقومية، ولتصوّراتنا المستقبلية حول تطوّر حياتنا كبشر ننتمي إلى هذه الرّقعة الجغرافية



□ لوحة الفنّان ما بعد الحداثي لوي ليشتينشتاين، صورة شخصية لامرأة، 1979م، أمريكا

نقرأ في "ويكيبيديا" تعريفاً لما بعد الحداثة يقول: "ما بعد الحداثة" هي حركة فكرية واسعة نشأت في النّصف الثّاني من القرن العشرين كردّ فعل على ادّعاءات المعرفة القديمة المنتهية والمرتبطة بحداثة عصر النّهضة، ولإنهاء الافتراضات المزعوم وجودها في الأفكار الفلسفية الحداثيّة المتعلّقة بالأفكار والثّقافة والهوية والتّاريخ وتحطيم السّرديات الكبرى وأحادية الوجود واليقين المعرفي، وتبحث في

العربية التي لم تهضم أفكار الحداثة نفسها حتى الآن، ولا تزال تعاني من وجود بؤر سرطانية في داخلها تحاول استعادة أفكار ما قبل الحداثة وإعادة مجتمعاتنا العربية إلى العبودية المقنعة بأقنعة متعددة كاللُطْف الديني، والديكتاتوريات، وترسيخ العادات الاجتماعية البالية والبائسة واللا إنسانية. أمام هذا الواقع المتشردم، والضياع في هذه المتاهة، كيف للمسرح في البلدان العربية أن يتفاعل مع مرحلة متقدمة من تطوره عالمياً هي "ما بعد الحداثة"، وهو لا يزال غارقاً في حادثة لم يستهلكها، ولم يستنفدها، ولم يراكم خبراتها في مخزون الوعي الجماعي للأفراد والمجتمع؟ وكيف لمسرح أن يعيش منفصلاً عن نفسه وعن ناسه وجمهوره ومجتمعه؟ وهل المسرح حالة مستقلة بذاتها غير مرتبطة ببيئة وتاريخ وجغرافيا وهوية البشر في زمان ومكان معينين؟

الإشكالية الأهم في هذا النقاش تقع هنا، في حالة الانقسام التي يعيشها المسرحي العربي، بين سعيه للحاق بالتطور ومواكبة آخر تجليات الثورة الفكرية الغربية (في ظل غياب ثورات فكرية أخرى غير غربية فاعلة)، ولأن غالبية الفنانين في العالم العربي من المفترض أن يكونوا

المسمّاة "البلاد العربية"، والأهم ملاءمتها لأفكار ومحاولات فئات كبيرة من الشَّباب العربي للخروج من الماضي (حقبة الحداثة وما قبلها) والثورة على كلِّ الموروثات والسُّرديات الكبرى وعلى التَّقالييد البالية، والتي تجد في طروحات "ما بعد الحداثة" ضالَّتها، خصوصاً وأنَّ هذه الفئات تمثِّل الشَّرائح الشَّبابية الفاعلة والنَّابضة في قلب المجتمع في غالبية البلدان العربية. إذًا، علينا أن نعترف بدايةً أننا في متاهة حقيقية، لأنَّ ظاهرة "ما بعد الحداثة" سواء صُدِّرت إلينا، أم نحن استوردناها بقوة التأثير الحضاري الأوروبي-الأميركي المفروض علينا طوعاً أم قسراً، لا يهم، فنحن - كما يعلم الجميع - لم نكن فاعلين في التأسيس لها نظرياً وعملياً، بل مستهلكين لها، تماماً كما كنَّا منذ قرون طويلة نتبع المنجزات الغربية ونعتمد عليها كما هي، نقلدها أو نتماهى معها، ومن ثمَّ نتبنَّاها كإنجازات خاصَّة بنا.

وإذا كانت لمفكرين ومثقفين عرب مساهمات في التَّحديث الفكري والثقافي العالمي؛ فإنَّها لم تكن لترى النور إلا من خلال الماكينة الثقافية للمنظومة الغربية الحاكمة عالمياً، لأنَّ البيئة الغربية شكَّلت -ولا تزال- التُّربة الصَّالحة لنبتة "ما بعد الحداثة" لكي تنمو وتكبر، بخلاف البيئة

المسرح ابن بيئته، المسرح مرآة المجتمع، المسرح وسيلة تعبير عن الذات... كل هذه التوصيفات تصبُّ في خلاصة واحدة هي أنَّ المسرح الذي لا يعكس قضايا وأفكار وإشكاليات المجتمع الذي يعيش فيه، هو مسرح بلا هُويَّة، وليس له صفة تمثيلية، وبالتالي فاقْد للشرعية الفنيَّة والفكرية والثقافية. إنَّ أهمَّ سيِّئات ظاهرة "ما بعد الحداثة" - بنظر منتقديها - هي سعيها للقضاء على الهُويَّات الفردية للشُّعوب، وليس بريئاً ربط فكر عالم "ما بعد الحداثة" بالاقتصاد الرأسمالي الذي يسعى إلى تحويل البشر المنتمين إلى ثقافات وانتماءات اجتماعية وقومية وعرقية مختلفة في العالم؛ تحويلهم إلى مستهلكين لثقافة واحدة وحيدة، هكذا يعتقد مناهضو "ما بعد الحداثة"، وقد يكونون على حقٍّ، ولكنَّ هذا الرِّفْض لا يلغي أهميَّة الأسباب الموجبة ومشروعيتها الفكرية والفنيَّة والجمالية والفلسفية، وحتى السِّياسية، التي قامت عليها ظاهرة "ما بعد الحداثة".

يقبع العالم اليوم تحت سطوة الثقافة الغربية، شئنا أم أبينا، وتحوُّل الشُّعوب والمجتمعات إلى أشكال ممسوخة عن مثيلاتها في العالم الغربي. والمسرح العربي مكوَّن من مكوّنات المجتمع العربي الواقع تحت هذه السَّطوة، وفي ظلِّ

من دعاة التَّطوُّر الفكري (أو هكذا أعتقد على الأقل) وجلَّهم يجب أن يكونوا من الطَّليعيِّين في مجتمعاتهم، لكنهم يعملون في بيئات ثقافية واجتماعية وسياسية غير حاضنة لأفكارهم الطَّليعية غالباً، بل مقاومة لها أحياناً، مما يودِّي بغالبيتهم إلى الانكفاء أو الاستسلام للواقع بدافع الخوف، أو الإغراء، أو عدم القدرة على المواجهة.

