

ثقافة البناء الديمقراطي



رئيس التحرير: شوقي عبد الأمير



■ شباب الرواية العراقية

■ الأولمبياد الشعري

■ أسطورة .. محمد خضير

■ كاشياري.. في مرآة الكلمات والأشياء

www.nehreen.imn.iq

جريدة ثقافية أسبوعية تصدرها شبكة الإعلام العراقي
الخميس 14 آذار 2019 العدد 115 Issue No. Thu. 14 Mar. 2019

ترسل المواد على العنوان :

beinnehren@gmail.com

شارك في هذا العدد

6	تلوين النص		
	د.عبد الجبار الرفاعي مفكر وأستاذ الفلسفة الإسلامية- العراق		د. شاكّر لعيبي - شاعر وأكاديمي / العراق - جنيف
34	روسو والإسلام		
	حسين هنداوي-شاعر ومتخصص بالفلسفة / العراق		الشارع حبيبتني ! ضياف البراق - شاعر / اليمن
19	تقدم على خطى حنا فيروز		
	نجم والي - رو ابي / العراق - برلين		شباب الرواية العراقية قاسم سعودي - شاعر / العراق
18	تهجير		
	عواد ناصر- شاعر وإعلامي / العراق - لندن		عن ما قاله الذئب طالب عبد العزيز - شاعر/العراق
47	علامات فارقة نجم والي		
	علي المندلاوي - فنان كاريكاتير / العراق		أسطورة محمد خضير- رو ابي / العراق
22	توقعتك صفارة، مرةً تنبيهاً وأخرى زحفاً		
	علي البزاز - شاعر وتشكيلي - العراق / هولندا		الترجمة.. أو الصدى المُخْلِص وليد فرحان- كاتب / العراق
38	آلة البيانو.. الصرامة الناعمة		
	حربي محسن عبدالله - كاتب ومترجم / العراق - سوريا		كاشياري في مرآة الكلمات والأشياء عبد الرحيم نور الدين - كاتب / المغرب
12	في فلسفة ضيافة الغربي		
	د. محمد الشيكرو/ كاتب - المغرب		في الفكر الإيراني المعاصر الكلاسيكية والحداثة حسين علاوي - باحث وإعلامي / العراق
30	هاملت وسط صراخ الباعة		
	وسام هاشم - شاعر وإعلامي/ العراق		حكايات كوليمبا كاظم حسوني - قاص وإعلامي / العراق
4	الأولمبياد الشعري		
	جمال جمعة - شاعر/العراق		والدة فرانكشتاين محمد الفشكي - كاتب ومترجم / سوريا
32	امرأة على الكثبان		
	رؤيا سعد - كاتبة / العراق		

جهةُ الصمت الأكثرُ ضجيجاً



شوقي عبد الأمير

عن المهرجانات والشعر

بأسماء الشعراء، حيث أوجد المهرجان تقليداً يقوم على أن يزرع كل شاعر شجرة تحمل اسمه، وإلى جانبها مقطع من شعره.

هكذا كانت ولا تزال المهرجانات الشعرية تتفاوت في طبيعتها ومزاج الشعوب التي تجري فيها وكذلك رسالتها إلى العالم.

أما نحن في العراف فإننا نملك اسماً تاريخياً معروفاً لمهرجان شعريّ مُعَمَّر (قرابة نصف قرن) وهو مهرجان المريد، وبمعزل عما كان المريد خلال فترة حكم الديكتاتور الذي صاغه على مقاسه الشخصي أكثر منه الآيديولوجي، فقد كان يمكن أن يسقى كما يقال في الدارجة العراقية «مهرجان توصاه» مثل «سترة توصاه» لصادم حسين، لكنّه استطاع بتأثير السلطة ومغرياتها والإنفاق المالي الباذخ أن يجمع أسماء كثيرة من الشعراء العرب وبهذا المعنى نجح في صناعة الاسم.

وعندما ورثنا هذا الاسم الذي كان بالإمكان أن نستفيد منه في إشعاعية أكبر ورسالة أكثر نبلاً وحضور أكثر شفافية وتمثيلاً، لم نستطع . أقولها بأسف وحرقة كبيرين - أن نحقق شيئاً من هذا، وما زال «المريد» اليوم ليس لقاءً للشعراء أكثر منه «تهافتاً» للمنبرية والحضور الارتجالي، الذي يثير الكثير من الانتقادات المحققة، سواء في التنظيم أو الاختيار.

لم يحدث هذا عن قصد طبعاً وإنما يغيب في كلّ عام التحضير الدقيق والخطة المدروسة للأسماء والتنظيم الداخلي، بحيث تتكرر ذات الأخطاء- مثل هذا العديد الهائل الذي لم يحصل قطّ في أي مكان آخر للمدعوين من «الشعراء» الذين لا بد من وضع القويسات أمام أسماء العديد منهم- وسوء التنظيم الداخلي وغياب الأسماء الكبيرة عربياً وعالمياً.

أما أن الألوان للالتقاء بكلّ المعنيين بالمهرجان لإعداد دراسة معمّقة وبلورة رؤية أكثر نضجاً وأكثر حضوراً وإشعاعية للشعر في المنطقة والعالم.

عرفتُ مهرجاناتٍ كثيرةً، في بلدان متعدّدة شرقيّة وغربيّة وفي قارات متباعدة بين أميركا الجنوبيّة وأفريقيا، أوروبا وآسيا.

مهرجانات تتنوّع في الحضور واللغات وطبيعة التّعامل مع الشعر وطقوسه في الإلقاء والخطاب. وعرفتُ أيضاً أسواقاً للشعر، تعرض فيها دور النشر دواوين الشعراء وما يكتبّ عنهم وتنظّم الندوات والملتقيات للتواصل بين الشعراء ومعهم.

قضيتُ قرابة أربعة عقود في التّواصل بين كلّ هذه المهرجانات: فوجدتُ بعضها شديد التنظيم، دقيق المعلومة، حاذٍ الطبع، لا يتسامح بخطأ أو تجاوز وهو ما يحدث غالباً في المنظمّات الدوليّة، التي تحسبّ حتى الدقائق للمداخلات والقراءات وتكون صارمة جداً في تطبيقها.

وشهدتُ أخرى في بلدان أميركا الجنوبيّة، تجمع بين التنظيم والتلقائيّة وتمتاز بحضور شعبيّ دافئ وحميم من قبل قراء ومحبي الشعر.

وشاركتُ بمهرجانات أوروبية تعنى بالمادة الشعرية والدراسات والخطاب الإعلامي بشكلٍ مركز، لدرجة أنّها تَقترُ في عدد المدعوّين توجهاً لمستوى الحضور ونوع الرسالة المراد إيصالها، وهي بهذا تضع خارطة مدروسة لكلّ مراحل الأحداث الجارية قبل وبعد الموعد، خاصة أنّها تُحضّر العديد من المطبوعات التي تَكرّس رسالتها مزوّدةً بالصور والمختارات الشعرية وهو ما يحدث غالباً في أوروبا الغربية.

كما أنّ لأوروبا الشرقية طعماً متميّزاً، بالأخص قبل سقوط الاتحاد السوفيتي لأنّها كانت تُؤطر هذه اللقاءات آيديولوجياً ولو من بعيد، وكانت أقلّ تنظيماً وتنسيقاً ممّا يحدث في أوروبا الغربية، لكنّها أكثر حميميّة وكان حضور الجمهور حاشداً، بحيث بدتِ العلاقة بين شعوب أوروبا الشرقية والشعر تتوّف بكثير على تلك التي تربط شعوب أوروبا الغربية بالشعر حتى أنّ مهرجان «شستروكا» الشهير في يوغوسلافيا سابقاً كان يمتاز بحفاوة رمزية نادرة وغريبة، حتى إنهم «زرعوا» غابة كاملة

لطالما فكرت بقيام أولمبياد شعري عالمي، على غرار الأولمبيادات الرياضية، حيث ترسل جميع الأمم خيرة شعرائها للتباري بالقصائد التي تعلق الفائزة منها في صالات الأمم المتحدة، كما كانت تعلق المعلقات على أستار الكعبة في الأيام الخوالي، وتجلل رؤوس الشعراء فيها بأكاليل الفار، فيا له من مجد! دأبت الأمم في العصر الحديث على إقامة مثل هذه الأولمبيادات المصغرة احتفاءً بالشعر والشعراء، زينة ثقافية تتباهى بها أمام الشعوب الأخرى ومعلماً من معالم الحضارة والمدنية التي تريد أن تطبع ذاتها به وتزين برونقه، من خلال إقامة مهرجانات سنوية أو موسمية يصدق فيها شعراء العالم باختلاف لغاتهم على مسرح هذه المدينة أو تلك دون اعتبار للجغرافيا أو العرق. وهاهنا استعراض سريع لأبرز تلك المهرجانات أو الأولمبيادات الشعرية المصغرة حول العالم:



مهرجان «أصوات حية» في فرنسا:

«أصوات حية» من متوسط إلى آخر» وهو مهرجان سنوي للشعر العالمي المعاصر تحتضنه مدينة «سيت» في الجنوب الفرنسي، ويدعى إليه مجموعة من شعراء وفناني العالم، خصوصاً من الدول المطلة على البحر الأبيض المتوسط لتقديم عروضهم في «حي الصيادين»، القلب التاريخي للمدينة، في قراءات شعرية وحوارات حول الشعر تُقام في فضاءات مفتوحة، في

الحدائق العامة وساحات المدينة والمقاهي والأماكن الأثرية، وعلى متن السفن الراسية أو داخل «القناة الملكية» في مدينة سيت.

مهرجان الشعر العالمي في روتردام:

وأحد من أهم وأكبر المهرجانات الشعرية في العالم وأكثرها نجاحاً في العقود القليلة الماضية، يستضيف عادة مجموعة محدودة من عشرين شاعر بارزاً تقريباً من مختلف أنحاء العالم لتقديم قراءاتهم المصاحبة بالموسيقى والعروض السينمائية في دورات تحمل تسميات مختلفة، حمل آخرها اسم «الفوضى والنظام»، ويقام المهرجان عادة في شهر حزيران من كل عام.

مهرجان «موسكو» للشعر العالمي:

وهو مهرجان شبه حكومي يقام في بيت «مايرخولد» للآداب، تساهم في دعمه جهات عديدة أبرزها رابطة القلم الروسية واتحاد الأدباء الشباب، إضافة إلى سفارات عدد من البلدان وبعثاتها الدبلوماسية في موسكو. مثل السفارة الفرنسية والكندية والبلجيكية، إضافة إلى اتحاد الناشرين الروس، حيث يقيم الشعراء عروضهم في المتحف الأدبي، ومتحف مايكوفسكي، وبيت تسيتفانا، وصالون «كتاب القرن التاسع عشر»، ومقهى بيروجي، إلى جانب المدارس والجامعات.



مهرجان «برلين» الدولي للأدب:

أسسته عام 2001 مؤسسة «بيتر فايس للفن والسياسة»، ويركز هذا المهرجان على متابعة تطور النثر والشعر في العالم من خلال دعوة أهم الكتاب والشعراء المعاصرين من مختلف البلدان، حيث يحل أكثر من 100 كاتب وكاتبة من نحو خمسين بلداً ضيوفاً على هذا المهرجان الأدبي الذي يعد الأضخم في أوروبا، وتشارك فيه أسماء أدبية لامعة من أصقاع المعمورة. ويضم المهرجان قسماً خاصاً بـ «أدب الأطفال والشباب الدولي»، والذي يعتبر من أهم الفعاليات المخصصة لكتاب وأدب الطفل في أوروبا.

مهرجان الشعر الدولي في رومانيا:

مهرجان سنوي تنظمه مدينة «بستريتا» في رومانيا، إحياءً لذكرى شاعر المدينة الكبير ليفيفيو، ويتميز بتنوع فقرات برامجه الثقافية التي تشمل قراءات الشعر وعروض الرقص الفولكلوري، إضافة إلى العروض المسرحية والمحاضرات التي يؤديها الشعراء والشاعرات من مختلف دول العالم، إضافة إلى مبدعي البلدة المضيفة «بستريتا».

مهرجان ربيع الشعر في ليتوانيا:

مهرجان استحدث مؤخراً ويدوم 15 يوماً في مدينة «فيلينوس» الجميلة، عاصمة ليتوانيا، ينظم فيه 150 حدثاً مختلفاً يتوزع بين قراءات شعرية وقراءات للمؤلفين الشباب والطلاب، إضافة إلى الارتجالات الشعرية والموسيقية المصحوبة بعروض الرقص والغناء وافتتاح المعارض الفنية المختلفة. المهرجان، وكما يتضح من اسمه، يقام في الربيع من كل سنة.

مهرجانات أمريكا اللاتينية

المهرجان العالمي للشعر في «مديين»:

تأسس «المهرجان العالمي للشعر» بمدينة «مديين»، ثاني أكبر مدن كولومبيا، عام 1991 من قبل جماعة صغيرة من الشعراء الشباب الكولومبيين العالميين، لكن، مع مرور الزمن، أضحت المهرجان الأكثر شهرة

في العالم، ويتوافد عليه شعراء من مختلف بقاع العالم لقراءة قصائدهم في المنتديات والساحات العامة والمسارح والملاعب التي تقص بعشاق الشعر، في واحدة من أكثر المدن تضرراً بالعنف منذ نصف قرن تقريباً. حين بدأ المهرجان، كانت كولومبيا تعيش أوقات صعبة ودموية بسبب اقتتال عصابات تهريب المخدرات التي كانت تجتاح «مديين»، قبل أن يتحول المهرجان إلى معلم يفتخر به الكولومبيون، بفعل مشاركة سكان المدينة الفعالة وزوارها، الذين وصفوا بأنهم أكبر جمهور للشعر في العالم، في حفل يدوم 10 أيام كاملة، حافلة بالشعر.



المهرجان العالمي للشعر بكوستاريكا:

ثاني أهم مهرجان شعري في أمريكا اللاتينية، ترعاه وزارة الثقافة الكوستاريكية وبيت الشعر الكوستاريكي إضافة إلى جامعة كوستاريكا، ويشارك فيه أيضاً مجموعة من شعراء العالم إضافة إلى بعض الشعراء العرب، حيث يقومون بجولات لإحياء أماسي شعرية في أنحاء متفرقة من البلاد إضافة للعاصمة سان خوسيه. وعلى مدى ستة عشر عاماً عزز «مهرجان كوستاريكا الدولي للشعر» من حضور القصيدة في عاصمة البلاد «سان خوسيه» والمدن الأخرى التي تتوسط الأمريكتين.

المهرجانات العربية

جائزة الأركانة العالمية:

وهي جائزة يمكن وصفها بأنها مهرجان لشخص واحد، تمنح سنوياً من قبل جمعية بيت الشعر المغربي بالتعاون مع مؤسسة الرعاية لصدوق الإبداع والتدبير ووزارة الثقافة في المغرب للشعراء العرب والأجانب العالميين عن مجمل أعمالهم وعطاءاتهم الأدبية والفكرية إسهاماً واعتراًفاً بما قدموه في هذا المجال. استوحت الجائزة اسمها من شجرة «الأركان» المتميزة بزيتها وثمرتها التي لا تثبت في أي مكان آخر من العالم سوى في المغرب، وتحديدأ في جنوبه. ووفقاً لرويترز فقد استحدثت جائزة «الأركانة» العالمية للشعر من قبل جمعية بيت الشعر المغربي عام 2002.

مهرجان المريد الشعري:

مهرجان شعري تقيمه وزارة الثقافة في العراق منذ عام 1971 ويشارك فيه العديد من الشعراء والادباء العراقيين والعرب. ويستمد المهرجان عنوانه من سوف «المريد» التي كانت تقع في قضاء الزبير ضمن محافظة البصرة، وهي أشبه بسوف عكاظ قبل الإسلام، وكانت السوق مخصصة لبيع الإبل والبغال قبل أن تتحول، خلال العصر الأموي إلى ملتقى للشعراء والادباء والنحاة الذين كانوا يجتمعون فيها وينظمون مناظرات شعرية وحلقات نقاشية وفكرية، وبخلاف الأسواق الأدبية الأخرى التي كانت مخصصة لأقوام الجزيرة العربية، كانت سوف المريد متسعة لأعراف مختلفة من فرس وصينييين وهنود وأقباط وعرب، ومن أبرز شعراء المريد جرير والفرزدق وبنار بن برد وأبو نواس، كما أن الجاحظ والكندي وسيبويه والأصمعي والفرايدي كانوا من أشهر رواد السوق التي تعرضت إلى الاندثار قبل قرون .