هذا الانقصام الذي يعيشه الفنَّان العربي - كما كلُّ فنَّاني العالم الثالث المستهلك لحضارة الغرب بالقوَّة - ليس متساوياً بين كلِّ الدُّول العربية بالطبع، وهو يقوى ويضعف بحسب قرب أسلوب حياة المجتمع في هذه الدُّولة أو تلك من النُّموذج الغربي، لذلك نجد أنَّ التَّجارب المسرحية الأكثر قرباً من اتِّجاهي "الحداثة المتأخِّرة"، و"ما بعد الحداثة"، تحدث في دول عربية متأثرة ومتفاعلة ثقافياً مع أوروبا وأميركا، وتندر هذه التَّجارب أو تنعدم في دول عربية غير متفاعلة ثقافياً واجتماعياً مع هذا الغرب، وهذا التَّفاعل يتعلَّق بأساليب العيش والتَّفكير، وتحرُّر المرأة، وتحرُّر الجسد، وإتقان اللغات الأجنبية، والسَّفر إلى الخارج، واكتساب عادات وسلوكيَّات المجتمعات الأوروبية والأميركية، وتهجينها ودمجها بالعادات اليومية المحليَّة.

(الديني والاجتماعي والسياسي) وتتغذى من عطايه ومكاسبه وغنائمه.

المسار الثالث وهو الأهم، يتمثل بالمرحيين "المفكرين"، أي أصحاب الطروحات الفكرية الفلسفية الثقافية الحضارية، الساعين إلى تطوير الفن المسرحي في مجتمعاتهم، وهم من المبدعين الذين يتعاطون مع منجزات الإبداع العالمي من منظار تفاعلي، يستفيدون منها ويتأثرون بها بالقدر الذي يرويه مناسبة من دون تبعية عمياء، يتعاملون مع موجة "ما بعد الحداثة" بوصفها حالة فنية وفكرية وجمالية حاضرة في الوعي الثقافي المعاصر، ولا يعادونها بسبب مرجعياتها السياسية أو الاقتصادية أو الجغرافية. وفي الوقت نفسه لا تنساق هذه الفئة من المبدعين المسرحيين وراء موجة "ما بعد الحداثة" بشكل أعمى، بل تناقشها، وتعارضها، وتزيل منها وتضيف إليها ما يتناسب مع الفكر التحديثي الذي تنتهجه في مجتمعاتها. هي فئة رافضة للتقوقع في التقليد، وطامحة للتجديد، لكن بما يتلاءم مع الواقع الخاص بمجتمعها وبيئتها، من دون الرضوخ إلى الأفكار الرجعية المضادة للتطور والتقدم فيهما... على عاتق هذه الفئة تقع مسؤولية التطوير والارتقاء بالتجربة

غياب أي فكر بديل أو مغاير لما ينتجه الفكر الغربي، يكون مدعوماً بقوة التأثير الاقتصادي والسياسي والإعلامي كما في الغرب؛ لن يتمكن المثقف والفنان، واستطراداً المسرحي العربي، أن يتخلص من هذا الانفصام والضيق بين ما يريده وما هو قادر على تحقيقه في مجتمعه الذي لا يشاركه تطلعاته وتطلعيته غالباً. هذا الانفصام سيستمر متخذاً ثلاثة مسارات.

المسار الأول: سيتابع أصحابه السير على خطى التطور العالمي في نموذج الغرب، مواكبين ومتفاعلين مع كل تحديثاته، غير أبهين بجذورهم الوطنية والقومية والاجتماعية، انسجاماً مع قناعات وأفكار إنسانية شمولية تمجد الذات الإنسانية، وتخرجها من عباءتها الخصوصية والأصلية.

المسار الثاني: سيتابع أنصاره السير في الطريق الآمنة المتصالحة مع الواقع الاجتماعي، والراضخة لشروطه غالباً، من دون أي محاولة لاجتراح حلول طليعية - فكرياً وجمالياً - تخرج الممارسة المسرحية من حالة المراوحة والمسايرة وعدم التجديد. هذه الفئة من المسرحيين هي الأكبر حجماً والأكثر عدداً، فئة تهاب المواجهة، وتخاف التغيير، وتستريح في ظلال الفكر التقليدي



وقضايانا الخاصة في بلداننا، بأساليب فنية تتقبلها انتظارات الجمهور الفكرية والجمالية بمستوياتها المختلفة، التي تتطور بالتفاعل مع تجديدها وتحديثها عبر مراكمة التجارب المسرحية نفسها. في الخلاصة، لسنا بحاجة إلى مسرح ما بعد حدثي بالمعايير الأوروبية الصارمة، ولسنا بحاجة إلى مسرح تقليدي بالمعايير الأرسطية المحددة التي تخطأها الزمن. لم ندخل في زمن "ما بعد الحداثة" عالمياً لأننا تخلفنا عنه حضارياً، ولم ننته من زمن الحداثة ولا زلنا نختبرها ببطء شديد كما كل دول العالم الثالث. سنبقى في المتاهة طالما مجتمعاتنا ودولنا تتأرجح في منطقة حائرة بين التقليد والتجديد.

المسرحية العربية. المسرح في البلدان العربية يواكب التطورات العالمية بدون شك، بنسب متفاوتة بين بلد وآخر، لكن الحقيقة -التي نعرفها جميعاً - هي أن المسرح عندنا لم يتحول من رفاهية (تسلية وترفيه) إلى حاجة (ثقافة) في حياة المواطن العربي، كما كل أنواع الثقافة عموماً. لذا، فإن الانشغال بمسائل وإشكاليات المسرح العالمي (الأوروبي والأميركي) -جمالياً وفكرياً- لن تضيف إلى مجتمعاتنا مكتسبات معرفية تحديثية فاعلة في تطوير المجتمعات العربية نفسها، إلا بحدود المعرفة المجردة، فيما نحن بحاجة ماسة إلى مسرح حيّ ديناميكي متفاعل مع الجمهور العربي بخصوصياته وأذواقه المتنوعة، مسرح يشبهنا، يعالج مشكلاتنا

حول مناخات الطفل العربي في "الوقت المناسب"

الحسام محيي الدين ▣

تأوّل الباحثون أنّ استشكالَ شخصية الطفل المُفتّحة تَوّاً تختلفُ
بدهياً من شعب إلى آخر، وأنّ ما استُكتبَ فيها من أدبِ القصةِ بنيةً حالةً
في الإدراك الأدبيّ الخاصّ لطبيعتها، نهوضاً على فهمٍ علاقتها بتأثيرات
النشأة ومُمكّنها ثقافةً وتقاليدها، فلا يجبُ أنّ تُدهشنا ردودُ فعلها المُتباينة
أمام ما يعرضُ لها من مواقف.