المهرجانات الأوروبية



تحدّث الشيخُ أمين الخولي عن فكرة تلوّين النص بوضوح في قوله: «إن الشخص الذي يفسّر نصًّا يلوّن هذا النصّ- ولاسيّما النص الأدبي - بتفسيره له وفهمه إيّاه. وإذ أن المتفهم لعبارة هو الذي يحدد بشخصيته المستوى الفكري لها، وهو الذي يعين الأفق العقلي، الذي يمتد إليه معناها ومرمaha، يفعل ذلك كله وفق مستواه الفكري، وعلى سعة أفقه العقلي... لأنه لا يستطيع أن يعدو ذلك من شخصيته، ولا تمكنه مجاوزته أبداً... فلن يفهم من النص إلا ما يرقى إليه فكره، ويمتد إليه عقله. وبمقدار هذا يتحكّم في النص، ويحدد بيانه»^١.

وأظن اقتبس أمينُ الخولي مصطلحَ «يلوّن النص» من التعبير المشهور للمتصوّف الجنيد البغدادي²: «لون الماء لون إنائه»³. وذلك يؤشر للأهمية الفائقة لنصوص المتصوّفة والعرفاء، وطرائقهم في تبصّر واكتشاف ما لبث مجهولاً من رؤيتهم للحقيقة الدينية، ومناهج قراءتهم للنص، خارج أسوار قواعد التفسير وأصول الفقه الموروثة. فمثلما يصطبغ الماء بلون الإناء، يذهب الخولي في تحليله للكيفية التي يعدو فيها النصّ مرآةً تنعكس فيها ألوانُ صورة المفسّر، وكأنّ القارئ يرى صورته في النصّ، وتتلوّن هذه الصورة بأحكامه المسبقة، فيتشكّل معناها في ضوء ما يرسمه أفقُ انتظاره. يشير الشيخُ الخولي إلى ذلك قائلاً: «فهو في حقيفة الأمر يجر إليه العبارة جرّاً، ويشدها شدّاً؛ يمطها إلى الشمال، وحيثاً إلى الجنوب؛ وطرّواً يجذبها إلى أعلى، وآونة ينزل بها إلى أسفل؛ فيفيض عليها في كل حالة من ذاتها، ولا يستخرج منها إلا قدر طاقته الفكرية واستطاعته العقلية؛ وما أكثر ما يكون ذلك واضحاً حينما تسعف اللغة عليه، وتتسع له ثروتها، من التجوزات والتأولات، فتمد هذه المحاولة المفسّرة، بما لديها من ذلك... وإنّ المستطاع منه في اللغة العربية لكثير وكثير»⁴.

هكذا يتخذ الخولي المقاربةَ الهزمنيوطيقية مرجعيةً في تقويم اتجاهات التفسير القرآني المتنوعة، ولا يستثنّي من ذلك أيّ شكل من أشكال التفسير، فسواء كان التفسير عقلانياً اجتهدياً، أو نقلياً مروياً، أو غير ذلك، تحضر بصفة المفسّر لتطبع تفسيره، فكلُّ تفسير

تلوين النص

يحمل توقيّع المفسّر وطبيعة شخصيته، مهما حاول ذلك المفسّر أن يتجرّد ويكون موضوعيّاً ومحايذاً. يكتب الخولي: «على هذا الأصل وجدنا آثار شخصية المتصدين لتفسير القرآن، تطبع تفسيرهم له في كل عهد وعصر، وعلى أي طريقه ومنهج، سواء أكان تفسيرهم له نقلياً مروياً، أم كان عقلياً اجتهدياً»^٥.

ويرفض الشيخُ الخولي رأيَ من يستثنّي التفسير الروائي من بصفة ذات المفسّر، مسوغاً ذلك بأن هذا الضرب من التفسير لا يعدو أن يكون سوى بيان لمعنى الآيات في ضوء الأحاديث المروية، وفي مثل هذا التفسير لا يتدخل المفسّر عادة. غير أن الخولي يرفض حياذ المفسّر الروائي في هذا الصنف من التفسير، ويدلّل على أن انتخاب المفسّر لروايات دون سواها يؤشر إلى أفق انتظاره وإطار تفكيره ومسلّماته وأحكامه المسبقة، وهذا هو سبب الاختلاف الواسع في التفاسير الروائية، واستناد كلّ مفسّر إلى نوع معين من الروايات المفسّرة لكل آية وبيان مضمونها. يكتب الخولي: «ولعله لا يدو هذا الأثر الشخصي واضحاً في التفسير المروي لأول وهلة، ولكنك تبينه إذا ما قدرت أن المتصدي لهذا التفسير النقلي إنما يجمع حول الآية من المرويات، ما يشعر أنها متجهة إليه، متعلقة به، فيقصد إلى ما تبادر لذهنه من معناها، وتدفعه الفكرة العامة فيها، فيصل بينها وبين ما يروى حولها في اطمئنان... وبهذا الاطمئنان يتأثر نفسيّاً وعقليّاً، حينما يقبل مروياً ويعنّي به، أو يرفض من ذلك مروياً - إن رفضه - ولم يرتح إليه... ومن هنا نستطيع القول حتى

في التفسير النقلي وتداوله، تكون شخصية المتعرض للتفسير هي الملونة له، المروجة لصنف منه»^٦. في ضوء هذا الفهم يصبح التفسيرُ الروائي أحد أشكال التفسير بالرأي، حسب المصطلح المعروف في أنواع التفسير، وحتى انتخاب آية لتفسير آية أو كلمة قرآنية أخرى أو ما يعرف بـ «تفسير القرآن بالقرآن» يخضع لهذه المعادلة التي شرّحها الشيخ الخولي.

تظهر ذات المفسّر والإطارُ المعرفي له في تلوّين ما يفسّره، فمثلاً لو كان المفسّر متكلمًا، يكتسي تفسيره صيغةً كلامية، ولو كان فقيهاً يكتسي تفسيره صيغةً فقهية، ولو كان متصوّفاً يكتسي تفسيره صيغةً صوفية، ولو كان أدبيّاً يكتسي تفسيره صيغةً أدبية... وهكذا.

وكان الخولي يقرّر قاعدةً كليةً في التفسير، لا تستثني أيّ شكل من أشكال التفسير من التحزّر من بصفة المفسّر وفهمه الخاص، حتى تفسير القرآن بالقرآن، الذي يُظنّ بأنه التفسير الوحيد الذي يتحرّز من ذات المفسّر، يخضع فيه المفسّر إلى هذه المعادلة، فليس بوسعه أن يتخلص مما هو مستتر من مسلماته ومضمراته، حين ينتخب آيةً أو كلمةً لتفسير آيةٍ أو كلمةٍ قرآنية.

وكما يتحدّث الخولي عن التأثير المتبادل بين رؤية المفسّر للعالم والعلم الذي يتخصّص به وبين عملية التفسير، ينّه أيضاً إلى تفاعل ذلك العلم مع تخصّص المفسّر، ليتطور في طور جديد يثريه ويكامل به، بعد توظيفه في حقل التفسير. إنه يتحدّث عن ذلك في إشارة دالة بقوله: «إن التفسير على هذا التلوّين، يتأثر بالعلوم والمعارف التي يلقي بها المفسّر النص، ويستعين بها في استجلاء معانيه، كما أن وصل هذه العلوم بالتفسير يكسب هاتيك العلوم نفسها ضرباً من الثروة، بقدر أثره في تاريخها... وقد جاءك ما فعل الرازي في تفسيره... فهذا ومثله تلوين كلامي للتفسير، يضيفي على القرآن: من منهج علم الكلام ويوجه تفسيره...كما تجد تلويناً فقهياً للتفسير، وآخر بلاغيّاً، وغيرهما قصصياً...»⁷. فالعلوم تنمو وتتطوّر من خلال اتساع مجالات تطبيقها في حقول علمية جديدة، إذ يفضح التطبيق ثغراتها ويكشف عيوبها، ويحفّز أخطاءها.

لا أظن الشيخَ الخولي يورطنا بنسبية الفهم، بل أراه يحاول تحريزَ فهم النصّ القرآني من سوء فهم وأخطاء المفسّرين، الذين ظلوا على

الدوام بشراً، يتحدثون إلى زمانهم وبيئاتهم وثقافتهم ونمط رؤيتهم للعالم، وهم أنفسهم تعاطوا مع تفسيرات المفسّرين من قبلهم بوصفها آراءً نسبية، تخضع لمشروطيات اللغة والزمان والمكان والبيئة والثقافة، وليست فهماً أبدياً يتعالى على أيّة مشروطية تاريخية. ويمكن للباحث أن يكتشف تلوين المفسّر للنص الذي يفسره لدى تلامذة الخولي، ففي الوقت الذي تمثّل محمد أحمد خلف الله نهج أساتذه الخولي في اطروحاته للدكتوراه⁸، أحفقت تلميذته وزوجته عائشة عبدالرحمن في أن تتمثّل ذلك النهج في تفسيرها^٩، وكانت أشدّ وفاءً لماضي التفسير منها إلى متطلبات الواقع، ولم تجسّد ما كان يتبناه أساتذاها أمين الخولي في التفسير، ودعوته لتوظيف مناهج التأويل الحديثة والهزمنيوطيقيا، فبينما يتجه بعض تلامذة الخولي لمغامرة ركوب سفينة علوم الإنسان والمجتمع الحديثة ومناهج التأويل والهزمنيوطيقيا، ويجازف بتطبيقها في التفسير في مجتمع تقليدي، ويتعرض إلى هجمة عنيفة، كانت عائشة عبدالرحمن تغرق في أمواج التراث، وكأنها غفلت أو تجاهلت دعوة شيخها للتجديد في صدر قوله: «أول التجديد...»^{١٠}، ففرقت في العجز: «قتل القديم فهماً»، وتشبّعت بالقديم أعمالها، بلا أن نقرأ فيها ملامحاً للجديد، وحتى أعمال تلامذتها ورسائلهم في الدراسات العليا، التي كانت ترشدهم إليها وتشرف عليها، ظلت مسكونة

بالقديم أيضاً^{١١}.

وكان بنتُ الشاطئ لم تشأ أن تتورط في الخروج على المناهج الموروثة للتفسير، لخوفها من ردود الأفعال، لأنّ ما تلقّته أطروحةً خلف الله من هجوم عنيف جعل كلّ تلامذة الخولي يفكرون طويلاً قبل أن يتربّسّمو نهجَ أساتذهم التجديدي. وربما لم تدرك عائشة عبدالرحمن بعصف مأزق التفسير الموروث، وما كان يرمي إليه أساتذاها الخولي من تحرير المعنى القرآني من رؤية المفسّر القديمة للعالم، ووضع هذا المعنى في لفةٍ تكتشف المتطلبات الروحية والأخلاقية والجمالية للمسلم اليوم.

التجديدُ شديدُ الوطأة على النفس والمشاعر والمصالح، لا يستسيغه إلا عقل شجاع، وإنسان يمتلك قدرةً المغامرة في الخروج على المألوف، ومستعدّ لدفع ضريبة موجعة، لذلك لم يكن موقف بنت الشاطئ غريباً، فقد تكرّر هذا الموقف لدى كثير من التلامذة الذين عجزوا عن تمثّل النهج التجديدي لأساتذتهم، فوقفوا خارج آفاق رؤية الأستاذ، فركنوا إلى التراث ليتشدّدوا في استئنافه كما هو، وهذا ما نراه مثلاً في النزوع السلفي للشيخ محمد رشيد رضا، بعد رحيل أساتذه الشيخ محمد عبده، وغيره.

هوامش

- تعقيب على مقالة «التفسير» في: دائرة المعارف الاسلامية ص 2332 – 2334.
- أبو القاسم الجنيد بن محمد الخزاز القواريري، متصوف شهير من متصوفة بغداد في القرن الثالث، ولد ببغداد وتوفي ودفن فيها سنة 297 هـ.
- الكلاباذي، أبو بكر محمد بن اسحاق، التعرّف لمذهب أهل التصوف، ضبطه وعلق عليه وخرج آياته وأحاديثه: أحمد شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٣، ص ١0٦.
- الخولي، أمين، مناهج تجديد، ص 224.
- المصدر السابق، ص 224.
- المصدر السابق، ص 224.
- المصدر السابق، ص229.
- أطروحة محمد أحمد خلف الله بعنوان: «الفن القصصي في القرآن الكريم» أشرف عليها: الشيخ أمين الخولي، ورفضتها لجنة المناقشة، سنتحدّث عن الفجة التي أثارها في الحلقة القادمة.
- عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، التفسير البياني للقرآن الكريم، القاهرة، دار المعارف، ج2.
- الخولي، أمين، تعقيب على مقالة «التفسير» في: دائرة المعارف الاسلامية، ص 2336.
- يقول الخولي، «أول التجديد قتل القديم فهماً»،
- ذكرت عائشة عبدالرحمن في مقدمة الجزء الاول من تفسيرها عنوانات أطروحات الدكتوراه لتلامذتها التي اقترحتها وأشرفت عليها عندما كانت أستاذة للدراسات القرآنية والإسلامية العليا في جامعة القرويين في المغرب، وهي دراسات تتناول موضوعات قرآنية تراثية، وتحقيف كتب قديمة.

شباب الرواية العراقية

الخلف والتفاعل ومحاولة ملامسة الواقع والانطلاق منه إلى طاقة الخيال والتشظي الحر ، هو أهم ما يميز الرواية العراقية التي يكتبها الشباب الآن ، رواية تقترب كثيراً من موضوعات الحب والحرب والإنسان ، ولكن بطموحات أكبر ورؤية تكاد تلامس مفردات الوجد ومفاتيح الذاكرة والعاطفة المشحونة بالفقد والأمل ، يكتبون دون خوف ، يكتبون عن كل شيء ، يكتبون في الوصول إلى الضفاف الرحيمة ، من أجل حياة ربما أقل قسوة مما سجلته تقاويم الذاكرة والشواهد والتحويلات ، جريدة «بين نهريين» تفتح ملف الرواية العراقية الشبائية محاولة منها لتسليط الضوء على عدد من الأصوات الروائية والتعرف على رؤاهم المعرفية والفنية وأبطال حكاياتهم ، وأهم مميزات الرواية العراقية الآن استطاعت أن ترسم صورة مضيئة للأدب والثقافة والكائنات العراقية التي تنظر إلى النجوم دائماً رغم كل شيء .

حيدر عبد السلام العتابي -روائي-



لقد أصبحت الرواية ظاهرة ملحوظة في المشهد الثقافي العراقي منذ سقوط النظام الدكتاتوري والتداعيات المختلفة التي اعقبت هذا الحدث التاريخي ، إذ انتج ذلك الحدث وما لحقه الكثير من الموضوعات التي حفزت الكتاب لإثرائها كالهوية والاعتراب والحرب والانتماء والمشاكل الاجتماعية التي تولدت بعد التغيير ، كل تلك الموضوعات جعلت الرواية من الاهمية بمكان أن تحتل مساحة كبيرة من اهتمامات الجيل الصاعد حتى عد بعض النقاد أن المشهد الثقافي حالياً بأنه عصر السرد ، أن أهم ما يميز الرواية الحالية هو ثيمة التوثيق الواقعي الممزوج بالفتازيا. فواقع كواقع العراق يحتاج للعشرات من الروايات التي ينبغي ان توثق الاحداث الفارقة بتاريخ هذه الامة. ثيمة اخرى ميزت الرواية العراقية هي حضورها الملحوظ والمؤثر في المحافل الدولية والاقليمية وعودة الريادة العراقية للرواية ، أما أبطال روايتي فهم أبطال من الواقع ، هم ضمير الشعب المظلوم ، هم الضحية الذي يدفع ثمن خطايا لم يرتكبها. هم الريف والمدنية المنهكان من الحروب. هم العاشق المحروم من حبيبته. بكل بساطة هم نحن الذين ولدنا وسط ركام الحروب . اعتبر تجربتي السردية جزءاً من التوثيق الذي حاولت أن أجسده بجنبة عاطفية ورومانسية.

سرور العلي - روائية -



انعكست الظروف والصراعات التي عاشها الروائي العراقي بشكل عام على أغلب رواياته ، ونجد هذا واضحاً في أغلب الروايات المكتوبة حول جحيم الحرب التي عاشها العراق في أزمنة متعاقبة. والصراع السياسي والاجتماعي بالإضافة إلى روايات كتبت في المنفى والحديث عن الطفولة وأيام الاعتقالات ، باستثناء روايات أخرى حول موضوعات مختلفة ورمزية ، « ملكة العزاء» هي التجربة الأولى لي في كتابة الرواية. بعد كتابة العديد من القصص القصيرة في الصحف العراقية . تدور أحداث الرواية في العراق أثناء تعرضه لعمليات القصف والتخريب والإرهاب وتأتي الرواية على لسان الشخصية الرئيسية «فاطمة» من خلال سرد مذكراتها ، حيث اتبعنّ الأسلوب السردى على لسان بطلة القصة في أغلب الرواية لسرد الوقائع والمشاعر التي تشعربها. قمت بالتركيز على المعاناة التي حدثت جراء الإرهاب الحاصل على العراق ، وكيف دفع الشعب أرواح ابنائه ثمناً لتلك المعاناة .