بهذا المعنى يعي القاصّ البحريني إبراهيم سند أنّ ما يُكتبُ للطفل
ليس تشكيلاً مؤقتاً لحالة ذهنية مُتسكّعة في مسيرة أدبنا المعاصر، إنما هو
جنسٌ أدبي باتّ له تقاليد معيارية متجانسة الأفكار والرؤى تحترقُ التحولَ
عن غُثاء القول إلى فعلِ الدلالة في أنماط التعبير التي ترسمُ مناخَ التواصلِ
مع حقيقة الطفل العربيّ حضوراً وثقافة.

فيما لو فازَ عليه بالشُّطرنج، وهو ما حدث فعلاً، بعدما تلقَّى الفتى دروساً في قبول التحدي والثقة بالنفس وتحمل المسؤولية، جعلته بطلاً وإنساناً آخر في الوقت المناسب. أخلصَ سند فنياً في بناء نصّه، مظهرًا عن فكرة واضحة يريد لها سلوك الدرب إلى وعي المتلقّي



قدّم لنا إبراهيم سند نفسه راويًا عليمًا بصيغة المُتكلم على لسان بطل قصته التي وسمها بعنوان "الوقت المناسب" (دائرة الثقافة والإعلام /الشارقة 2011م)، حيث يمضي في بسطِ أحداثه مائعة على مستويين سرديّين متلاحقين: الأول واقعي يحيط بالفتى الصغير

ووجدانه، حتى إشراك الأخير في صنع منجزه القصيّ بين سرد الأحداث وربطها ببعضها، إلى تصوير الشخصيات بدقة، ورسم تصرفاتها بواقعية وموضوعية. بهذا المعنى أدخلَ إبراهيم سند القارئ في بؤرة قصّة مُثيرة، تنهضُ على بناء مشهدية مُركّبة جماليًا، لا تتحرّجُ في إرسال الكلام على لسان الجماد والحيوان في حوارياتها بلغة مُكثّفة جَزلة التراكيب، تجانست مع حركية الانتقال المُطلّقة لشخصية البطل في الاتجاهين بين الواقعي والتّخيلي، واستنبتت أمثلةً إنسانية يصلحُ إسقاطها على واقع فئات عمرية متفاوتة للصغار تستفيد منها في حياتها العملية، بعيداً من تشتيت أذهانهم ومعاكسة مبادئهم. على

تحت سقف الوحدة في الحدث والمكان بين المنزل والمدرسة، وهو يحاول استجلاء ما يُزعجُ الكبار من حوله في تصرفاته وِصفاته بين البيت والمدرسة، الذين صارحوه بجملة من عيوبه؛ كفوضويته وتسويفه الدائم في واجباته، وشرافته في الأكل، وإخلاله بمواعيده. وحدهُ الجدّ، جدّه، فاجأه بإعجابه به على عكس الجميع، لينتقل الكاتب إلى المستوى الثاني من السرد، وهو افتراضيّ/ خيالي ينتقل فيه الفتى بين أمكنة متوالية حتى يجد نفسه وحيداً في مدينة خيالية لا يُسمَحُ للغرباء بدخولها، هي "مدينة الرّجاج"، وقد حُكِمَ عليه بعقوبة السّجن عشرين عاماً لمخالفته قوانينها، استبدلها ملكها بالعفو عنه



■ الكاتب إبراهيم سند

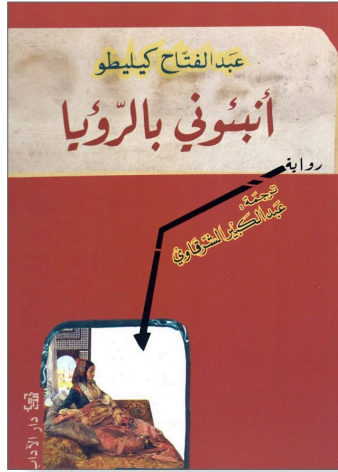
بدأت تمهّد لاختلال القيم العقدية من حولنا تحت ظلّ مخاطر الوجه السلبيّ للثورة الرقمية التي دخلت كلّ بيت. بذلك انبسط النصّ باتجاه خاتمة سعيدة ومحقّة من لدن قاصّ نهضويّ، رسم فيها فضاءها المدهش الذي أثبت جدوى المادة القصصية وفاعليتها في الأدب الموجّه للأطفال، ممّا كان لا بدّ منه لإتمام صورة سويّة لمواطنيّة صالحة شأنها دائماً ما جادت به الحكمة القائلة في "الوقت المناسب": "ازرع بذرة تحصد زهراً، وازرع فكرة تحصد عملاً خلاقاً".

هذا المستوى خدم سند حبكته بأشغولة سردية غير منسوجة عن واقعة اجتماعية أو تراث جماعيّ بالضرورة؛ إنما مُبتكرة حبّاً وحاجة في الحرص على حضور أمثولة خُلقيّة نوعية في تشييد قيمة آدمية ترصد وتقوّم أحد وجوه واقع الطفل العربي في معاناته من ثقافة التواصل القلق التي تقوم على اعتبارات تقليدية تُقلّل من أهمية وعي البالغين بإمكانياته، على الرغم مما قد يُبديه غالباً من ذكائه الفطريّ حيال الأسرة والمجتمع. نحنُ نلاحظ أنّ الكاتب عالج موضوعاً راهنياً بمنهج نفسي واضح، رتب به صورةً مثاليةً عن الطفل الذي يجب أن يفهم حالته الاجتماعية وقدرته الحقيقية في المنطقة الفاصلة بين جيلٍ وآخر، وهو في المقتبل الوليد للحياة، مع تحفيزه على المواجهة الموضوعية لكلّ ما قد يعترضه من صعوبات ككائنٍ لبيب، لا اتكاليّ كسول: فبطل قصته ليس مصدراً للشفقة، وله أن ينطلق في مواقفه من شجاعة المحاولة ودينامية الحسّ الحركي/ المغامراتي، وهو يخوض التجربة بقدراته المتاحة، فلا يترك تأثيراً إيجابياً في الذائقة الفنية لصغار السنّ فحسب، إنما أيضاً في اعتبارات الكبار ممّن يعينهم جداً ما يعرض لصغارهم قراءة ووعياً، لا سيما في مواجهة فوضى المبادئ التي