مها رحيم - روائية -

كلما حرم المجتمع من ممارسة الحياة كلما زاد تعطشه لممارسة الموت ، ان الكاتب العراقي ممن يمنع الموت ويبث الحياة رغم التشظي وفوضى الواقع ، وما مر به من مصاعب شتى التي جعلت الروائي العراقي ينقسم إلى اشلاء ، فهو تارة يكتب عن واقعه القاسي مستخدماً الغرابة والخرافة والعنف ، وتارة يكتب عن حلم فتاة عشيرينية بسذاجة أو أرملة أربعينية بجرأة عارمة ، وأصبح ذكر بعض العبارات هو المفتاح لجذب القارئ الذي يقف على أعتاب حرية لم يفهم معناها. تسارع الأحداث مع الانفتاح التكنولوجي جعل الكاتب والقارئ في ماراثون مع التجدد ومحاولة عدم فقدان الهدف من كتابة الرواية ، و هذا التشظي والانفجار الذي ذوب كل الصراعات السياسية والقضايا الاجتماعية وأسفر عن روايات رائعة ملحمية واقعية وفتازية مأساوية تمس ماهية الإنسان ، أما ما يخص شخصيات رواياتي « بنت الدير» و«قبة الرمان» فقد ترجموا التشظي كائنات اختارت أن يكون أبطال روايتها رجالا ضائعين بسبب الأهل وظروف المجتمع القاسية. مستخدمة لغة سردية شعرية ومستخدمة أسلوب مسرحة النص السردى في الكثير من المشاهد.



شهد العزاوي - روائية -

وشخصوها هي صرختي التي أطلقتها من فوهة القلم على الورق ، لأعبر بها عن كل ما حصل ويحصل في فترة كان الاقتتال الطائفي هو سيد الموقف ، فلم أجد سوى الحب هو الحل الوحيد لكل ما حصل ويحصل . وأنا أرى أن الرواية العراقية تنطلق من الواقع حتماً فواقعنا مليء بالكثير من المتناقضات ، لكن يجب أن تحلف بعيداً إلى أبعد نقاط الخيال لتكون ممتعة للقارئ ، وهناك الكثيرون الأساتذة والكتاب الأصدقاء لهم القدرة على منحنا منظاراً لنرى الواقع من زاوية أخرى وبعد آخر .

عبير العيسى - روائية -

بما أن الفضاء الروائي هو فضاء تُسج من خلال اللغة والكلمة المطبوعة في الرواية. لذا تضافرت عدة أمور زمانية ومكانية وفكرية لتشكيل الفضاء الروائي في كل رواية عراقية . أحيانا يكون الفضاء أحد الموضوعات التي تشكل الفكر الذي يريده الروائي في مجريات نصه بكل ما فيه من أحداث وأماكن وأزمنة ولأنه أوسع من فكرة المكان أجد غالباً في الرواية الشبائية عدم الركون الكبير الى وصف الأماكن كثيراً ، ولكن تفاعل الشخصية مع هذه الأماكن والأزمنة يؤدي إلى ذلك . وللرواية العراقية الآن ومن ذي قبل حيزها الكبير في الأدب ومذاقها المختلف عن جنسية أي رواية أخرى ، لعل أهم ميزة للرواية العراقية الشبائية الآن هو الخلف ، نعم يخلف الروائي الشاب واقعه أو أن يعالج بها واقعه أو أن يخلف فيها الواقع الذي يريد. في روايتي «نساتم صوفية» بدأت برؤية من الخلف» إذ عمدت الى أن أنفصل كلياً عن النص الذي أروي ، حيث وصفت الشخصية كما هي وأنا على الحياد بين جميع الشخصيات ، أبطال الرواية «حامد ووصال» بدءاً من اسم «وصال» الذي اخترته لأنه ثيمة صوفية إذ تعتبر أكثر لفظة تتكرر في الشعر الصوفي « الوصل _ الوصال» وعند السهروردي تحديداً الذي كان يمثل جزءاً مهماً عند بطلة الرواية. أما الشخصيات الثانوية فكانت أشبه بسلسلة من الحب والإنسانية .



والدة فرانكنشتاين

بقلم: اليزابيث لوري
ترجمة محمد الفشتكي

كيف تمكنت هذه المراهقة عديمة الخبرة التي لم تنشر أي شيء من قبل أن تخلق أكثر قصة رعب باقية على مر الزمن؟ ولماذا لم تتمكن من مجازة ذلك النجاح الأول مرة أخرى.



في معرض تقديمها للطبعة الثالثة من «فرانكنشتاين» عام 1831 وهي الرائعة القوطية التي كتبها عندما كانت تبلغ التاسعة عشرة من العمر تحاول ماري شيلي أن تجيب عن سؤال مهم: «كيف أتى إلى تفكيرى وتوسعت بهذه الفكرة الفظيعة حين كنت فتاة صغيرة؟» كانت وعشيقها الذي أصبح لاحقاً زوجها الشاعر بيرسي بيش شيلي يقيمَان في منطقة بحيرة جنيف مع اللورد بايرون وطبيبهِ جون بوليدوري، وفي ليلة ممطرةٍ خلصوا إلى منافسةٍ لمعرفة من الذي يمكنه كتابة أفضل قصة رعب وبالتأكيد فازت ماري بحكايتها حول عالم تخطى الحدود ومخلوقه الذي تُستحيل السيطرة عليه.

بالنظر إلى الماضي فإنَّ البالغة من العمر أربعة وثلاثين عاماً تتفادى بعناية ما نريد معرفته حقاً: كيف تمكنت هذه المراهقة عديمة الخبرة التي لم تنشر أي شيء من قبل أن تخلق أكثر قصة رعبٍ باقية على مر الزمن؟ كيف يمكن لشخصٍ مُستترٍ إلى حدٍ كبير في ظاهر الأمر أن يستحضر نموذجاً أدبياً أصلياً يتحدث بمباشريّةٍ متعمقةٍ إلى «المخاوف الغامضة في طبيعتنا»؟ كما ارتأت شيلي. ولماذا لم تتمكن من مجازة ذلك النجاح الأول مرة أخرى. عند وفاة ماري شيلي عام 1851 عن عمر يناهز الثالثة والخمسين كانت أرملةً لمدّة

ثلاثة عقود كُزست نفسها فيها لجمع مؤلفات زوجها النثرية والشعرية بينما تربي طفلهما الباقي على قيد الحياة. بدأت شهرة ماري مع سيرتها الذاتية التي كتبها موريل سبارك عام 1951 حيث صرّحت سبارك أن رواية «فرانكنشتاين» كانت رائعة «ليس بصرف النظر عن صبا ماري، ولكن بسبب ذلك فإن فرانكنشتاين هي أفضل رواية لـ «ماري شيلي». لأنّها في ذلك العمر لم تكن بعد على درايةٍ جيّدةٍ بمزاجها الخاص». كانت السير الذاتية اللاحقة من نوعين: الأول مثل كتاب آن ك. ميللور «ماري شيلي: حياتها،

خيالها. وجوشها» عام 1988 وكتاب ميراندا سيمور «ماري شيلي» عام 2000 حيث تحاول تلك الكتب أن تثير حماسنا لنتاجات ماري بعد «فرانكنشتاين». وهناك الثاني مثل كتاب ديزي هاي «الرومانسيون الشباب» عام 2010 الذي يعدّ الفترة التي تمثّل بداية حياة ماري المهنية ككاتبة والذي يصادف أنها تميّز فرارها المثير مع عشيقها بيرسي شيلي على أنها الفترة الأكثر أهمية وهناك أيضاً دراسة الشاعرة والأكاديمية البريطانية فيونا سامبسون «في البحث عن ماري شيلي» التي تتمحور بشكلٍ حصري حول فترة صبا موضوعها.

تؤكد سامبسون أنّ «الأعوام الأخيرة من الحياة – حياة أي شخص – لا تبني شخصية ولا تؤثر في مستقبل». إنها تريد أن تخبرنا عن الفضاءات الجنسية، الليالي التي لا تنسى في الفيلات السويسرية، وما إلى ذلك، وقد فعلت بطريقةٍ انتقائيّةٍ لا ترحم.

إنّ أي شخص يبحث عن روايةٍ مثنّيةٍ لحياة ماري شيلي المضطربة يجب أن يبدأ مع ميللور أو سيمور وإن كنت غيوراً على موضوع الكتاب فإنه لا يمكن تحسين نتاج سامبسون. تلاحق سامبسون وبكل صدقٍ فضولنا حول المحقّرات النفسية وراء رواية «فرانكنشتاين» حيث تقدّم لنا الرواية صورةً مخيفةً عن أهوال الولادة وفشل الأهداف الفتية وبطول وقت كتابة ماري للرواية كانت لها تجربة مريرة مع الأمر الأول وإمامٍ سريعٍ بالثاني.

والداها هما وليام غودوين، الفيلسوف الفوضوي والمدافعة عن حقوق المرأة ماري وولستونكرافت. في غضون أحد عشر يوماً من ولادة ماري في لندن عام 1797 كانت وولستونكرافت قد فارقت الحياة جزاء حمى النفاس تاركة غودوين ليقوم بتربية ماري واختها غير الشقيقة، فإني (ابنة وولستونكرافت). تعطي سامبسون أهميةً كبيرةً لآثر هذه الفجيعة على ماري التي سوف تستمر في فقدان أربعةٍ من أطفالها الخمسة وبذلك تصبح عملية الحمل والولادة مصدر تعذيبٍ لها. بدأت بكتابة «فرانكنشتاين» بعد أن أنجبت في العام السابق وليداً سابقاً لأوانه لم ينج وبعد خمسة أشهر فقط من ولادة ابنها الأكبر، وليام وتزامنت كتابتها مع حملٍ ثالثٍ عانت الخوف خلاله. بعد وصفها المتألم لصراع فيكتور فرانكنشتاين من أجل «بث شرارة الحياة في الشيء الهامد الذي يقبع عندي قديمي». وعندما نقرأ «حركة تشنجية هيجت أطرافه» فمن الصعب ألا نتفك مع سامبسون أن التفاصيل تبدو «مناسبةً أكثر لفراش الموت منه للولادة».

في حال وكما أشارت آن ميللور كانت رواية «فرانكنشتاين» توضح «ربما لأول مرةٍ في الأدب الغربي أكثر آلام الحمل قوةً فإنّها تبحث أيضاً في العواقب الوخيمة للتربية السيئة. كان غودوين والداً تزوج ثانيةً عندما كانت ماري بعمر الرابعة من السيدة كليرمونت وهي امرأةٌ سببت لماري الشعور بالتهميش». تظهر سامبسون أن ماري البافعة كانت تعاني في بعض الأحيان من ذراع متورمة: «قاسية ضمة بالضمادة». كانت ذراعها تشبه «طرفاً مشوّهاً مخبّطاً من جسدٍ آخر إلى جسدها». يتم توجيه استياء ماري الذاتي وتوقها للحب الأبوي في نداء الوحش المكروب إلى صانعه من أجل التعاطف والرعاية وهو نداءٌ يرفضه فيكتور فرانكنشتاين.

في وقت ظهور بيرسي شيلي كانت هي بعمر السادسة عشرة وهو يبلغ واحداً وعشرين عاماً يناصر الحب الحر. كان متزوجاً وله طفل وآخر على الطريق وعندما هرب مع عشيقته ماري إلى أوروبا لحقت وصمة عار بعائلة غودوين أفسدت الآفاق المستقبلية لأخت ماري غير الشقيقة فاني التي أخذت جرعةً مميتةً من المخدر في أكتوبر عام 1816، وبعد شهرين انتحرت هاربيت زوجة بيرسي بإغراف نفسها في نهر الـ سرينتين.

دخل عناده الجنوني في تصوير ماري للمهووس فيكتور فرانكنشتاين وتزوجا بعد موت هاربيت وبعد أن فشلت هي في فهم التزامه لمشروع الحب الحر خاصته اضطرت إلى أن تقف موقف المتفرج بينما هو يلاحف العديد من النساء الأخريات.

لا تقلّ سامبسون من شأن خيانات بيرسي وتصوّرها على أنها مؤلمة بشكلٍ قاسٍ بالنسبة لـ ماري وتلاحظ سامبسون أنه بالنسبة لـ ماري «فإن بيرسي لا بد وأن يعني حياً عظيماً سرمدياً وإلا فإن التضحيات التي قدمتها بالفعل سوف تكون بلا معنى» وسوف تشمل هذه التضحيات موت كلٍ من ابنها وليام وابنتها كلارا، اللذين سقطا صريعي حاجةٍ والهما الدائمة للسفر وفشله في الحصول على الرعاية الطبية المناسبة لهما. لكن الأسوأ كان ما يزال في الطريف فقد ذهبت ماري عندما اكتشفت بعد موت بيرسي غرقاً في خليج سبتسيا عام 1822 بأنه جعل أصدقائه يعتقدون باخفاقها تجاهه كزوجة «تماماً كما جعلها تعتقد قبل ثمانية أعوام بأن هاربيت قد أخفقت تجاهه كزوجةٍ أيضاً». تجادل سامبسون أن ماري لم تفهم أبداً «أن قرارها بالفرار مع بيرسي قد يساء فهمه على أنه إطلاق عنانٍ للأهواء الشخصية بدلاً من أن يؤخذ بشكلٍ عاطفيٍّ على أنه مبدأ أخلاقي». لكن هذا التناقض يدحضه التعاطف المذنب الذي سوف تعبّر عنه لـ «هاربيت المسكينة التي أعزّو لها الكثير من أحزاني الجسم كتكفير طالب به القدر لموتها».

على الرغم من أن ماري شيلي لم تنتج لاحقاً أي شيءٍ يجاري «فرانكنشتاين» التي أشارت إليها بـ «ذريتي الفظيعة» فقد نجحت بلا شك في أن تكون والدةً محبة وملتزمة تدعم ابنها الوحيد المتبقي الذي يدعى أيضاً بيرسي عن طريف أعمالها الأدبية وجمع المال اللازم لرؤيته يرتاد المدرسة والجامعة ويرحب بزوجه في عائلتهما عندما يتزوج.



الفريق
في
سؤال الفلسفة



إنَّ العولمة، بما هي صيرورة اقتصادية، قد أخرجت الرساميل من قمقمها، وأطلقت السلع من انغلاقها القطري، مما أسبغ على المبادلات المحلية واقتصادات السوف الوطنية بعداً كوكبياً، ورفدها بروح كونية معقمة. وهذا الطبع، ما عمل على تبسير «ترقل» الثروات والأموال والبضائع وسبيلتها الحدودية، بسرعة تداولها «استضافتها» عبر القارية، بيد أن المفارقة الفارقة هي أنَّ العولمة، في المقابل، قد ألهمت جذوة العصبيات الخامة، وأججت

سورة الاصوليات والهويات والإثنيات الكتيمة
أو النائمة. وبقدرا نافعت النبو - لبرالية
عن تنقل الأشياء والموضوعات والسلع، فإنها
أخفقت في محو الحدود بين البشر، ولأنها
عجزت عن تدبير ملفات الهرة وملتمسات
اللجوء تدبيراً أخلاقياً عادلاً، فإنها فشلت فشلاً
زرعاً في أنسنة العولمة، وفي تأسيسها
على إثيق الضافة، اليوم، حين تغلف الحدود
القطرية خصوصاً حدود الدول القوية أو الغنية
- في وجه مئات الآلاف، بل الملايين من

بل يتعين كما يقول كانب «أن يتحملوا العيش بجوار بعضهم البعض، وألا يدّعي بعضهم الحق الأصلي في الإقامة في موضع مخصوص من الأرض دون موضع آخر». وترتيباً على هذه المصادرة الكانطية تضارع حصة الغريب من العالم حصة ساكنته الأصليين؛ بله تتعدى حقه في حسن استضافته وإكرام وفادته. لتشمل فوق ذلك حقه في المساكنة والمواطنة الكونيتين. وما يخول له هذا الحق هو انتسابه إلى نفس الجنيالوجيا البشرية وانتماؤه إلى نفس الكوكب الأرضي المحدود في سديم كوسمولوجي لا محدود. وفي ضوء ناموس الضيافة الكونية لا يكفي كانب بنقد البربرسكيين (أمازيغ الساحل الأطلسي) الذين يسيطون على سفن الأجانب التي تدلف من مياههم الإقليمية ويتداعون عليها ويوسعونها نهبا أو البدو الرحل الذين يغيثون على القوافل التي تمر بمحاذاة سرادقاتهم. بل ينتقد أيضاً «الأمم التجارية الأوروبية»، أو ما سيبدع لاحقاً بالقوى الامبريالية التي تولعت في جفافيات الأرض ونهبت ثرواتها واستعبدت أهلها منتهكة بذلك مبدأي الضيافة والمساكنة الكونيين. إن ما يعوز العالم اليوم، في ظل هذه العولمة الجرارة التي تؤسس لميثاق كولونيالي مغاير تحت دثار نظام عالمي جديد، هو تحديداً قانون الضيافة الكونية، أو ما يدعوه كانب ديددا «الناموس اللا مشروط للضيافة اللا حدودية» فياسم هذا القانون تشكلت الحضارات، وتقصّدت اللحمة الاجتماعية وصيغت التعاقبات واستتب السلم، وباسمه أدرك الإنسان أسمى مراقي الإنسانية. أما التوجس من الأغيار الغريباء «بوصفهم برابرة متوحشين هو ما يوشك، كما يقول تريفنان تودوروف في كتابه «الخوف من البرابرة»، أن يجعلنا نحن أنفسنا متوحشين برابرة».