▣ لوحة الفنان إبراهيم بوسعد - مملكة البحرين

القضايا النقدية في رواية "أنبئوني بالرؤيا" لعبد الفتاح كيليطو

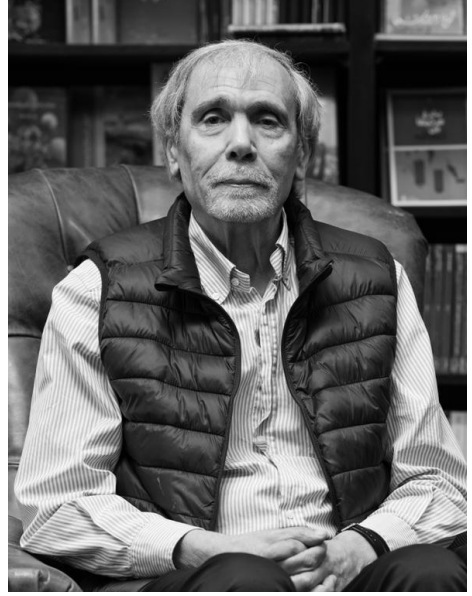


رشيد وديجي ▣

إن الهدف من هذه الدراسة هو الوقوف عند بعض القضايا النقدية الكامنة في العمل الروائي "أنبئوني بالرؤيا". ولعل هذا هو العنوان العام والقضية الرئيسية التي أرادت الدراسة الكشف عنها ودراستها، بحيث تتطرق إلى مجموعة من القضايا النقدية منها: قضية التأويل التي تعتبر من القضايا النقدية الكبرى التي درسها العديد من النقاد، بحيث إن العمل في مجمله هو تأويلي، ثم الترجمة الأدبية كقضية فلسفية، إضافة إلى الانتحال، ثم قضية موت المؤلف التي تحدث عنها نقاد غربيون وعرب في مجال النقد الأدبي.

▣ باحث من المغرب

وهذا يعتبر نتاج استراتيجية الكاتب المندفعة. فالعمل بأجمعه هو في ذاته عمل تأويلي، بحيث يمارس الكاتب هذه الآلية النقدية للكشف عن مجموعة القضايا. كما أن الرواية في معظمها هي احتفاء بألف ليلة وليلة، لنعود إلى التأويل الذي طبقه الكاتب في روايته هذه التي ذاع صيتها، والتي تعتبر تطبيقاً لمجمل الأعمال السابقة التي كتبها كيليطو، بحيث سنحاول أن نقدم قضية التأويل الكامنة في الرواية، والتي تم تخيلها من خلال حكاية من صنع هذا الكاتب الفذ، وذلك للتدليل على هذه القضية التي اعتمدها العديد من النقاد والدارسين، التي تعتبر وسيلة للكشف عن ماهية النصوص، واستنطاقها، والوصول إلى جوهرها. ففي الفصل الأول الموسوم بـ"إيدا في النافذة"، ينطلق الكاتب من حكاية وجدها في مجلدات بيرتون، والتي كان عنوانها "حكاية نور الدين والحصان"، حيث رافقتها ملحوظة مفادها أن الحكاية تنتمي إلى الليالي. وقبل المضي في التحليل، سأنتسخ من هذه (الحكاية): "بلغني أيها الملك السعيد، أن الأمير نور الدين خرج إلى الصيد، فتبع غزالة وانفصل عن أصحابه، فجرى وراءها ثم غاب عنه أثرها، ولم يهتد من أين يرجع، فسار يقوده



■ الروائي عبدالفتاح كيليطو

وعليه، من خلال القضايا النقدية السابقة، استطاع الكاتب بحنكته الثقافية أن يزاوج بين النقد والأدب في عمل واحد، متجاوزاً بذلك قاعدة اللا تداخل.

1 - قضية التأويل:

بالعودة إلى نص "أنثوني بالرؤيا"، نجد التأويل فيها حاضراً إلى جانب العديد من الممارسات النقدية الأخرى، وذلك من خلال وسيلة تخيل المصطلح النقدي انطلاقاً من حكاية توازيه،

ودراسات حولها. ولعل ذلك ما يظهر جلياً من قول الكاتب: "فقد قرأ السبعة عشر مجلداً من نسخة بيرتون، وقرأ كذلك الطبقات العربية في القاهرة وكلكتا، والترجمات العديدة، وتحقق من أنها لا تورد هذا النص. ولا شك أنه قرأ أيضاً ما كتب عن أصل الكتاب، وعن مختلف مخطوطاته المتوافرة؛ دراسات سلفستر دي ساسيوي، فون هامر، ودنكن ب. مكدونالد، ونيكيثا إليسييف. لا شك أيضاً أنه قد اتصل شخصياً بالمتخصصين في الليالي الذين أكدوا له أنهم لم يروا أبداً الحكاية في أي مكان" 2. ويواصل الباحث في الكشف عن حقيقة هذه الحكاية بالوسيلة التأويلية التي دأب على استخدامها في هذا العمل المائز، بحيث أشار المؤول إلى كون هذه الحكاية قد تكون أهديت للمدوّن أو اشتراها، أو هي من إملاء حكواتي، لكن يرى أنه ليست كل حكاية نستمدّها من فم راوٍ نعتبرها تنتمي إلى "الليالي". كما يرى أن فعل المدوّن، حين أخفاها في مجلد من نسخة بيرتون، هو إشارة إلى أن هذا الأخير قد افلّت منه هذه الحكاية. ولقد فحص الكاتب هذه الأخيرة ليجدها تتقاطع -إلى حد ما- مع ما نجده في "الليالي" من ثيمات وموتيفات مألوفة، إضافة إلى إشارته لسلوك

حصانه. وبعد ساعة اغتمضت عيناه، وفي لحظة أفاق لما كاد يسقط عن مطيته، تبدلت عليه الأرض، وأمامه أرض الظلمات المخوفة عند من سافر وجال، والداخل إليها مفقود. وقف الحصان وامتنع عن المسير. نزل الأمير وقال: لا بد أن هذا الحصان متعوب، ولا يقدر أن يحملني. ثم عزم أن يتابع طريقه ويقوده من عنانه، فعاند الحصان وحرن فغضب... 1. لقد انطلق الكاتب من هذه الحكاية، وطرح عدة أسئلة وفرضيات حول كونها تنتمي إلى "الليالي" في محاولة تأويلية لتحديد هذه الحكاية من خلال ذخيرة معرفية تعينه في فك لغز هذه القضية، لأن التأويل دون ذخيرة يقدم محاولة ناقصة، وإن كانت كل التأويلات ممكنة، بحيث يرى إلى أن هذه الحكاية لم يشر إليها أي باحث، ولم يتعرف عليها قط، علاوة على إشارته بكونها جديرة بالوجود صعبة "الليالي"، كما وصل إلى معلومة مفادها أن مدون الملحوظة هو من الأنجلوساكسونيين، كما يعلم أن صاحب المدونة عالم بالعربية، لأنه كتب ملحوظة على نص مكتوب باللغة العربية، فضلاً عن معرفته ووصوله إلى معلومات مفادها أن صاحب المدونة يعرف أدق التفاصيل حول الليالي من نسخات وطبعات مختلفة وترجمات،

فضلاً عن إشارته إلى كون الحكاية لا تختتم بالعبرة المألوفة في الليالي، وإن كانت مفتوحة بالعبرة التي عادةً تبتدأ بها "الليالي"، وكذلك اختفاء بعض العناصر الأخرى التي تتضمنها نحو (تعيين البلد، حيث ولد البطل، ونسبة أبويه، وتكوينه، وميوله)، وهذا ما يعني أن الحكاية يمكنها أن تجري في أي مكان. ويواصل الكاتب المؤول قفشات المتواليات حول هذه الحكاية، ليتحدث قائلاً: "ألا تكون أرض الظلمات هذه استذكراً مبهمًا لرواية جوزيف كونراد، قلب الظلمات، التي تجري قصتها في عمق أفريقيا في مناطق مغمورة حيث البطل، كورتز، لن يعود منها؟ لكن كيف لا نفكر، بخصوص دموع نور الدين، في دموع نيتشه، وقد أبصر في مدينة طورينو، صاحب عربة ينهال بالسوط على حصان، فيعانق الدابة مجهشاً بالبكاء، ويغرق على الفور في الجنون؟ التماثل محير. فتكون إذن أرض الظلمات استعارة عن الجنون. ويكون المؤلف قارئاً لنيتشه أراد أن يقوم بخدعة بتحويله لقصة الفيلسوف. وهكذا لن تكون هذه الحكاية سوى سرد مقنع لفصل درامي من حياة نيتشه. نيتشه كشخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة...⁵

الحصان الذي اعتبره عجيبيًا. كما يرى أن هذا الحيوان حاضر في حكايات أخرى، بحيث يتضح ذلك من خلال قوله: "غير أن سلوك الحصان هو الأعجب. هذا الحيوان حاضر في حكايات أخرى: حصان الآبنوس، حصان النحاس، حصان المجنح... أما حصان يتصرف مثل حصان نور الدين، بطريقة تكاد تكون بشرية، فيخلو منه الكتاب"³، ليتابع كيليطو ممارسته المنضوية تحت ما يسمى بتخييل النقد، وهنا من خلال التأويل، بحيث إن تصرف هذا الحصان جعله يشك في كونه شخصية ممسوخة، لأن هذه الأخيرة واردة بشكل كبير في "ألف ليلة وليلة" على حد تعبيره. غير أنه ليست هناك إشارات في النص تؤكد ذلك، إن لم يكن شيء من هذا القبيل في تنمة الحكاية، فضلاً عن أنها لا تشبع نهم القارئ، لأنها لا تحتوي على مجموعة من العناصر المهمة التي نجدها في "الليالي"، حيث يقول الكاتب: "ليس فيها تلك الأشكال من الإطناب، والتكرار المميزة لليالي، تلك العبارات من نمط: (في يوم من الأيام...)، (في سالف الزمان...)، والأخطر أنها بالعربية الفصحى، وهذا ما يستثير مشكلة. فأقدم مخطوطات الليالي مكتوبة بلهجة مخدومة شيئاً ما تسمى العربية الفصحى"⁴

أخرى حتى اليوم"، كما نقرأ أحياناً 7 "...". وها هنا يتضح أن هذه الترجمة جدّ مائزة، وتفوق الترجمات الأخرى لـ"الليالي"، ما يؤكد فعلاً أن هناك محاولات أخرى ترجمت المتن نفسه، إلا أنها لم تحظ بتقدير الجمهور كما حظيت ترجمة بيرتون التي أثنى الجميع على قيمتها، وفي طليعة من اعتبرها مثالية، الكاتب - الراوي الذي يعرف حق المعرفة هذا المجال وخبائاه، ويحسن تصنيف الترجمات حسب المثالية، هذه الترجمة التي كان طوال سنوات يحلم بقراءتها. ومن هنا يمكننا القول إن الترجمات العديدة تطرح أسئلة فلسفية مغلخلة ومفككة لمجموعة من الممارسات التي تكمن في قضايا لها علاقة بالذات والآخر، والثقافة والحضارة. ليؤكد أن هذه الترجمة كانت وراء أسماء كبيرة في سماء الإبداع والكتابة، وهنا الأمر يتعلق بالشاعر الأرجنتيني بورخيس، حيث إن محاولاته عن "ألف ليلة وليلة" ما كانت ستبزغ شمسها لو لم يقرأ بيرتون، بل الأكثر من ذلك أنها كانت رمزاً للإلهام لديه في الكتابة، لأنها تحكمت فيه وسيطرت على مخيلته وأثرت فيه، ولعل هذا ما يظهر جلياً من خلال قول الكاتب - الراوي: "بورخيس يقدرها تقديرًا عظيمًا، وأنا متيقن أن محاولاته عن

وهكذا قد يكون عبد الفتاح كيليطو استطاع تخييل النقد من خلال هذه الحكاية التي سبر أغوارها، وقام بتأويلها.