يؤكد كاتن أن « الحف الكوسموبوليتي لا ينتظم إلا ضمن شروط الضيافة الكونية » ولا تستوي هذه الضيافة، في تصوره، إلا على مبدأ أخلاقي وسياسي يقضي بالآ تعد الغريب عدواً. «فماكاننا أن نمتنع عن استقباله، لكن لا ينبغي أن يعرّضه رفضنا هذا للخطر». لذلك فجزة غير يسير من مشاكل الهجرة عبر القارية إلا يمكن حلّه اليوم، إلا إذا اجتازنا بمفهوم الضيافة - وضيافة الغريب تعديداً - من دائرة الممارسة الشخصية والبين ذاتية الى مجال السياسات العمومية القطرية. على أن هذا

المهاجرين واللاجئين الذين لفظتهم طواحين الحرب الأهلية أو سحقتهم الأزمات الاقتصادية أو دفعتهم التوتاليتراريات والتوقيفات والأنظمة التعسفية إلى الزوج، فذلك بنى بأتنا بعيدون عن عولمة مواطنة أو في الأقل، عن عولمة ذات لياق إنساني. فال مواطنة الكونية، كما يقول كاتس، مشروطة بضيافة الغرب، والملجح الإنسي في أي نصف حضاري كان لا يقاس إلا بمقدار حصة الغرب فيه. فالغرب هو من ينقذ الهوية الحضارية من انغلاقها الماهوي، وهو من ينجيها النكوص. والعالم اليوم من شرقة إلى غربه، حين يبدو مصاصمًا تجاه الغرب، اللاتئ والمهاجر والمنفي والمهجر قسراً، وحين يرفضه أو يبتذله ويصدّه بدعوى «مدح الحدود» على حدّ تعبير الفيلسوف «ريجيس دوبراي»، أو بدعوى الحفاظ على الأمن الداخلي، أو تماسك النسيج الاجتماعي فإنّه بقدر ما ينتهك المادة 13 من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، القاضية بحريّة التنقل بين البلدان، فإنّه يخل أيضاً بمقتضيات ضيافة الغرب، وما يسميه الفيلسوف الفرنسي المعاصر إيمانويل ليفيناس «بالمسؤولية اللامحدودة تجاه الغير». ولا شك أنّ هذا الصنيع، لا يعّد السلم الكوي الدائم فحسب، بل إنه أيضاً، يزعزع عن العالم ملمحه الأخلاقي، وماهيته الإنسانية الثابّة. إن الحدود لم تصنع إلا لكي تفتح في وجه الغريب، والأبواب لم تغلق إلا لكي يطرّحها الضيوف.

ابتداءً من الإبيستمي الأنواري لم يعد مفهوم ضيافة الغرب ينهض على سند إثقي خالص، إنما تلبس لبوساً سياسياً وحقوقياً؛ وبخاصةً مع إيمانويل كانط الذي وقف في أن يجعل من الضيافة حقاً كونياً. وقيمة مفصلية في مشروعه الحدائي من أجل إقامة بروتكول شمولي للسلم الدائم. ولعل ما يميّز ضيافة الغرب حسب كانط هو أنها تتبلور بوصفها «حرف الغرب في عدم التعامل معه كعدو». بيد أنها لا تني تتعدى هذه الدلالة لتشير بصورة أعمق إلى «حرف كل امرئ في أن ينتدب نفسه كخضو في المجتمع مهما كان هذا المجتمع غريباً عنه؛ وذلك بموجب حقه في الملكية المشتركة لمقدرات الأرض» فالبشر، وإن اختلفت أعرافهم وإثباتاتهم وتباينت مللهم ومنظوماتهم المياريّة، يتنسبون إلى كوكب واحد. وعليه فلا يستقيم أن يتبدوا في هذا الكوكب المتنحية إلى ما لا نهاية.

تنويه:

كثيرة أساطير العشار السائرة في الخفاء، إلا أسطورة العود فهي الشائخة والمالقة كحبات الذهب في أسواق الصاغة، والمطوّمة كأرواح الفجر حول الأسوار.

بعد جلبة النهار، تنتقل حسنة العود في الآثار والخلوات، صادرة من زاوية تجمع عود الأسطورة بحواريه، عمال السوق وأحلاس، من الخبازين والحلاقين والإسكافيين والكبيجية والشايجية والصقارين، مع أشباح أسلافهم الميتين. تغيرت الأحوال، وتبدلت الأدوار، وخُبست نوتة العود في دُرَج تكية أو خان أو حظيرة خيول، قبل أن ينقلها الفجر ويسيروا بها إلى أبعد حارة في بلاد الشرق. غير أن للعود أسطورة خالصة لم تبارح حوار العشار، سألتخص سيرتها، مع دورة القمر، وعواء الكلاب، ونهوض الأموات في مقبرة أور.

أسطورة



Annemieke Gerrist

ترجع الأسطورة لأيام الحرب الثمانينية. عندما نُشرت شذرة يومية في إحدى الصحف بعنوان «أقمار وأوتار». كنت أبحث وقتها عن فندق سُمّي باسم «الحكماء» حينما دلّني أحد نزلاء الفندق على منزل العوّاد هارون. زاعما أنهما قدما سوية من أور القديمة. نزلا في الفندق. ثم افترقا واستقر العوّاد في زاوية من الحَيّ الأسطوري. قال الحكيم من أور: «قرأ العوّاد هارون قصتك عن فرقته فخاف من مدهامة الشرطة وغيّر زاويته. انت وصفت مكاناً خالياً. مغموراً بضوء القمر. وربطت بين الفرقة الموسيقية وبين مارسكون إله الحرب. فظنّ العوّاد أنها إشارة وأشية يجب الحذر منها. أنت تعرف أمثاله من الطنّانين السماويين».

لو أنّي ترجمتُ حرفياً لغة النزول، ذو اللحية المجدعة، والذيل المربوط من شعره. فقد يلقني دوار الحرب الذي شتّت حواشي، وأضاع خطوتي. منذ لقائي مارسكون في ليلة دامسة قبل عقود. بالقرب من فندق الحكماء. كان واحداً من العمالقة المجتّحين الذين اتّهموا بإشعال الحرائق.

سألت النزول المتنكر بزّي غريب: «أريدك ان تصحّني إلى زاوية العوّاد الجديدة. فقد لا يعرفه سواك».

وافق على طلبي بشرط أن أتكرر بملابس الفرقة التي قال إنها تغيّر هياتها وأسلوب عزفها كلما أحيّت أمسية في زاوية تحل بها: غرفة في فندق، أو ورشة في معمل، أو سقيفة في مراب، أو حظيرة في مسلخ. ثم قال:«تخشى الفرقة أن يهجم مارسكون الجبار على خلوتها وبشتت شملها. لن تتخيل ما قد تفعله كائنات أور أولئك في حلقاتهم الغنائية. موسيقاهم أيضاً موزعة على غريزة دفيئة منذ القدم. طواطم حيوانية ومومياءات سائرة على نغمة قيثارة شبعاد الجنائزية».

حينما استفسرت عن القيثارة التي ذكرها في كلامه المقطعي المدغوم، رسم أمامي بأصابع كفيه الميسوطتين كليتيهما أوتار القيثارة في الهواء. كأنما يحفر شكلاً انتزعه من ذاكرته الموميائية. قال ملتفتاً حوله: «أخشى أن رأس مارسكون الشبيه برأس ابن آوى يراقبنا الآن».

واعدني على ليلة معلومة من اكتمال القمر، وسكون الحواري، ورقدة الأرواح: فسأيرته في طلبه واستبدلت ثيابي، وتكرت بظفيرة طويلة وشفتين مصوغتين وأذنين محلفتين وعينين

مؤطرتين بالكحل. مما يتطلبه طقس الحرب آنذاك. قهقه في وجهي لما رأيته، ثم قال: «أيها الفجري. لن يعرفك صاحبنا العوّاد حتى لو اصطحب معه مستشاره القارئ المتمرس بتفسير الأحلام وقراءة الصحف».

ضحكت لضحكته. فضرب منكمي بكفه القيثارية المنزللة: كأنك مارسكون صغير مصنوع من مصارين الأب الأكبر».

تلّمسنا السبيل إلى زاوية العوّاد المعلقة فوق الشرفات الخشبية المضادة في شقوق الحواري المظلمة. حتى استقرنا في شقة بالطابق العلوي من عمارة تُعرف في العشار بعمارة «دهمان» كانت سكناً للعمال المصريين والسودانيين وغيرهم من دهماء السوق وأحلاسها.

قال النزول الأسطوري: «أنظر في المخزن. وانا أفتش العلوية علنا نعتز على أثر للفرقة. القيثارة أو الطنابير».

كانت الشقة خالية تماماً. ولم تقض أسمعنا إلا خربشات الفئران في العلوية. قال لنا الرجل المصري. المفقّد على كرسيه. عند بوابة العمارة الدرداء: «الفرقة؟ أجل. حلت هنا يوماً. طلبت منّي تسجيل حفلتها: قمر آذار».

« العوّاد نفسه؟»

«نعم مع حواريه المتنكرين وأمثالهم من الزائرين الطارئين. يختلط عزفهم مع دويّ المدافع وراء النهر. الهدير بعيد لكني ظننتُ العمارة ستنهار فوق رؤوس ساكنيها ليلة ما. اليوم هي مهجورة تماماً بعد حادثة المصعد. قُتل عشرة منهم عندما شبّ حريق في المصعد».

«هل احترق العوّاد معهم».

«نعم.هارون. مع غُوده».

ظنّ دليلي الحكيم أن البوّاب المصري يخلط في إفادته. بعد أن لحقته لعنة مارسكون: «لم تترك الحرب عقلاً صافياً الا وملاّته بالكاذب».

لن تتاح لباحث طئان مثلي غير فرص قليلة تقودني إلى مكمن هارون العوّاد، بعد أن وضعت الحرب أوزارها، واختفى مارسكون الرهيب عن الأنظار. أحسستُ أن فرصتي الأخيرة حانت عندما دُعيت لحفل زواج ابن أسطة من أسطوات البناء في محلة «المجضة» القديمة. كانت ليلة دافئة، يزينها ضوء القمر بشعلات هاوية على السطوح. وترقص النفوس فيها كرقص الجواري في منمنمة رسمها يحيى الواسطي.

وهناك بين التزمير والتطويل وتطويح الأجساد الفجرية، أبصرْتُ بهارون في زاوية الاسطيل الذي اتّخذ قاعة للعرس. كان يجلس على كرسي عال، مجاور لكرسي ابن الأسطة. يحتضن غُوده. محاطاً بحواريه الدقافين. بُثرت الدنانير. واشتدت حمّى الرقص. حين ظهر مارسكون. بقناعه الحيواني، وتوسط الحلقة الفجرية. عازفاً على مزمار مزدوج القصبة. فجأة وثبت على كتفيه إحدى الراقصات. وأحاطت عنقه بذراعها. ثم اعتلت راقصة ثانية ظهر الراقصة الأولى. وتوالى صعود الأخریات. فدار مارسكون بهن وفرش جناحيه يهّم بالطيران.

كنت سكران بما سقاني الأسطة البناء، فتصورتُ فرقة غنائية من عصر أيسن لارسا مكونة من الحيوانات يتقدمهم هارون الذي يضرب على عود طويل العنق، تقادر الاسطيل. وتشدّني وراءها بسحر الموسيقى. تنهمر علينا شُهْب السماء من كل جانب. توغلنا في حوار «المجضة» راقصين. وملأناها بغنائنا. لا نلوي أعناقنا لما حدث وراءنا. التحمت الشعلات الساقطة. والتهمت الاسطيل بنيرانها. بينما ارتفع الطنين الحيواني وغطى على طقس جنونا.

الترجمة.. أو الصدى المُخْلِص

وليد فرحان

بدأت الحياة اللغويّة المتعدّدة كما تذكر حكاية أسطورة بابل بعد أن أمرت الآلهة بمعاقبة من فكّر من البشر ببناء برج بابل العالي وتشيتتهم عبر «ببلبة» ألسنتهم وتحطيم رغبتهم بالقوّة والسيطرة وتحويلها الى مصدر شقاق وخلاف، في النهاية عطل الخلاف اللغوي حياتهم وجعلها صعبة وحتمّ عليهم البحث عن وسيلة للتفاهم، نجحت الآلهة واهتدى البشر أخيراً إلى الترجمة، يسمّي بول ريكور «أسطورة بابل» تلك وبدء «الخليقة» اللغويّة ببداية القطيعة، قطيعة مع فهم واحد وثقافة لغويّة واحدة ومشتركات انتهت بلغات شتى.

سوف الترجمة اتسعت في بلاد بابل؛ موطن الأسطورة الرافدينيّة القديمة، مع انفتاح دور النشر على مدّ سوف الكتب بأحدث إصدارات الترجمة، ومع تزايد عدد المترجمين وتنامي الرغبة لدى القراء بقراءة مغايرة؛ نصّاً ومضموناً عبر المترجمات والنصوص الأجنبية ازدادت أعداد المطبوعات والمادة الثقافية في تنام، غير أنّ اتساع مهنة الترجمة - ناشرين ومترجمين - لم ينع محنتها، بقيت مسادة الحرّة التي يبحث عنها المترجم والناشر نزرة اذا ما قيسست بمساحة الحرّة التي كُتِبَتْ فيها تلك النصوص في بلدانها، يقول بلال محسن مدير دار «سطور» لـ «بين نهرين» عن الخطوط الحمراء التي تحيط بعمله: «لا توجد مساحة كافية في عالمنا العربي لاختيار ترجمة إصدار معيّن، لا سيما الكتب التي تكون عناوينها حسّاسة وصادمة للقارئ العربي»، وعن طريقة

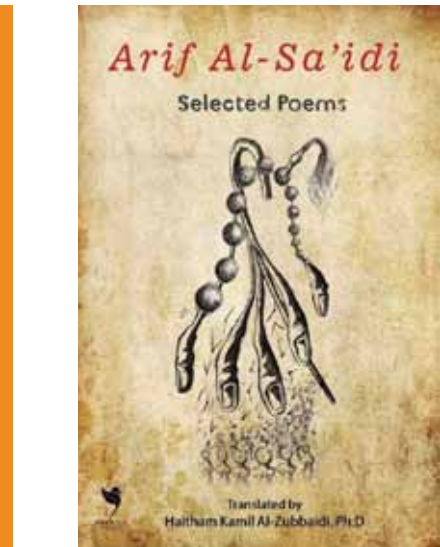
تقييم الأعمال وتقديمها للترجمة تحدّث محسن عن أنّ الغالب في قضية الاختيار يقع على عاتق المترجم، هو من يتابع ويقتراح على دور النشر مجموعة من العناوين مع تقرير لكل كتاب ومن ثم يُدرس الموضوع من قبل المختصّين بدور النشر للاختيار، محسن وفي تعاده للجنس الشائع من الترجمات أكد أنّ الرواية تنصّد اهتمامات القارئ وهي الأكثر مبيعاً، ولم يخفِ رغبته وحبّه الدائم عن أسماء غير معروفة والرهان عليها والمجازفة في طباعة كتبها، لكنّ هذا لا يمنع أنّ دور النشر تفكّر ببراعماتية وتطبع الكتب لتبيّعها لا لكي تكسبها على رفوفها.

صفاء خلف، صاحب دار ومكتبة «شهریار» يرى أنّ القيود الموجودة لم تأت من قوانين بل جاءت من التقاليد الاجتماعيّة والدينيّة الحاكمة، حتى إن كانت الكتب المترجمة صادرة خارج العراق وتختلف ثقافتها وخطابها عن ثقافتنا، خلف حمّل الناشرين مسؤولية البحث في سوق الكتب الجديدة وسدّ النقص النوعي في المكتبة العربية، مرجعاً الفضل إلى المترجمين في متابعة الإصدارات الحديثة الرائجة عالمياً، صاحب دار «شهریار» أكد أنّ مكتبته تبحث وضمن توجهاتها عن الجانب النقدي لا سيما مدارس ما بعد الحداثة، يقول عن اختيارات الدار من الترجمات: «غالباً ما نبحث عن عناوين ضمن هذه التوجّهات بعيداً عن اسم الكاتب، وإذا لم نجد كتباً بهذا الموضوع تتلاءم مع توجّهنا، نقوم بجمع دراسات بشأن موضوع معيّن لعدّة كتاب أو لكاتب واحد من عدّة كتب، ونقوم بتحريها ومن ثمّ ترجمتها، وفي هذا أصدرنا العديد من الكتب التي كان لها إقبال كبير من قبل القراء».