2 - الترجمة الأدبية:

تعتبر الترجمة الأدبية من القضايا النقدية، إلى جانب أخرى، التي تطرق إليها عبد الفتاح كيليطو في روايته "أنبئوني بالرؤيا"، بحيث لا يخلو فصل من فصول عمله من هذه الإشكالية النقدية الفلسفية والأدبية، التي لطالما اشتغل عليها ثلة من الدارسين، وطرحوا أسئلة حولها، لما فيها من أبعاد إنسانية وثقافية محضة. في الفصل الأول المعنون بـ"إيدا في النافذة"، تحدث عن ترجمة السير رتشارد فرنسيس بيرتون لألف ليلة وليلة، التي اعترف بأنها تجذبه، حيث يظهر ذلك من قوله الذي يؤكد ذلك: "...لم تكن الكتب الموجودة فيها تجذبني، باستثناء واحد منها، ترجمة السير رتشارد فرنسيس بيرتون لألف ليلة وليلة في عشرة مجلدات (1885 - 1886م)، إضافة إلى الملحق في سبعة (1886 - 1888م)6". ويضيف الكاتب قائلاً: "طوال سنوات، حلمت بقراءة هذه النسخة التي يشي الجميع على قيمتها، وتشكّل مرجعاً لا بدّ منه في حدّ ذاتها ("لم تفقها ترجمة

إنَّ يَوْمًا أَحْبَبْتَ امْرَأَةً لَا تَسْعَ إِلَيْهَا مَتَابَا
امْكُثْ فِي بَيْتِكَ لَا تَبْرَحْ هِيَ يَوْمًا تَطْرُقُ الْبَابَا
لقد كثر الكلام حول هذين البيتين، وكل جماعة
أخذت تؤوّل حسب خلفيتها المعرفية، وهذا
ما يتضح من خلال قول المؤلف: "آخرون أيضاً
يقرأون النص قراءة خاطئة. بدل (لا تسع إليها
منتابا) يقرأون: (لا تسع لامتلاكها). من الواضح أن
هؤلاء قد أوقعتهم في الخطأ الترجمة الفرنسية
لرولان بیدار. والأدهى في هذه الترجمة أننا
نقرأ فيها: (هي يومًا ستدق جرس الباب) وهذه
مفارقة تاريخية ظاهرة" 10 .

وفي الفصل الأخير "رغبة تافهة في البقاء" تحدث
الكاتب - الراوي عن ترجمة كالان لـ "الليالي"،
الذي اعتبره من أهم المترجمين وأولهم الذين
كان لهم السبق في ترجمة هذا العمل الكبير،
بل الأكثر من ذلك أنه اعتبر أنطوان كالان
الذي أصدر ترجمة فرنسية لـ "الليالي" تفوق
في عمله على الأصل، ويرى أن شهرزاد هي
من إبداع كالان. ومن هنا يتضح فحوى خطابه
الذي زكى عمل كالان، واعتبره من المترجمين
المائزين، الذي كانت ترجمته أصلاً في الحداثة
الأدبية بأوروبا والعالم، ويكون كيليطو بذلك قد
تحدث عن قضية من القضايا المهمة التي لها

الليالي ما كانت لتكون كذلك لو لم يقرأ بيرتون.
بل كان الأستاذ ك. يذهب أبعد ويؤكد أن أعمال
المؤلف الأرجنتيني بأكملها تتحكم فيها قراءة
بيرتون: (يدرسون تأثير الليالي على هذا المؤلف،
ينبغي بالأحرى الحديث عن افتتاحه بالكابتن
بيرتون) 8 .

ويواصل حديثه عن الترجمة الأدبية بطريقته
الخاصة، حيث فسح المجال للحديث عن
بعض الأعمال الأدبية العربية التي لم تحظ
إلا بترجمات ضئيلة، والحديث هنا حول النثر
السردى في مقامات الحريري، ليفاجأ كذلك
بجهل جمهور محاضرتة الذين لا يعرفون شيئاً
عن الليالي، مع أنه الكتاب الذي تمت ترجمته
أكثر من مرة، والأبعد من ذلك مرات عدة في
اللغة ذاتها، وهذا ما عبّر عنه الكاتب قائلاً: "لم
أكن أنتظر أيضاً أن يكونوا عارفين بالنثر السردى
في مقامات الحريري؛ التي لا تقدّم عنها الترجمة
سوى حكايات مفتقرة. لكنني كنت أبعد ما يكون
عن الظن بأنهم يجهلون تقريباً كلّ شيء عن
الليالي، الكتاب العربي الأكثر ترجمة، وأحياناً
عدّة مرات في اللغة نفسها" 9 .

وعلاوة عن حديثه عن ترجمة بيتين من الشعر
العربي يقول الشاعر فيهما:

له إنشاءاته، حتى وقت التمارين على الطاولة، أو في الامتحانات... والأطرف هو أن نقطة لوبارو أحياناً كانت أعلى من نقطتي. لم أكن أستاذ لذلك. فبعد كل شيء، تلك كانت نقطتي أنا، أعرف ذلك، وهذا يكفي. وأوج الصنعة كان أن يلمح السيد فونديز بالمناسبة إلى أنني أنتحل لوبارو. 11 ويضيف أن لوبارو هو الوحيد الذي كان يسمع شعره، ويقدره، وبعد أن يجمع ما يكفي لديوان متسق هو الذي اقترح عليه العنوان، حيث قال له "لوبارو" إنه يجب أن يتم نشر الديوان باسمين. هذه الفكرة كانت سلبية بالنسبة للكاتب، ليتفق مع الكاتب على أن يعيره "لوبارو" اسمه. يقول الكاتب أن نشره كان يعرف بعض العراقيين، إلى أن حدثت المعجزة مع كلمة الكاتب الكبير "أحمد ناصر" ليحقق بذلك نجاحاً، ويدعى من خلاله إلى ملتقيات شعرية وثقافية مختلفة، والكاتب الحقيقي يبقى في مد الارتياح وجزر الندم من الواقعة، ليصل به إلى برامج في الإذاعة والتلفزيون، ويحصل على منحة شهرين في برلين، لتعلم الألمانية، وقراءة هولدرلين في لغة الأصل. ويقول كذلك إنه لم يكن يعرف من الشعر إلا النزر اليسير، ويضيف أنه عندما يسأل السؤال الكلاسيكي "متى الديوان القادم؟"

أبعاد فلسفية وأدبية محضة، والتي تجلت في الترجمة الأدبية التي اعتبرت نموذجاً من نماذج القضايا النقدية الأخرى، التي عبر عنها كيليطو في روايته.