اختلاف ثقافتين لا لغتين

مع واحدة من أقدم مشكلات الترجمة التي نبّه عليها الجاحظ (ت 255 هـ) في كتابه الحيوان [ج 1 / 76] بقوله:«ولا بدّ للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيها سواء وغاية»، تكون مسؤولية التّرجّمان مزدوجة في تقدير اللغتين حفّ قدرهما وإمكانياته يجب ألا تقتصر على اللغة التي ينقل عنها، وتبدو الظنون المتفائلة بتوسّع حركة الترجمة مرتبطة بانحسار عدد من المشكلات، قد تكون المشكلة اللغويّة أهونها، د.هيثم الزبيدي أوضح أنّ حركة الترجمة في العراق «متعيرة جدّاً بل لا تكاد تكون لدينا حركة ترجمة تذكر»، الزبيدي يقارن هذه الحركة بما موجود في مصر وغيرها من البلدان العربية، إذ يعتقد أنّ «هناك زحماً ترجميّاً ملحوظاً والفضل لمؤسسات ترعاها الدولة التي توفر المال والدعم الفني وتستقطب المترجمين ليعملوا فيها كالمركز القومي للترجمة في مصر، ومشروع «كلمة» في الإمارات ومركز دراسات الوحدة العربيّة في لبنان وكذلك المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت الذي تصدر عنه سلسلة عالم المعرفة، لكن للأسف الشديد لا نرى مشروعاً مماثلاً في العراق»، وردّاً على سؤال عن خيارات الترجمة ولماذا تصرّ دور النشر على النشر لأسماء مهمة في العالم الغربي وكذلك لمترجمين معروفين أيضاً؟ قال: إنّ هذا الأمر طبيعي اذ لا تقدّم دور النشر الرصينة على نشر كتاب أو ترجمة كتاب لشخص غير معروف وذلك حرصاً منها على أموالها التي تنفق او تستثمر في نشر الكتاب»، الزبيدي أشار في حديثه لـ «بين نهرين» الى المشكلة اللغويّة وظهور عدد كبير من المترجمين الحاليين بضعف واضح في قواعد الإملاء والتصريف والاستقافات اللغويّة والمرادفات وغيرها من إمكانيات الترجمة؟ وأكد أنّ «هذه واحدة من أبرز مشكلات الترجمة، وسببها عدم التمكن من اللغة الأم للمترجم بذريعة عدم دراستها أكاديمياً على المستوى الجامعي والتّركيز على اللغة الأجنبية».

وينظر المترجم الشاب المجتنبى الوائلي، الذي أصدر كتابين مترجمين من قبل، إلى قضية اللغة بطريقة مغايرة، فالمشكلة من وجهة نظره تتعلق باختلاف ثقافتين لا لغتين فحسب، لكنّ المعنى المقصود في النهاية يمثّل هدفاً أسمى للمترجم، فالانكليزية أو

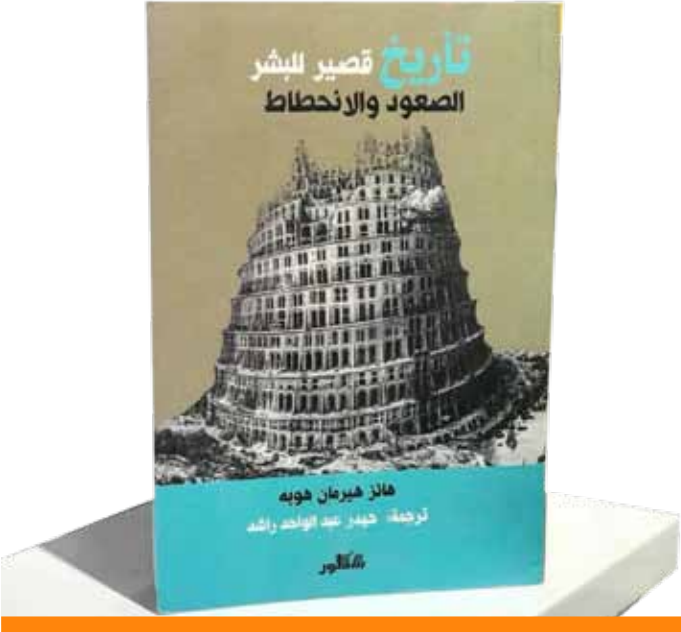


الشعبية وخلفيتها الانثروبولوجية وأفق التعبير وولد في مكان جديد لم يختره. كيف يختار القارئ كتاباً جديداً مترجماً إذن؟ هل يذهب وراء الشائع والمشهور؟ هل يعتمد على قراءات الأصدقاء واكتشافاتهم؟ ماذا عن اسم المؤلف أو المترجم ودار النشر واختياراتها؟ حسن مازن، باحث ومترجم في المشروع العراقي للترجمة، يقول:« لم أقرأ كتاباً مترجماً منذ عدة سنوات، منذ اشتغالي بالترجمة بصورة طوعيّة بدأت انتبه الى أنّ الكتب المترجمة عادة ما تغيّر المعنى (بدون قصد وبسلامة نية في أغلب الأحيان)، بالحقيقة بدأت أرى أن قراءة كتاب مترجم هو قراءة لفهم المترجم للكتاب الأصلي»، لكنّ اسم المؤلف مثلما يرى مازن يحفّزه على اقتناء الكتب وقراءتها كما يقتني الكتب التي يترجمها أصدقاؤه، لا لشئٍ إلا لكون المترجم صديقاً له. بينما يذهب د. عبد الخالق حسن إلى أنّ القراءة لا تحتاج إلى ندب أو تذكير، كلّ كتاب يمثل له «فاكهة نادرة سقطت من شجرة سماوية»، حسن تغريه الكتب المترجمة لأنها تمثل عقلاً وثقافةً مختلفين، لذلك لا يقيّد خياراته في القراءة ما دام هناك تنافس معرفي وثقافي واقتصادي يستثمر في سوق الكتاب ويحاول نقل الأفضل بحسب وصفه، ولا تشكّل دار النشر لدى حسن أهميّة كبيرة فلا يقصر انتقائه للكتب على دار بعينها رغم اعترافه بأنّ هناك دوراً مهمة تنقل وتترجم باحتراف.

أي لغة أخرى منقول عنها تحمل «العديد من التعبيرات المجازيّة او الأمثلة غير المفهومة بالنسبة لنا، وهذا يملّي على المترجم توضيح تلك التعبيرات والأمثلة بطرف مختلفة تحافظ على المعنى المقصود من قبل المؤلف»، ولكنّي يضيف:«أنا دائماً ما أحاول الحفاظ على المعنى المقصود من قبل المؤلف، ولكنّي لسيت مجبراً على الحفاظ على نصّه حرفياً ناقلاً إياه للعربيّة، لاختلاف أدوات كلّ لغة»، وبخصوص اعتقاد عدد من المترجمين أنّ اللغة الانكليزيّة أو أي لغة أخرى مترجم عنها هي العامل الرئيس في الترجمة بيّن أنّ قصور المترجمين «في اللغة العربية وأدواتها، يمكن أن يتمّ تجاوزه بتوفّر المصححين اللغويّين، أو المصريين» الذين تفتقر دور النشر العربيّة لهم، لكنّه يقرّ بتردّد رأس المال في اقتحام سوق الترجمة باعتبار هامش الربح القليل المحقّق له على الاستثمار في هذا المجال واقتصار المجازفة على عدد من دور النشر التي أفتحتت لدعم مشاريع تنويريّة فقط، من حكومات أو مؤسسات خيريّة بحسب تعبيره.

ماذا نقرأ؟

كلّ ترجمة تحمل في داخلها ما يشبه الصدى المُخْلِص، يقال ذلك في معرض الحديث عن تشابه كبير بين النص في لغته الأولى واللغة الأخرى التي ينقل إليها، عوامل عديدة تهيّئ للقارئ الأريضة المناسبة لاختياراته من الترجمات، يفهم القارئ أنّ النصّ الجديد صورة طيف الأصل عن نص آخر خلف في بيئة لغويّة وثقافيّة ثانية لكنّه ليس هو تماماً، تركّ - النصّ - في تلك اللغة مجازاته وكنانياته والتعبيرات



تهجير

عواد ناصر

كل عمل فكري، أو فني، ينطوي على شئوف إلى إقامة مختلفة، لأن إقامتنا الراهنة موضع التباس على نحو ما، وهذا أمر يكاد يكون غريزياً، وهو طموح بشري أزلي وسيستمر: ثمة «مكان» أفضل دائماً حتى لو بدا المكان الراهن جنة غناء.

قلت: «كل عمل فكري أو فني» لأختلف، قليلاً أو كثيراً، مع الناقد الفني والباحث والشاعر البريطاني جون برغر، الذي اقتبس من نوثاليس مقولته: «الفلسفة، في حقيقتها، حنين إلى موطن، إنها رغبة الإنسان في أن يكون موطنه في كل مكان» (*)

.. وهو خيار، أيضاً، سواء تحقق بوعي كامل أو بقي نوعاً من حلم.

المفارقة القاسية: بالضد من ذلك، وتدميراً له، هو ما حدث، وما يحدث، الآن وهنا، في الألفية الثالثة، لملايين الناس عبر المعمورة من تهجير قسري بسبب القمع والحرب والإرهاب.

فاتحة التهجير والهجرة بدأت في العراق منذ بداية الخمسينات بسبب «الحرب» التي كان يشنها الإقطاعي المسلح على الفلاح الأعزل، مما اضطر الثاني، قسراً، إلى مغادرة بيته، على شكل اقتلاع قسري، ليترك مسقط الرأس، في جنوب العراق الريفي، إلى «مرف» بغداد الأصفر.

حسناً، رضينا بذلك أم لم نرض، كان ثمة تكيف (إذعان) في واقع الحال، وانغمر فلاحو العراق في مستنقع العاصمة الصلب، فتطوع، من تطوع في الجيش والشرطة، وخدم الباقون في دوائر الدولة، وهم بلا أية مؤهلات جدية، مثل براغ في خدمة الدولة وأقاموا في بيوت الطين والقصب وهي بيوت ليست أفضل كثيراً من القبور، في منطقتي

الشاكرية وخلف السدة، تحديداً.

هذا أيضاً، جرى قبوله والتعايش معه، لكن الألفية الثالثة حملت للناس وعوداً خلابية تكشف عن أوهام مصابة.

تميز القرن الواحد والعشرون بظواهر خطيرة أبرزها العنف الحكومي، الرسمي، والإرهاب القادم من أبعد القارات، والحرب التي ما أن تتوقف حتى تندلع (العراق تحديداً مرة ثانية)!

التهجير القسري، خلال الحروب، يتم على جبهتين: الجبهة المحلية، ممثلة بالسلطة الحاكمة والجبهة الخارجية ممثلة بعدو أجنبي، على مستوى دولة، وفي الحاليين يجري تصنيف البشر وتأطيرهم

على وفق شروط وأهداف كل طرف، لتري ضحايا الجبهتين، وقد تكون أكثر من جبهة، وهم يهيمون عبر البراري والجبال والوديان، مثل قطعان الخراف الهزيلة، من الجنسين، وبمختلف الأعمار، من الرضيع حتى الطاعن في السن.

حتى معسكرات اللجوء، التي هي سجون مؤقتة، تصبح أحد أكبر أحلام المهجر حتى لو كانت مكاناً لالتقاط الأنفاس، حسب.

الهجرة، التهجير، المنفى، مستويات، أو طبقات لجوهر واحد: الاغتراب.

بهذا المعنى تتلمس تعقيدات الظاهرة، ابنة القرن الواحد والعشرين ووعود العولمة في العالم الشاسع الذي تحول إلى قرية صغيرة.

نحن، إذن، المنفيين أو المهجرين أو المهاجرين، ضحايا الوقت، مرتين أو أكثر: الماضي بكل نسيانه وحنينه ونزواته، والحاضر بكل حادثاته الفولاذية المشتعلة وعولمته القاضة وسلطته كلية القدرة.

والمستقبل؟

لا أظن أن مستقبلنا سيكون أفضل حالاً، واغفروا لي، رجاءً، تشاؤمي المبالغ فيه، لأن من كابدوا حربين عالميتين، في القرن الماضي، لم يتحسبوا للمستقبل الأشد قسوة، مستقبلنا في القرن الواحد والعشرين، ولم يتوقعوا أن يكون العالم بلا رحمة إلى هذا الحد.

في زيارتي الأولى للوطن «الأب»، عام 2003، تجمع حولي أحفادي، بنين وبنات، وطلبوا أن أروي لهم حكايتي في المنفى الذي استمر نحو ربع قرن، فعجزت. وبدلاً من تلبية طلبهم كتبت قصيدة قصيرة جداً:

«عاذّ الشيوخ المنفي إلى وطنه

ليُلقن أحفاده:

تعاليم المنفى المقبل».

(*) جون بيرغر، Ways of seeing، وجهات في النظر، ترجمة فواز طرابلسي - 1990.

نجم والي

بالفعل أن مسألة التقدم مسألة عويصة، وحده العُشور على تعريف لها هو أمر مرهف في بعض الأحيان، من يريد التفكير بشكل جديد من أجل تحقيق التقدم خطوات إلى الأمام، سيواجه صعوبات في تحقيق ذلك دائماً، لقد عرف ذلك مبكراً الكاتب النمساوي روبرت موزيل، فبالنسبة لصاحب «رجل بلا خصال»، «التقدم سيكون أمراً مدهشاً، لو لم يكن عليه أن يتوقف ذات مرة». جملة تحوي على دياكتيكها الخاص، لا سيما إذا عرفنا أن الشاعر الأميركي أعدين ناش قد ذهب إلى أمر مشابه، عندما قال: «التقدم من الممكن أن يكون جيداً، لكنه يستغرق وقتاً طويلاً».

من ناحية أخرى، كلنا يعرف، أن التقدم عندما يحدث، فإنه يحدث في النهاية في كل المجالات، الحال ذاته عندما يتوقف، وهذا ما ثبت للطبيب والسياسي الألماني رودولف فيرشو وهو يتحدث عن مهنته كطبيب وسياسي: «شيئان يؤثران على التقدم في الطب: المرجعيات والنظم الموضوعية»، أما الفيلسوف النمساوي المشهور بول فايرآبند فقد توصل إلى النتيجة التي تقول: «المبدأ الأساسي، الذي لا يوقف التقدم يقول: اعمل ما تشاء أنت».

وهذا ما جعل الفيلسوف الألماني آرنولد غيلين يدعي بأن: «التقدم هو المرور من أوضاع أضرارها يعرفها المرء سلفاً، إلى أوضاع لا يعرف أضرارها المرء بعد»، أكثر تشاؤمية منه في نظريته للتقدم هو الفيلسوف الثقافي إيفون فريدل، الذي لاحظ، أن«تقدم الانسانية يكمن بالذات في تزايد صفاتها وأخلاقيها الاشكالية».

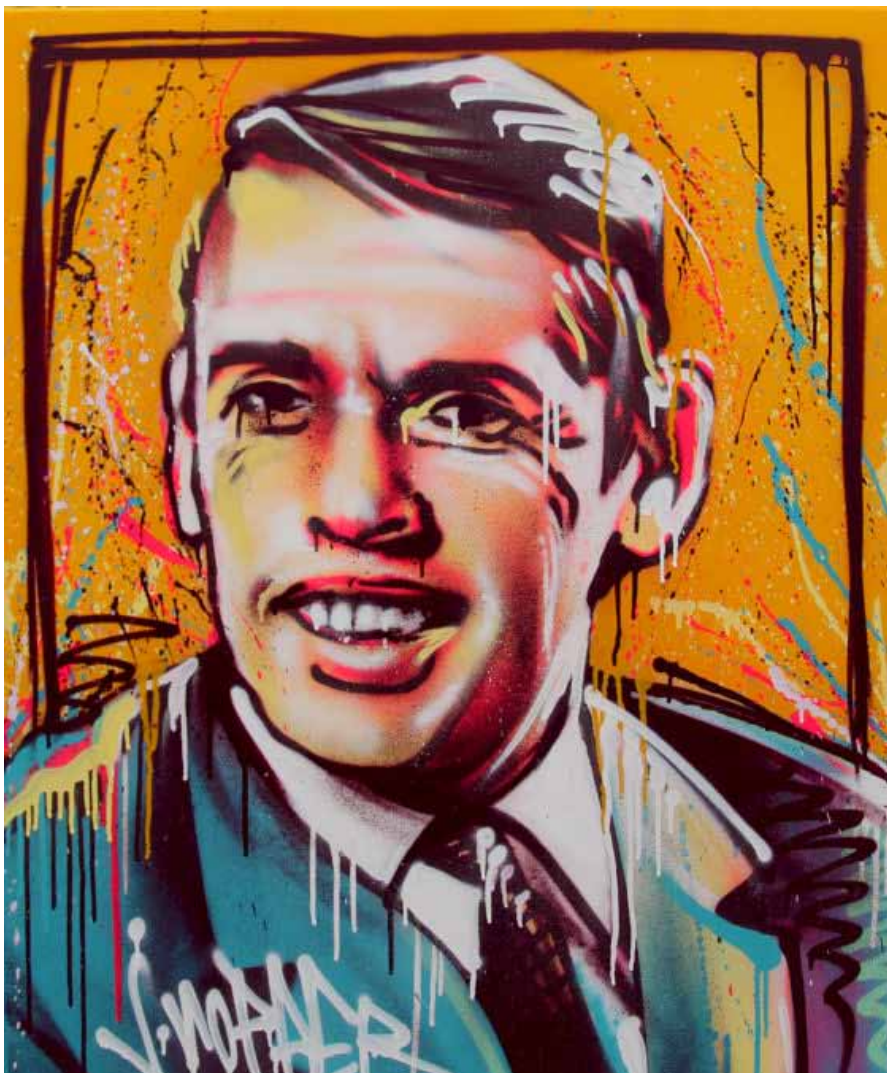
وعند الحديث عن التشاؤم من غير المعقول ألا نمر بصاحب «المسخ»، و«المحكمة»، التشيكي الألماني الاصل فرانتز كافكا، الذي حاول ذات مرة توضيح «ميثافيزيك الفكرة الطوباوية» لما يعتقد به الناس بأنه «التقدم» بقوله: «الاعتقاد بالتقدم يعني عدم الاعتقاد، بأن التقدم كان قد حصل. لأن هذا سيكون لا عدم اعتقاد». جملة كافكا ذكرتني بتلك المتاهة التي بدأ بها الروائي الروسي دوستويفسكي بجملة استهلال لروايته «الشياطين»، صاحب «الجريمة والعقاب» و«الأخوة كارامازوف» كتب يقول «إذا اعتقد ستافروجين، فإنه لا يعتقد بأنه يعتقد، وإذا لم يعتقد، فإنه لا يعتقد بأنه لم يعتقد»، النتيجة حيص بيص كما يقولون، وهذا الحيص بيص ينطبق تماماً على شخصية المذكور ستافروجين الفوضوية في رواية دوستويفسكي الاستثنائية.

تقدم على خطى حنا فيروز

الحيص بيص هذا، أو بتعريف آخر، عندما يدور الأمر في هذه الفكرة، فكرة التقدم، عن كل شيء وعن لاشيء، هو أمر عرفه سلفاً الفيلسوف الروماني سينيكا قبل 2000 عاماً، عندما كتب يقول: «التقدم يكمن فيما هو الأكثر جوهرية، في الرغبة بالتقدم خطوات».

من أشهر نقاد التقدم في القرن العشرين هو الفيلسوف الألماني تيودور أدورنو الذي اعتمد في نقده على دياكتيك التناقض الذي يكمن في الأشياء، رغم ذلك يظل أكثر دقة وقرباً جداً من أفكار سينيكا عندما يكتب: «التقدم، هو ما أن يكون المرء قد سجل أرقام التلفون، حتى تكون الأرقام قد تغيرت». أيضاً الكاتب الأميركي ترومان كابوته صاحب «فطار مع تيفيني»، لم يخف شكه بالسرعة، بالتقدم: «اليوم في وقت ما قبل الظهر هي يوتوبيا،لكنها ستكون حقيقة في وقت العصر» بالنسبة لمؤسس الدولة السوفيتية فلاديمر اليتش ايلينوف لينين، التقدم «هو خطوة إلى الأمام وخطوتان إلى الوراء»، أتذكر شخصاً اسمه «صالح الطويل» من مدينتنا، غرف بشرية المفرط، كان يعلف على تلك الجملة بقوله، «لايد وأن لينين كان منتشياً عندما كتب ذلك»، ولكي يؤكد ذلك، يقول لمستمعيه، «ألا ترون كيف أسير»، كان يقول ذلك وهو يترنح.

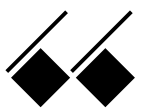
والآن عام 2018 انتهى ودخلنا عاماً جديداً منذ ثلاثة شهرين ونصف تقريباً. مرت أعوام، ومزّ علينا أكثر من ربيع وخريف، فهل هناك من يقول، إذا كنا تقدمنا ولو خطوة واحدة إلى الأمام، أم أننا ما زلنا نسير حيص بيص على خطى أغنية فيروز، على خطى حنا السكران، ليس لأن الأمة نشوانة، بل كما يبدو، أن كل أولئك الذين تسلموا السلطات باسم التقدم، باسم الربيع العربي، طبقوا الجزء الثاني من مقولة الروسي لينين، فهم ما زالوا يراوجون في تراجعهم، كل مرة خطوتين إلى الوراء، ولا خطوة واحدة للأمام، ومن لا يصدف عليه أن يبحث عن ابن مدينتنا صالح الطويل، أو في أحسن الأحوال عن فيروز حنا!



جاك بريـل

مغني دار الشعراء

كتبنا في جريدة: السفير، البيروتية قبيل إغلاقها مادة بعنوان «جاك بريـل شاعراً؟»، نضطرّ الآن إلى الإفادة من بعض فقراتها في سياق التقديم المختلف الحالي. عُرف جاك بريـل (1929 - 1978) بصفته مُغنياً يكتب نصوصه بنفسه. وحسب متابعتنا، تعتبر الثقافة الفرنسية بريـل شاعراً أقل مما تعتبره مغنياً كبيراً.نصرف أن هناك كتاباً صدر عن «شعريته» (برونو هونفر وبول لدسكي: العالم الشعري لجاك بريـل، هارماتان 1998)، وهناك صفحة على الفيسبوك مكرّسة له تحت عنوان (جاك بريـل شاعر قبل أيّ أمر آخر).



الطفل هو الشاعر الأخير في العالم،
المُصرّ أن يفدو كبيراً

تتميز بحرية النبيرة وعنف المشاعر. وعندما صدر ألبومه الفنائيّ (عندما ليس لنا إلا الحبّ) عام 1957 وقع الترحيب به عالياً، بسبب «السطوة الشعرية لنصوصه المتأرجحة بين العذوبة والعنف». وفي مقالة يوم 3--1 2016 في صحيفة لافيغارو الفرنسية، تكتب فاليري دوبونشيليان الشاب بريـل «قاريء جول فيرن وجاك لندن، عضو الكشافة السابق، والشاعر السابق الطموح ex-poète en herbe، الناجي من مصنع الورق الموقّو العائليّ في بروكسل...». كأنها لا تعتبره شاعراً عندما أدرك مجده. في مقابلة عام 1973 مع جاك سانسيل وهو مقدّم برامج حينها، على هامش مهرجان مدينة كان،طرح سانسيل على بريـل هذا السؤال: «أكان بإمكانك أن تكون شاعراً؟ بكلمات [كتبناها] من قبيل «مع كاتدرائيات من أجل جبال فريدة، ونوايس سوداء مثل ضوّر ملساء» [...] أليست هذه قصيدة؟» - الكلمات المذكورة من أغنيته (البلاد المنخفضة le plat pays) - إجابة بريـل: نعم، لكن ليس حين كتابتها. ثم هذا السؤال: «ما الذي ينقصك لتكون شاعراً». جواب بريـل: أن أوّمن بذلك.

ويعلف ناقل هذا الحوار القصير في مجلة (لا نوفيلست، العدد37487 عام 2006) أن ثمة تواضعاً زائفاً في رفض بريـل الإقرار بخصيصته شاعراً. وما علينا إلا قراءة الفصل المعنون «بريـل ونظم الشعر الفرنسي» في ملحق السيرة الذاتية التي كرّسها له أوليفيه توود الذي يذكر أن بريـل كان على قناعة تامة بأن ما يُنجزه إنما هو عمل شاعر. وهو في الحقيقة، يقول المعلف، شاعر غير قياسيّ [لعلنا نقول غير نمطي في العربية لكنها صفة إيجابية تقريباً في لغتنا]. يقوم بإنجاز ما لا يقوم الآخرون به، وينقل عن كاتب السيرة: «في الأغنية وخاصة عند بريـل، ولانها تأويل في المقام الأول، فإن قواعد النظم الكلاسيكيّ، يقع الالتفاف عليها، تحطم وتنتهك».

هناك أيضاً هذه المفارقة: أن (الشاعر بريـل) ليس مطلق اليد في نصوصه المغناة، مثل الغالبية المطلقة من المغنين الأوربيين. إذ أننا نعرف أن عازف البيانو جيرار جوانيست كان يساهم معه في كتابة عناوينه الأكثر شهرة وأنه قد أغنى نصوص بريـل ببساطة ألحانه وفاعليتها، بينما كان عازف البيانو فرانسوا راوبير يُحسّن تناسقاتها وتوزيعاتها الموسيقية.

رغم ذلك ينشّف بريـل هنا وهناك، وليس نادراً قط، عن شاعر كبير. أليس هم القائل «لا يركع المصّر إلا لاقتطاف زهرة»، والقاتل عشرات الجمل والصور الشعرية الفاتنة الأخرى، هذا إذا أخذناه «بالمقرّف». شعر بريـل، من جهة أخرى، عصي على الترجمة إلى العربية في تقديرنا لأسباب لا مجال للخوض بها.

لعل جاك بريـل مثال جيّد يُضيء تعريف ثقافتين لمفهوم الشاعر، ويُعلن تواضع الكبار في كل حقل إبداعيّ.

عن الفن الشعريّ

«أن أكتب، أمر لا أستطيع الاستغناء عنه، لكن الغناء، أقسم أنني سأتوقف عنه في اليوم الذي أقرّر فيه».

«أعتقد بأن الفنان هو شخص يؤلم الآخرين».

«في البدء أنا أحبّ الكلمات (...). يتوجب سنوات من فقدان الأشياء، الأشياء التي تعاني منها، بحيث تضيء كلمة فجأة بين جماع الكلمات: فتصبح [هذه الكلمة] قليلا أذا ونحن نمنحها لونا».

«البرجوازية هي شكل من المادية. شكل من [صيغة تقول] «يجب عليك التفكير في هذا] لاحقاً». أنها كل ما يقتل الحلم وكل ما هو جميل. انها أمان، وشكل من أشكال رداءة الروح».

«حالما لا تكون واقعاً في صلب المعايير، يبدو الأمر متهوراً ويضحك الناس عليك. غيّبت «لا تتركني» وكان الناس يضحكون [مازحين]. وقال لي مديري الفني يومها: «لن تسجّل ذلك، سيضحكون».

يقصد أغنيته الشهيرة «ne me quitte pas».

«يجب أن تخطيء، عليك أن تكون طائشاً، يجب أن تكون مجنوناً! لم يُخلف الإنسان كي يكون جامداً. يتوجب على [المرء] الوصول عبر انضباط discipline امتلاكه فقط لمغريات نبيلة نسبياً. وفي هذه اللحظة، من الملخ الاستسلام لها. حتي لو كان الأمر خطيراً، حتي لو كان مستحيلاً... خاصة إذا كان مستحيلاً!».

«الكلمات التي هي جزء منا لأننا أعطيناها معنى، بعداً ثالثاً، هي الكلمات التي لا نرغب برؤيتها تطير بعيداً، لذلك نعطيها ثقلاً».

«أن أكتب، أمر لا أستطيع الاستغناء عنه، لكن الغناء، أقسم أنني سأتوقف عنه في اليوم الذي أقرّر فيه».

«الفكاهة هي الشكل الأكثر سلامة للبصيرة».

«ليس لديّ ما يكفي من المُخيلة لأكون شخصاً آخر غير ما أنا عليه».

«الموهبة غير موجودة. الموهبة هي الرغبة في القيام بأمر ما».

«استلزم الأمر الكثير من الموهبة لتكون عاثر دون أن نبلغ سنّ الرشده».

«الرغبة بتحقيف حلم هي موهبة، ما بقي [محض] تعرّف، انضباط».

«لو كانت لديّ الموهبة، ما كنت لأقوم بإنجاز أمة أغنية».

ماذا يعني هنا؟ وأية موهبة يقصد؟ الشعرية؟ في الغالب.

«إذا ما قرأت في كلّ مساء رامبو وبودلير وفيرلين، وإذا ما ظلمت أستمغ دون توقف إلى [موسيقى] رافيل وفوريهو ديوسي، فلن أقوم بعد بكتابة نوطة، ولا [كتابة] كلمة واحدة. وعندما أقرأ بودلير، أفهم كل ما فاتني».

من مقابلة RTB عام 1971 مع بريـل.

«عندما نقرأ رامبو، نصير أكثر غنى [مُقارنة] بيومنا السابق، لكننا نعرف أيضاً بأننا نكتب بشكل أقل جودة بكثير».

من مقابلة RTB عام 1971 مع بريـل.

«الطفل هو الشاعر الأخير في العالم، المُصرّ أن يفدو كبيراً».

«جميع الأطفال هم بنّخرة».

«ثمة من لديهم قلوب من الاتساع بحيث أنهم على سفر دائم».

توقعتك صفارة، مرّة تنبيهاً وأخرى زحفاً

علي البزاز

يحتاج أنصاراً لكي يرتفع
يحتاج خضوعاً ليقول:
السماء هذي
يحتاجني، وأنا لغيري ولسواه.
بدايته شديدة الاتكال؛ رضوخها بديع، ولها مستعمرون،
استعماراً للنواخذ ولأخبارها. أخبازه، كذكرى مستقيمة.
لم يكن الرشيد إلا عذاباً لمن يبحث عن جريانه، ودفاعاً لمن
يريد دمي لكلامه، يا لثقل الأبرياء، هم مثل فراقٍ نافع .
مطروح أنت كالرصيف، ولست بمأمن من الدوس، مطروح
كنهاية بارادتها، وكسقوط قدير، فلتكن انهياراً تحت اشرافك
إذن، وخوفاً بإرادتك ، غدرأ بعناية وقحطاً بعناية.

دائماً يُنقص المساء شيء؛
امرأة بشوارعها المضيئة
تنساب معها حتى لا تسعك البراري.
امرأة تمنح الساعة فماً، لا يراوده شك بأنه أصيص.
هدايا لا تهدى
هي ما تعطيه يداك للطريق
لن تحضر الفاقة في عطايا كسوى كسراب
والشائك من السفر، يتناول وصولك،
فينبسط..وينبسط.
حينما أحبك أسرف بالحب المعظم
تقرباً من الأشرعة
وأقتصد بالتدفئة عندما تفادرين.

الرياح
خاضعة لهبوب امرأة،
فلا بد من انحنائها. لذا تتغير طبائع الحبال
إلى رافة. لا حاجة إلى العقبة
أنت هنا،
انتشال للجميع، تغمرين التيار بالترتث
والمحيط بالغفلة.
يغمز الطوفان كل شريك في قلبي هذا.
أنت
إسراء القفار إلى الندى
إسراء لي
من مساوتي إلى اضمحلالها.
تحت مراقبتك يتغير هؤلاء؛
ينام الميزان سعيداً، كان قلبك تربية تسبب الدموع،
الأميين على الملح. يجعل مناوبته ضاحكة،
الجدران وأديانها تفعل ذلك أيضاً.

الرسائل:
شهادة على ما لا نقدر عليه. شهادة على عدم التمام،
وتعبير عن أنّ الحاجة شاملة. والاختلال ضروري للجميع. كما
لا بدّ من النصف، وهو الجواب على أفعالنا. يبحث الإنسان عن
التكملة دائماً، ولا يهّمه الإنجاز، فهو مقدور عليه؛ فردي
وشخصي بحث، أما التكملة فهي شهادة على النصف،
يمنحها الآخر باعتباره جواباً.
النيران تبحث عن التكملة،
الوردة تسأل عنها.
يصبو الإنسان وكذلك الشعر إلى الكمال. سبظل التمام
هو. ما ينقص الشعر، وما يحتاج الإنسان إليه، وعليه. جاء
الأدب والفكر ليردم العوز. ولم يتحقق ذلك، لحسن الحظ، لأن
الأدب وكذلك الانسان سيموت، بوجود السد، أو بملء الفراغ،
الذي يجب أن يظل موجوداً، معينا الاستمرار.
أيها الطريق، يا نتيجة النقص، لتظل ذا فجوات!
أيها الحب ، لا تكتمل، لتظل طريق الفاتر، فتشتد هكذا.ويا
أيها الغسل، لتبف ، تجربة فحسب، وليس طعماً.
ولتبف على قدر من عدم التمام، على نحو من العوز، مثلما
يجول قدر من النقص بالرسائل في اتجاهين متبادلين. من
جعل مصير هذا اتجاهين، تشبّه بالرسائل وبالمضمر فيها.
في كل علن، وفي كل انتظار، ثمة مضمر.
يكتب هولدرلن في رسالة له:
« غنيّ بالمزاي، الإنسان، لكنّه يحيا شعرياً على الأرض»
يعيش الإنسان كالرسائل، كما تعيش الرسائل كالإنسان.
كان الإنسان الأول في هلع في جهل، فسعى إلى التكملة،
وهكذا، تزوج وأنجب الأبناء وكتب الأدب، وعمر وحارب وقتل
وقتل، أنجز ذلك طمعاً بالكمال، الذي لم ينله قط، ولن يناله
أبداً، وكل تلك الأفعال كانت في تفقي غاية الرسائل لإعلان
وجوده.
يحاول (يائسا) كل من فتيل الشمعة، والبريف والقلم
والدفاتر، دحض عدم الاكتمال، والتغلب على الفاقة ولو
ظاهرياً، ولكن قوّة كل واحد منهم تكمن في الحاجة وفي
المضمر.
الرسائل هي تورية.