3 - قضية الانتحال:

تتجلى قضية الانتحال هذه في رواية "أنبثوني بالرؤيا" التي ترجمت عن الأصل باللغة الفرنسية dites- moi- le songe من طرف عبدالكبير الشرفاوي، من حكاية خيالية، أبدعها المؤلف في الفصل الأخير ليثير قضية نقدية مهمة تجلت في الانتحال الأدبي. وكما أسلفنا الذكر، أنه انطلق من حكاية خيالية لتخييل النقد، حيث كان بطلها "عمر لوبارو" الذي زعم الكاتب أنه سرق منه ديوانه الشعري "رغبة تافهة في البقاء". ومن بين الإشارات الأولى التي تشير إلى ذلك، انتحل "عمر لوبارو" فيها الديوان الشعري، وليؤكد ذلك يقول عنه: "كان ناقلًا بالولادة، في جميع المواد، وكان موفقاً في ذلك، غير أنه كان يتعثر بـ (إنشاء الفرنسية) حقاً. كان بإمكانه أن يستنسخ في بيته فقرات من كتب، ولم يكن يمنع نفسه من ذلك، لكنه لم يكن يدري أيها يتلاءم مع الموضوعات التي عليه معالجتها. لذا كنت أحرر

بذلك عقبة لكل ما سينتجه في المستقبل، مفروض عليه أن يغترب عن ذاته، ويتخلى عن صوته ليتبنّى صوتاً آخر، ليضيف أنه إذا قال لناصر إنه هو صاحب ديوان "رغبة تافهة في البقاء" سيعتبره كذاباً. ولا سيما أنه كاتب مقدمة الديوان، ما يجعله متورطاً في القضية، ليعود إلى صاحب دار النشر لكن دون جدوى، ويقول إنه إن كان "لوبارو" هو من أراد نشر الديوان، لكان ذلك، وتمت الأمور بشكل سلس، ثم بعد ذلك يكتشف أن "عمر لوبارو" أودع ديوانه الثاني عند الناشر، وغير عنوانه ليصبح Aboli Bibelot، وأعاد ترتيب القصائد ترتيباً مخالفاً، ليقول إن لوبارو قام دون علمه بامتلاك ديوانه الثاني، ليرى أنه هذه المرة لن يتم ذلك ليبوح بكل شيء، ويعرض القصائد التي لم ينشرها، وكذا المسودات التي احتفظ بها، ليتأكد في قرارة نفسه أن لا أحد سيصدقها. بحيث وصل الخبر إلى "عايدة" التي ترى أنه خائن في ميلودراما زاعمة هي الأخرى أنه أراد أن يسرق من "لوبارو" ديوانه الثاني، وتنصحه بالاعتراف ليرتاح باله. لنقل إنه من خلال هذه الحكاية، حاول الكاتب تخيل المصطلح النقدي عبر خلق فعل حكايتي يوازيه. وبالعودة إلى الفصل الأول الذي

كان ذلك بالنسبة له تعزية هزيلة للغاية، ويؤكد أنه سيكون رجل كتاب واحد، ثم يرى أن شعراء كثر يعرفون بفضل ديوان واحد، أو من يدري قد يكتب أي شيء، ويحظى بالقبول اعتماداً على قيمة الكتاب الأول. ليتغلغل سم الضغينة في ذهنه، ويجتنيه المجد المستحق له، ليندم عن عدم اختيار اسم مستعار. يقول في هذا الصدد: "قليلاً قليلاً، تغلغل سم الضغينة في ذهني. غيري يجتني المجد المستحق لي. ندمت ساعتئذٍ مرّ الندم أنني لم اختر اسماً مستعاراً، لأنني سأكون في كل لحظة قادراً على إقرار الحقيقة وإظهار مزايا اسمي"¹². ثم بعد ذلك، وبعد نقاش ساخن مع "أحمد ناصر" حول نشر ديوان Silhouettes وعن مضامينه، حيث كان يطمح أن يكتب له مقدمة ليحقق نجاحاً كما حققه الديوان السابق، ليصدمه قائلاً: "أنت تملك صوتاً، شعرك... سردي، نعم، تروي في كل مرة لحظة ممتازة، شذرة من حكاية مؤثرة. تكتب نوعاً ما مثل عمر لوبارو. من الواضح أنك قرأته جيداً، وتمثلت تماماً طريقته..."¹³.

وبهذا يرى أن ذلك بمثابة الضربة القاضية، وأنه محكوم عليه أن يكون محاكياً للوبارو، ومقلداً له، ويبقى في ظله يكتب على طريقته، وليكون

يتضح من خلال هذا أن مجموعة من الرواة والحكواتيين المشاركة استزادوا في الحكايات ونسبوها إلى ألف ليلة وليلة، وكان ذلك نتيجة لتهاافت الأوروبيين على هذه الحكايات، وهذا ما يجعل من كلام كيليطو قريباً بشكل صريح إلى كلام طه حسين الذي تحدث عن مجموعة من الرواة الذين نظموا الشعر ونسبوه إلى شعراء جاهليين بريئين منه، لسبب المقابل المادي، وذلك حين كان العلماء يجمعون لغة العرب، أو لإبراز التفوق لبعض القبائل، وما دون ذلك من الأسباب التي أدت إلى الاستزادة في الشعر وجعله غزيراً. ويرى كيليطو أن الحكاية السالفة الذكر منحولة، وتم نسبها إلى الليالي، ويتضح ذلك من خلال إشارته الخاطفة التي قال فيها: "كل هذا لا يشهد لصالح صحة نسبة النص. محاكاة رغاء، انتحال سخيف؟ المدلس (...) قد ارتكب خطأ فظاً لما لم يأخذ بالاعتبار العادات الأسلوبية الأولية التي تجعلنا نتعرف فوراً على حكاية من الليالي" 15 . ليكون بذلك كيليطو قد استطاع تخيل النقد عبر حكاية توازيه، وذلك من خلال قضية الانتحال التي جذبت العديد من النقاد.

عنونه بـ"إيدا في النافذة"، فإنه أشار وتحدث عن الانتحال، وذلك من خلال النص والحكاية المسماة بـ"حكاية نور الدين والحصان"، التي وجدها في مجلدات بيرتون وعليها ملحوظة لمدون غير معروف بالحبر الأحمر "حكاية من الليالي العربية لم يسبق نشرها"، حيث حاول أن يخضعها لمنطق التساؤل والتأويل، بحيث تسأل: هل فعلاً تنتمي إلى الليالي؟ وهنا يتضح أن الانتحال ليس خاصاً بالشعر، بل حتى بما هو سردي. كما حاول أن يضع عدة فرضيات ليتأكد من صحة كون الحكاية تنتمي إلى "الليالي"، حيث لم يوضح صاحب الملحوظة كيف بلغه المخطوط، ليتحدث ويتساءل الكاتب - الراوي قائلاً: "هل وجده عند شخص أهده أو باعه إياه؟ أم دونه من إملاء حكواتي صادفه في مقهى بالقاهرة أو دمشق؟ لكن أيمكن حين نستمد حكاية من فم راوٍ أن نعتبرها تنتسب إلى الليالي، وإن جزم الراوي بذلك؟ من الواقع المعروف أن الرواة المشرقيين، في القرن التاسع عشر، بعد أن عرفوا اهتمام الأوروبيين بالمادة، كانوا يزودونهم بشتى ضروب الحكايات، زاعمين انتسابها إلى الليالي" 14.