كنت أمهّد للمنفى قبل وقوعه
توقعت الهزال قبل الرحيل، توقعتك صفارة، يا هذا، مرّة تنبيهاً، وأخرى كزحف، تصوّرتك
مداولة ما بين الوعول والموسيقى، وتأثيراً بالغا. تصوّرت الليل مصيراً لك.
وددت لو التقط صورة لي،
وأنا راضٍ وغير مشجّع على الأجداد.

اقترفت أشياء كثيرة...

صدام الزيدي

كنت أضحك وحيداً
عندما وصلني إشعار من دلافيني
البعيدة
يلفني بنهاية الزمن
اقتربت من بركة ماء ساخنة
ورميتني فيها
مستمتحاً بدفء المكان.
ضحكت وأنا أغمس رأسي عميقاً
حتى تطايرت فرشاة ريشام كان
يرمقني من متنزه خلف جبال
الإكوادور.
واصلت الغطس تارةً والضحك تارةً
قبل أن يستيقظ ديناصور نائم في
أعماقي
سمعت هرولته وشعرت بالأرض
تهتز
توقفت أرقب المشهد الذي لم
يكن مرئياً لأحد
عاودت نزلاتي في قاع بركة
سحيقة
تظاهرت بعدم الانتباه لديناصور
يجري في أعماقي
متجهاً ناحيتي
وانهمكت مجدداً في الضحك
واصلت نزقي الغريب في واحدة
من أندر لحظات هذا الانسان
المجنون
اقترفت أشياء كثيرة ولامعة:
كتبت عليّ الاغتراب في الوطن
جرّدتني من أوسمة الماضي
سكبت المجرة من فم حلزونة
في جعبتها بأسورد خطير
بوسعه إيقاف النبض في خلايا
المنفى الجذعية

عدت إلى اليابسة متسلّفاً ظهر
زرافة
وأدركت كم أنا الناجي الأخير
ارتديت ملابس قديمة وأخذت
أصفر وأرقص
كما يفعل دراويش السيرك
الهندي
انتهى بي الحال خارج الزمن-
داخل جوف ديناصور ضخم
شرعت في مقاومة عالم مخيف
يبتسم لي في الضوء
ويترصدني في الظلام
تنبهت أنه لا بد من أن أصرخ؛
لا أدري كيف جاءت الفكرة فجأة،
صرخت في المرة الأولى
نهضت ايطاليا الجميلة من بين
أصابعي
صرخت ثانية، تداعت ديناصورات
العالم
دفعه واحدة
أخذت أقودها ناحية جبال الأنديز
بينما أحاول اجتراح نهاية لنص
تذكرت أنني أكتبه
لكن السديم كان أكبر وأفطع من
أن أفيض إلى القيامة!

وصية

بشير المصقري

أيها الحظ
خذ خريطتك وبوصلتك
أيها الهجس
خذ القصيدة الأخيرة
أيها الوطن خذ الأحزاب والجرائد
أيها الشعر خذ نصيبك من رمادي
أيها الجنازة خذي بيد الغياب
أيها الفقر خذ أطفالك برفق
أيها المدينة خذي لعنة الإحباط
أيها الشاعر خذ بعضك إلى كهف
يعصمك من حياة منتهية الصلاحية
وأنت أيّتها الوصية
خذي الميراث إلى النسيان الذي
يحرس المقابر.

رِهان

سيف أبوعلي

أُراهُنْ على احتدامِ الفكرةِ
أنا تلد الذكرى
أشلائني
من رحم الضوء!
هكذا...

تستلب اللحظة أنفاسي كل ربيعٍ
التسكّع بين أزقة السطور،
التّي خارج سياقِ الحُلم،
والإنتشاء على أسوار الفلّة..
كلها رغبةٌ تقنات على وجعي كل مساء
كمثلجاتٍ مشتعلٍ من فرط اللذةِ
بين يديّ طفلي شقيّ
يلعقها بشراحتِه المعهودة!!

أتذكر جيداً
كيف تشنّف أحجيات جدتي
لشففي الطفولي،
كيف اعتدت على اشتعال الفكرةِ
واحتدام دراميتها
على منعطفات التجاعيد العتيقة في
محياها

وهي تحاول جاهدةً
أن تفقأ عين الكأبة المحتدمة
بين حاجبتي!!

لا أكثرث للطرقات

صلاح الورافي

لم أعد أكثرث للطرقات
تتناقص خطواتي اليومية
مما يجعل المشي
مهّداً بالانقراض
رُتّاي جاهزتان لترك وظيفتهما
ورأسَي آيل للسقوط
أصبح الوقت أعمى ويسير بعكازين
أما قلبي

فقد أصبح مولعاً بجراحه
لا طاقة لي لأفكر بالحرب
لا طاقة لي لأحزن على موت أحدهم
هذه الأمور تثقل كاهلي
وأنا لم أعد قادراً على حمل هذه الرأس
الذي تأخر سقوطها.

اللحظات المشؤومة لميلادي

آدم الحسامي

_كآبة الغيوم البنية فوق شجر المريمرة
_غريان صغيرة متشبّثة بحفيف الاغصان
(هل تنتظر ولائم يلمح لها احمرار الشفق
في الساحل الغربي.
أم لمجرد وقوفها الأزلي فوق المدينة/المقبرة)
_ معزوفات قوالب الروتي الحديدية
الخارجة من أتون مختبئها من غلاء المجازات
_الأشجار الأسطورية ذاتها تحاصر عاشقين
في بستان الكمسري
_غريان صغيرة متشبّثة بحفيف الأغصان
وبرذاذ الأمواج وصيرر مخاوف الأمهات
_ كذبة المول البارد تغري بالاقتراب والهروب
_ضباب الغوبة الموسمية يحجب الإطارات
المشتعلة فوق رماد شوارع المنصورة
إنه أغسطس.. الطقس وحده يحتكر الثورات
وأنا متعب حتى من فكرة استعادة:
اللحظات المشؤومة لميلادي المجيد.



Annemieke Gerrist

أقلّية

حكيم مجلي

أنا أقلّية داخل ذاتي
أنصب إصبعا في الخفاء
وأمارس حوله طقوسي الغريبة عني
أتحلف حول نار متوهمة
وأرقص مثيراً وهجها
بوقع خطاي
أردد أهازيج
لاتعرفها الجينات
وأقلد حركات الضب
بدائياً
أبدأ بتلقيني
تأثأة المطر

ومواء السرايب الحزينة
وصفير الأحجيات
في الليالي المقمرة
أطارد العراء
كي يأوي لبيته
خلف الأفق

ويترك متسجاً من الوقت
أمام ظلي
ليجمع أشجاره الطليقة
ويسيجني
بغابة من العظام
والخشب.

حائط

خالد الفايشي

مجرد حائط مليء بالثقوب
خلفته القذائف شاهداً في مدخل
المدينة المنكوبة
يحكي للعابرين فصول معركة لا أنداد
فيها
حائط وحيد
عاطل عن الظل
ينتظر لحظة سقوطه ليتحرر من أحزانه
ويؤاري سواته في التراب.
هكذا أنا في غيابك.

لفات

محمد يحيى عبد المغني

أستخدم أكثر من لغة حية
لقتل اليوم الواحد:
الفصحى للكتابة،
الخرساء للتفكير،
المحلية للحديث،
السوقية لتوجيه الشتائم
وإنجليزية إم بي سي تو
لتحميل الأفلام
وكلامك الشهي
لتغذية صمتي.

سينام الفقراء

محمد السندي

سينام الفقراء
المطر يحبهم
يلتهمهم بفرح
وسائدهم محشوة
بالأحلام
وحده المطر..
فانوس أمنيات
حين يفتح الأطفال
وتخضر قلوب المتعبين
السيارات قوارب صيد
الأقدام مجاديف
حماماتنا تجوب الشوارع
وتخلف من الطين
كهيفة الحب وأكثر!

فنتازيا

عبد الغني المخلافي

العصفورُ الذي وقّع
في القفص
لا يكف عن
إطلاقِ الغناء

بك يتوهج الحلمُ
وينطوي المدى
عند اشتهائي

أتذكرك
لتخضّر روحي
وتكتسي كل المساحاتِ
المجدبة بالعشب

مقطوعٌ أنا..
لا صديق أثرثر إليهِ
لا حبيبةً يربطني
بها موعد
لا قصيدة تُعيدُني
إلى فنتازيتي

شعوري
بمواجه القلب
لا يمكن اختصاره
في جرّة قلم

كلّما ذهبْتُ
إلى الوطن
أعودُ بقلبي نازف
وعلى فمي مرارة

بالقسوة العيشُ
عندما يستحيلُ
المرءُ إلى آلة

ثمّة محطّات
لم تخطر في بال
وانعطافات لا تتوقع
السيرُ فوق سبّكها.

عقاب

بسام المسعودي

ذات ليلة
عاقبت خطواتي بالركض
بلا توقف...
أجري خلفها بحذاء
تنال من المسافة
لا أعلم
لِمَ أجري،
وإلى أين سأصل
الوقت يشير إلى
قبل العقاب،
واللحظة تمام الليل
البُشرس،
وأنا
بلا مثوى لأنام دون
ركض،
كل ما شعرت به
هبوب ريح غافلة
عن النوافذ،
ريح
نبهة لرجل ترك
الليل ينام وحيداً
ثم قام
بعاقب خطواته
بالركض خلفها.

الشعراء الهواة

محمد الحريبي

صار لدينا الكثير لنكتبه
نحن الشعراء الهواة
أثخننا الحروب بالمجازات
الغربة بالألحان
والجنائز بالمرثئي!

صار لدينا الكثير لنكتبه
نحن الشعراء الهواة
خدلانات الأوبة علمتنا
وطعنات الأصدقاء
كنايات النزوح والطفرة واستعارات الأرغفة
وحتى أشلاء الأطفال الذين آدمنا رؤيتهم
يلعبون
قبل مطر القذائف...

صار لدينا الكثير لنكتبه
نحن الشعراء الهواة
عن منازلنا المهشمة
ووحشتنا في زحمة الأزقة
وعن انتظاراتنا التي جفت وصبرتنا حفاة...
صار لدينا الكثير لنكتبه
وفقط نحتاج قيمة حبر وأوراق
ولا يهمنا أبداً أمر وجبة ثانية لأطفالنا
أو إيجار غرفة صغيرة تنقذنا من برد النزوح
واللغة!.

صار لدينا الكثير لنكتبه أيها المثقفون
وقريباً جداً سنختفي
وتبقون وحدكم في القمة!.

التنزه عاريًا

عبد الله السييلي

من يقولُ إن التنزه عاريًا ليس لذيدًا؟
الملكة فقط تقول: «لتحمي العرش من
عبث الأطفال!»
إنها المرأة الأولى التي أصبحَ فيها «نبيًا
للماضي»
هي المرأة الأولى التي أصبحَ فيها
«ساذجًا»، وأمارسَ الحبَّ مع النجوم!
صديقي أيضًا خدعته المغارة،

لا وقت لي للحزن

لارا الطراسي

لا وقت لي للحزن
حتى الحزن الذي يخافه الناس
يهشونه بالتعاويذ والأذكار
يستحضرون التتمتات لمواجهته
لا وقت لي أن أتعرف عليه أكثر
أن أسقط في حباله الطويلة
وأن أخاف
أنا امرأة بلا حزن.. بلا قلب.. بلا ذاكرة
امرأة جاءت هكذا بمواصفات عالية الخيبة
أن تكون شجرة
ولا يعرف أحد كيف يستظل بها
أن يكون لها مزاجها الخاص جدًا
واشتراطاتها الكثيرة
واتفاقياتها التي لا تنتهي
أن تطلب منك أن تقول لها نكتة مقابل أن
ترويحها بك
هذه معادلة ظالمة
وأن تطلب منك قبلة مقابل هجرها
شجرة تقنعك أنها قادرة على الطيران
على الالتفاف وحدها دون حركة
شجرة تجبرك على غسل يديك جيدًا قبل أن
تبحث عنها
شجرة تضع عينيها في عينيك بجدود
شجرة لا تفكر مرتين بالرحيل إذا ملّت منك
إذا قلت لها ذات مساء إنها عادية
شجرة تفكر دائمًا بالحرب
بالكرّ الهائج والفرّ الجبان
شجرة لا تعرف كيف تقول إنها: تشتاق.



Annemieke Gerrist

في الفكر الإيراني المعاصر

الكلاسيكية والحدثة

حسين علاوي

أضحى مصطلح الحداثة اليوم من أكثر المصطلحات دوراناً على الألسن، وحضوراً في المجال الفكري والفلسفي. وقد شكّلت هذه المفردة أرضاً خصبة للتحليل وإطاراً معرفياً للمجال والحوار بين عموم المشتغلين في حقل الثقافة والفكر والدين والتجديد الحضاري. ولم تكن هذه الظاهرة مقتصرة على التداول في المجال الغربي فقط، بل أصبح لها حضور في الخطاب العربي والإسلامي، خاصة الإيراني. ولأنّه أدخل العقل إلى مناطق ومجالات جديدة للتفكر، كانت ممنوعة أو محزّمة

أضحى مصطلح الحداثة اليوم من أكثر المصطلحات دوراناً على الألسن، وحضوراً في المجال الفكري والفلسفي. وقد شكّلت هذه المفردة أرضاً خصبة للتحليل وإطاراً معرفياً للمجال والحوار بين عموم المشتغلين في حقل الثقافة والفكر والدين والتجديد الحضاري. ولم تكن هذه الظاهرة مقتصرة على التداول في المجال الغربي فقط، بل أصبح لها حضور في الخطاب العربي والإسلامي، خاصة الإيراني. ولأنّه أدخل العقل إلى مناطق ومجالات جديدة للتفكر، كانت ممنوعة أو محزّمة. فغطّى على الكثير من الأفكار الكلاسيكية والتراثية التي كانت شبه مقدسة ولا يجوز تجاوزها أو حتى النقاش فيها.

وقد أفرزت هذه التحوّلات في الفكر نمطاً حديثاً من التصور بشأن الإنسان، بأن جعلت منه مركز الوجود ومحور الكون وقامت بتفكيك أنظمة المعارف لتوسيع مجال التفكير والنقد بما ينسجم مع العقل العلمي المعاصر. وتعدّ شروس أن هناك رؤيتين للحداثة. الأولى للخواص والأخرى لعامة الناس. والحداثة تجيب عن أسئلة عامة الناس بأنّ عالمنا الحالي يختلف عن العالم في الماضي. وكيفي أن يفتح الإنسان عينه ليرى هذا التفاوت في العلم والتقنية والصناعة وأنّ الكثير من معالم التجديد الذي ترتبط بعالم الأفكار والحداثة في

العالم الخارجي يسبقه تجديد بعالم الأفكار وهذه رؤية الخواص(1).

بل ويذهب أكثر من ذلك ويقول: إنّ الرؤية الكونية للإنسان أضحت عقلانية، في حين أنّ الرؤية الكونية للإنسان في الماضي أسطورية، وأنّ عقل الإنسان الحديث اختلف بشكل ماهوي عن عقل الإنسان القديم، إلّا أنه يعدّ العالم القديم كان أكثر تدبُّناً. وكان البشر يتطلعون إلى السماء وما وراء الطبيعة، ويطلبون من ذلك العالم حاجاتهم ويعتقدون بأنّ وجودهم وإمكاناتهم مرتبطة بذلك العالم، بينما الإنسان في العالم الحديث قطع ارتباطه بالسماء وأُكر أو تناسى وجود ارتباط مع العالم القدسي أو المعنوي. فدور الله في حياة القدماء كان دوراً محورياً. لا يمكن أن يحلّ شيئاً آخر محله والحال أنّ الإنسان الحديث قلما يذكر الله بل يعتمد على عقله وإمكاناته البشرية (2).