4 - قضية موت المؤلف:

تعدّ قضية "موت المؤلف" من بين القضايا النقدية التي تحدث عنها عبدالفتاح كيليطو في نص "أنبئوني بالرؤيا"، حيث قام بمحاكاة هذه المقولة من خلال مناقضة الكاتب - الراوي رولان بارت في مقولته الشهيرة، بحيث يرى أن النص وحده لا يكفي ليشير إلى أن هناك أشياء أخرى ملزمة، سواء تعلق الأمر بما له علاقة بالذات، أو جوانب أخرى تفرض نفسها بقوة علينا. وبهذا قد يكون المبدع أعلن بحياة المؤلف، وأراد دحض وتفنييد تلك النداءات التي تجهر بموت الإله (المؤلف)، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على تصور كيليطو التفكيكي. وليؤكد الكاتب - الراوي ذلك قائلاً: "النص وحده لا يكفي، هناك أيضاً الشخصية، الصوت، الأناقة، الهيئة، الرأى الباريسية" 16. ولعل هذا دليل دامغ على أن كيليطو أشار إلى أن النص بمفرده ليس متمماً للدراسة، بل هناك أشياء أخرى تفرض نفسها بشكل مقنع، ولا يمكننا أن نتحرر من قيدها الذي يلازمنا عند طرق باب نص ما. فالراء الباريسية التي تكلم عنها تنطبق كل التطابق على الفرانكفونيين مثله، ويضيف قائلاً: "والعجب أن نقاداً وفلاسفة يتحدثون عن موت المؤلف!" 17.

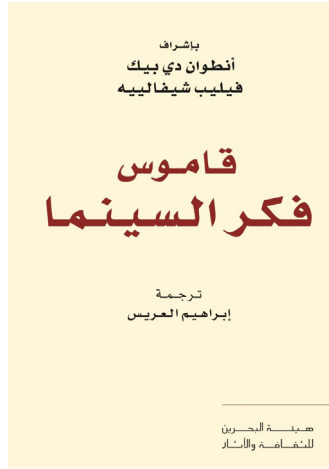
على سبيل الختم:

إن عمله هذا، الذي يخفي بين سطوره قضايا عدة، لم يرق فيه بتسطير استراتيجية معينة ليكتب بهذا الشكل، ولكنه كتب كذلك لأنه يكتب كذلك وفقط، ما يجعل الأمر محيراً فعلاً، لأنه براديجما مائز للاحتذاء به، ولم لا الذهاب على منواله في الكتابة ومعالجة القضايا النقدية، ليبقى دائم القراءة، لأنها هي مصدر الإلهام في الكتابة، أو قل هي مسألة حتمية قبل الكتابة، لكل باحث، أو ناقد، أو قاص، أو روائي، فضلاً عن أنها النقطة الأساس لكل من أراد أن يدخل غابة الإبداع والنقد والكتابة بشكل عام.

الهوامش

- 1 - عبد الفتاح كيليطو، أنبثوني بالرؤيا، تر. عبد الكبير الشرقاوي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2011م، ص 27 - 28.
- 2 - الرواية، ص29.
- 3 - الرواية، ص31.
- 4 - الرواية، ص32.
- 5 - الرواية، ص34.
- 6 - الرواية، ص19.
- 7 - الرواية، ص19.
- 8 - الرواية، ص20.
- 9 - الرواية، ص22 .
- 10 - الرواية، ص 37 - 38
- 11 - الرواية، ص100 - 101.
- 12 - الرواية، ص105.
- 13 - الرواية، ص110.
- 14 - الرواية، ص30.
- 15 - الرواية، ص33.
- 16 - الرواية، ص105.
- 17 - الرواية، ص105.

الجديد في مشروع نقل المعارف مفاهيم ورؤى ومقترحات...



إشراف: د. طاهر لبيب، الناشر: هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى: 2022م

الكتاب: قاموس فكر السينما

إشراف: أنطوان دي بيك وفيليب شيفالييه، ترجمة: إبراهيم العريس

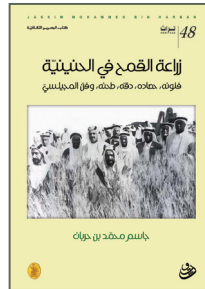
سلسلة منشورات المشروع، عبارة عن محاولة موسّعة لإعادة التعريف بالسينما فنّاً عظيمًا، ضمن الفنون الكبرى الأقدم؛ كالمسرح والرسم والموسيقى والأدب، وسواها. ويتألف هذا القاموس من تسعمائة وإحدى عشرة صفحة من القطع المتوسط، ويعتمد مقارنة غير معتادة في

صدر حديثًا، ضمن مشروع نقل المعارف لهيئة البحرين للثقافة والآثار، "قاموس فكر السينما". وكان قد أشرف على تحريره باللغة الفرنسية أنطوان دي بيك وفيليب شيفالييه، ثم نقله إلى اللغة العربية إبراهيم العريس. هذا المصنّف القيّم الذي يمثل الإصدار السابع والأربعين في

مجالات مختلفة حول السينما وأبوابها المتنوعة؛ في تاريخها، وتياراتها، ومدارسها، ومفاهيمها، ومصطلحاتها، وصفوة أعلامها، وأهم أفلامها، مما يجعله مرجعاً مهماً وثنياً في هذا المجال، وبخاصة للمهتمين بالفن السينمائي، أساتذة وطلاباً وباحثين.

ما يكتب عن السينما، تقوم على اعتبار السينما فكرة تتخذ شكلاً، والشكل يفكر، على حد قول السينمائي الكبير جان لوك غودار. يوجه هذا القاموس دعوة إلى التفكير في السينما، محاولاً جعل السينما علماً إنسانياً كالفلسفة والتاريخ والأدب وعلم الاجتماع... وهو يتضمن أربعمئة مدخل، أعدّها سبعون متخصصاً في

إصدارات هيئة البحرين للثقافة والآثار



AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

ذمبية خمسين
2022



هئية البحرين
Bahrain Authority for
للثقافة و الآثار
Culture & Antiquities