والنتيجة التي يريد أن يخرج بها شروس أنّ القدماء كانوا يتحركون في حياتهم بعقولهم ولكن لا يسألون عن حقيقة العقل وكانوا يعيشون التوغل في الدين والفرق في تعاليمه ولكنهم لا يبحثون عن علم الدين، كانوا يملكون أيديولوجية ولا يملكون معرفة عنها ويفتقدون إلى عالم المعرفة العام وأنّ جوهر الحداثة والتجديد في العالم الحديث، يكمن في ظهور المعارف التي ترتبط بالعلوم والعالم

لم يتجدّد بالعلم والتقنية الجديدة بل برؤية الإنسان التي تتصل بالمعارف وأنّ العقل أخذ يلتذ بطرح الإشكال ولا يأنس بحالة التسليم واليقين التي كان يفرضها الفكر الكلاسيكي. وتعدّ مصطفى ملكيان أنّ من غير المفهوم القول إنّ أحداً يريد الإبقاء على الأسلوب التقليدي، في عصر ينزع فيه الجميع نحو التجديد؛ لأنّ وجود هذا الفرد الواحد يحّد ذاته دليل على أنّ الاتفاق التام على الحداثة غير حاصل. وهذا ما يجعل سلطان الحداثة لا يُكره الإنسان على التفكير والحياة الحداثيّة لكنّه يجعل الأفكار والحياة التقليدية صعبة المنال. وكلّما ازداد عدد الذين يختارون الحداثة، وكلما أوغلت الأفكار والحياة الحداثيّة في النقاء والعنف كان انتهاج الأسلوب التقليدي أصعب من الناحية النظرية والعملية.

ويعتقد ملكيان أنّ ما يحتاج إليه الإنسان المعاصر، ليس تخطي الحداثة، وإنما التغلّب على نواقصها وأنّ العودة للأفكار التقليدية غير ممكن ولا محبّب. لأنّ الإنسان أثر التصر من سلسلة الجهالات والأخطاء وتخلّى نهائياً عن نمط الحياة التقليدية وأنّ الذي يتعف من الجهل، لا يستطيع أن يعيش، وكأنّه لا يزال على جهله القديم وأنّ الحياة التقليدية غير خالية من السلبيات والعيوب وأنّ حياة وأفكار ما بعد الحداثة، هي الأخرى ليست سوى استمرار منطقي وطبيعي للحداثة(3).

وبما أنّ الحداثة أصبحت انفجاراً في مضمار الحياة الإنسانية، لا يمكن الإحاطة بها وإدراك أبعادها وفيها مصادر قوّة أكثر حيوية، لم يكن يمتلكها الإنسان وأنّ ثمة ديناميكية حياتية يشهدها سبّاق الحداثة دائماً. ويعتقد محمد مجتهد شبستري أنّ العالم الخارجي سوف يتعرّض للتشكيك والمساءلة في الامتيازات الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية أيضاً. لأنّها ستفقد فاعليتها هي الأخرى. وسيشعر الإنسان أنّه لا يستطيع الحياة في القانون القديم ولا بد من تشريع قوانين جديدة كما لا يمكن مواصلة حياة كريمة في العيش وفق النظام التريوي القديم.. فإنّ كل

هذا في زمن الحداثة والتشكيك، يتعرّض للنقد دوماً. وتتضاعف تعقيدات الداخل الإنساني، فيعتقد البعد الذهني للإنسان باضطراب، وهذا غير موجود في التراث الكلاسيكي للحياة التقليدية أو التراثية وأنّ التشكيك في العالم الخارجي، وتعدّد العالم الداخلي للإنسان، من الخصائص المهمة في الحداثة وإلى قراءات حديثة للتراث (4).

ويبقى السؤال في الفكر الإسلامي الإيراني أو الإنساني العام: هل ثمة مفارقة وتناقض في المجتمع بين الإيمان والحداثة في المجتمع الإنساني؟ وهل يكون سلوكنا غير متجانس حينما نكون مؤمنين وحداثيين في آن واحد؟ وهل نلتزم بشكل واحد من أشكال القراءات للدين في هذا العالم الذي يتّجه بنا نحو ما هو أحدث؟

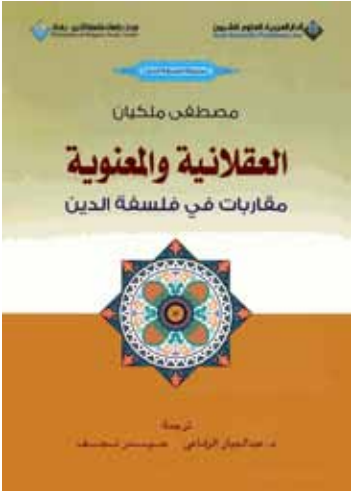
أعتقد أنّ الجواب هو النفي، لأنّ أصحاب الاتجاه التقليدي الكلاسيكي، لا يكون لهم دور فاعل في تنشيط حركة الحداثة والعصرنة، لأنّها باتت تغزوهم في مختلف الأبواب والمجالات من حياتهم الفردية والاجتماعية، ولا خيار لهم غير التعرّف على هذه الظاهرة والتأمل فيها بالدراسة والتقييم.



Annemieke Gerrist

المصادر:

- 1 - التراث والعلمانية، عبد الكريم شروس، ترجمة: أحمد القبانجي، ص207 - 208.
- 2 - المصدر نفسه، ص209.
- 3 - التراث والحداثة، حوار مع مصطفى ملكيان، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، الممد (30)، 59-61.
- 4 - أنظر: ثلاث قراءات في عصر الحداثة، الشيخ محمد مجتهد شبستري، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، المصدر نفسه، ص66 - 67 .



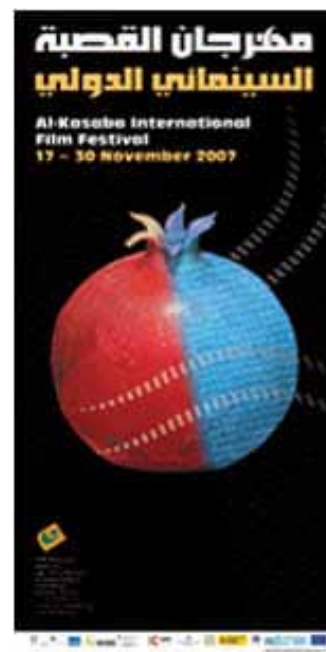


خشبة

صراخ وسينماتك القصبة
Al-Kasaba Theatre & Cinema Festival

SHORTAT
Short Film Week

«ها لب»



وسط صراخ الباعة

وسام هاشم

لكي تصل إلى مبنى قاعة سينماتك ومسرح القصبة ينبغي عليك الولوج في شوارع قلب المدينة الذي يطلقون عليه تسمية [التحتا]المشتقة، كما يبدو، من داون سيتي المتعارف عليها في المدن العريقة غالباً، حيث الباعة وصراخهم وسوق الخضار الكبير والرئيس ومحال بيع أدوات البناء والعدد الكهربائية واليدوية وغيرها، كل هذا جعلني استقرب من اختيار مكان لقاعة عروض مسرحية وسينمائية بعيداً عن الأحياء الأكثر هدوءاً ورفقياً في المدينة.

لكن هذا يحسب لهما، القاعة والفرقة، أو ليس المسرح إبان للناس والأحياء الشعبية وهمومها ومشاكلها، كما تنادي أغلب الطروحات المسرحية والفكرية بل حتى السياسية المتقدمة؟ هناك أمكنة لا ندخلها لكنها تدخل إلى أرواحنا مباشرة، يعطر ما عبق عتيق ربما، إشارة تجر الذين في قلوبهم ماض أو تشابه، عني وأنا أدخل المبنى بلونه الفيروزي الطاعي سحبتني خطواتي إلى مناحات «مسرح بغداد» و«فرقة مسرح الفن الحديث» في سبعينيات القرن الماضي في حي البتاويين الشعبي بأحد مراكز بغداد.

تأريخ وتسميات لا تحصى وثبوت المعنى

في العام ١٩٧٠ في القدس تحديداً بدأت «القصبة» بإسم «فرقة الفنون المسرحية» لكن التسمية هذه تتفاقر سريعاً وطويلاً إلى تسميات أخرى، وأصبحت في العام ١٩٨٤؛ مسرح الشوك» ثم في العام ١٩٨٦ تم تغير اسمها إلى «مسرح الورشة الفنية» ثم

مالبث التغيير في المرة التالية، وكان هذا في العام ١٩٨٩، أن طال مبنى مسرح القصبة ذاتها في مدينة القدس لينفتح على إمكانيات أخرى كثيرة وجديدة عليه، فتحول إلى قاعة للعروض السينمائية المنتقاة وقاعة ثانية ثابتة لمعارض الفنون التشكيلية وملتقى للمثقفين والفنانين الفلسطينيين وبالطبع دون ان تلفى قاعته للعروض المسرحية التي كانت حينها تتسع لـ ٩٥ متفجراً فقط. العام ١٩٩٨ كان العام الفاصل حيث بدأ العمل على تحويل وتحويل صالة «سينما الجميل»، التي أغلقت عام ١٩٨٧ والتي فتحت بعد ثلاث سنوات تقريباً بإسم «مسرح السراج» لم يكن مكتمل الجاهزية، إلى ما مابعرف الآن بـ«مسرح وسينماتك القصبة» في رام الله وكان الأول من حزيران ٢٠٠٠ هو تأريخ افتتاح رسمي لما سيصبح سريعاً من أهم مراكز الثقافة والفنون في رام الله وفلسطين. المهم، في حركة السنوات والتسميات الكثيرة المختلفة هذه، انها جميعها تشير إلى بوصلة السعي الجاد والمصر إلى منطقة المسرح التجريبي والحديث وإلى الانفتاح

على الفنون الأخرى كالسينما والتشكيل، بدون أي تردد ووصل هذا الإصرار إلى باقطة القاعة التي أكدته [قاعة سينماتك ومسرح القصبة].

ولهذا لم تتناس إدارات الفرقة والمسرح التي تعاقبت عليه مانصت عليه لائحة الأهداف الأولى في العمل على بناء وتطوير المهارات في مجال المسرح والسينما والفنون الأدائية، ونشر الفنون المسرحية والسينمائية والأدائية لدى جميع فئات المجتمع، وخصوصاً لدى الأطفال والشباب والنساء. وتعزيز مشاركة المجتمع المحلي في الفنون المسرحية والسينمائية، إضافة إلى ما كان واضحاً من ادراك وإصرار «القصبة» على التعاون وتبادل الخبرات والأنشطة مع المؤسسات المحلية والتبادل الحضاري والثقافي مع مؤسسات العالم بالقدر الذي تتيحه ظروف مسرح يحدث في فلسطين بكل مصاعبها التي نعرف.

حلم «اكاديميا الدراما» وجامعة «يوهان فولفغانغ الألمانية»

في البلاد التي تنام على ما لا تعرف وتصحو على ما لا تعرف يزداد حجم سؤال مفاده: من أين لفرقة مسرحية أو قاعات مسرحية ان تتوفر لها كوادر فنية وممثلين ومخرجين وحتى كتاب مسرح محليين ؟ هذا الهم السؤال لم يكن خارج أحلام «القصبة» الذي كان من ضمن الألام شبه المستحيلة حتى توافرت فرصة الإعداد لإتفاق واقعي مع واحدة من كبريات الجامعات في التخصص المسرحي والفنون الدرامية هي جامعة «يوهان فولفغانغ» الألمانية في مطلع عام ٢٠٠٩ الذي مهد لتأسيس «اكاديميا الدراما» في مسرح القصبة كمؤسسة مهنية تعليمية «تهدف التعليم الفنون المسرحية المختلفة عملياً ونظرياً وتمنح شهادة البكالوريوس في فنون الدراما» والكلام هنا للفنان جورج إبراهيم أحد مؤسسي ومديري «القصبة» وفي حفل الافتتاح الرسمي للأكاديمية حينها، والتي يبدو أنها ما تزال تواظب على أن تنام مثل رام الله على حلمها بمسرح حديث وفعال.



ليست عابرة،

مهرجانات وأسابيع في كل العالم

ليس من الصعوبة ان يلاحظ المتابع أو المطلع على تأريخ فعاليات وأنشطة «مسرح وسينماتك القصبة» الكم الكبير والنوع المتنقى الطليعي سواء في المسرحيات التي عرضت على خشباتها، والنصوص العالمية والمحلية منها، ومهرجانات وأسابيع السينما الفلسطينية والعالمية التي السينما الفلسطينية والعالمية التي ركزت في بعضها على أسماء مخرجين كبار كأسبوع أفلام المخرج الألماني Werner Hersog والمخرج الفلسطيني «عبد السلام شخادة»، ناهيك عن أسابيع السينما الفرنسية والتركية والأسترالية والبلجيكية والإسبانية والمغربية والأسبوعين المميزين عن «صورة الاسرائيلي في السينما الفلسطينية» و «صورة الفلسطيني في السينما الاسرائيلية» وأسابيع سينما الأطفال ومسرحه التي تأخذ حيزاً مهماً من سلسلة مسرحيات وعروض يطلق عليها محلياً تسمية «عروض عائلية». وينبغي المرور، ولو سريعاً، على حجم المشاركات الكبير في مهرجانات مسرحية عالمية في أمريكا والنرويج وألمانيا وبولندا وطوكيو وإسبانيا والكثير من دول العالم، وعربياً في قرطاج بتونس وأيام عمان المسرحية ومهرجان المسرح المحترف في الجزائر وغيرها الكثير. «القصبة» إذن لا تأخذ عمقها وعبقها وأهميتها كفرقة وكمسرح اعتباطاً أو استجابة إعلامية ما ولا يمكن بأية حال تجاهل العراقيل التي واجهتها وتواجهها بحكم موقعها في بلاد العجائب كلها والمسرح من عجائبها السبع.

خارطة جسد «القصبة»

قاربة ٤٠٠ متفجرح هو ما تتسع له أكبر قاعات المسرح في «القصبة» والتي تحمل إسم المخرج الفلسطيني «إنطوان صالح» والمزودة بأحدث أجهزة الصوت والإضاءة ومهيئة للعروض السينمائية، في حين تتسع قاعة «أبو الطيب » [نسبة إلى كنية الشاعر الفلسطيني عبد اللطيف عقل] لنحو ٣٠٠ متفجرح وهي مجهزة كسابقتها تماماً، وفي الخارطة وجسد القاعة أيضاً «جاليري القصبة » الذي يستخدم إضافة معارض الفنون التشكيلية كمنتمدى للمسرح وورش العمل وتدريبات الرقص. وهناك أيضاً قاعات الاجتماعات والندوات ومطعم «زان القصبة».



تحفة المخرج الياباني هيروشي تيشيهاهارا

امرأة على الكثبان

رؤيا سعد

«فجأة تدفق في أعماقه أسى بلون الفجر، بمقدورهما على حد سواء أن يلحف أحدهما جراح الآخر، لكنهما سيظلان يلعبان إلى آخر الدهر، ولن تبرا الجراح أبداً، وفي نهاية المطاف سيهترئ لسان كل منهما»

الكاتب الياباني كوبو أبي



Woman in the Dunes

اليابانية نرى أفرادها في صراع مستمر بين القديم والحديث الراض للتقاليد الأسطورية البالية مع طفو الفكر التقدمي المتحرر على أنماط التفكير للأجيال الحديثة، والذي من خلاله ندرك رفضها لتلك المقومات الفكرية السلبية التي تكتنف الشخصية اليابانية وانتقاداتها لظواهر اجتماعية أصبحت غير مقبولة، لتظهر تلك الأفكار التجريبية جلية في السينما لاسيما في أفلام المخرج الياباني (هيروشي تيشيهاهارا) المقل جدا في نتاجه السينمائي، لكن أفلامه تمتاز بخصوصية اللمسة المتفردة التي تصنع هويته الخاصة ليمثل شكل الغربة والدراما والعمق الكبير في الطرح، هذا المخرج لم يصنع غير أفلام معدودة بمزاج خاص،

بقيت السينما اليابانية على مدار تاريخها ولحد الآن أحد الفنون التي عكست واقع المجتمع الياباني بكل دقة وقوة من حيث تقاليده، تفاصيله وعلاقاته، وتطورات، فهي الصدى المعبر لمشاعر وفكر الفرد الياباني ذاك الصدى المعكوس بشكل مباشر على الحالة الاقتصادية التي كان لها تأثيرها ليس فقط على صناعة السينما وشح الانتاج، بل أيضا على ظهور واختفاء تيارات ونوعيات محددة من الأفلام، على المستوى نفسه حيث تركت الحرب تأثيراتها في المنظومة المجتمعية وتقدمها، لكن هذا ليس هو السبب الحقيقي الى لجوء العقليات اليابانية الى التجريب، فالعقيلة اليابانية الحديثة من خلال السينما

الحشرات الى حالتين حالة السجين المفصوب القابع في الحضيض والمناجي للخروج والنجاة وحالة المرأة الجائعة للألفة، للحب، للطمأنينة المغلوقة على امرها بحكم العادات والتقاليد والجذب الفطري الى المكان، وبرغم صعوبة صياغة الغموض والغربة في ادارة حبكة القصة سينمائها إلا أن الفيلم أبدع دراميا في تجسيد الجانب الهزيل لدى امرأة الرمل، فكان وضعها غريبا ومحزنا أحيانا و مريكا محيرا من ناحية استسلامها لهذا الوضع القاسي، لكننا نقف امام روعة المشاهد الأخاذة مثال ذلك هي صيغة النجاة وصيغة المناجى والتي تُوصف لتكون عميقة وقابلة للنظر إلا أننا نرى الوجه الآخر للمثقف المستنير الباحث المحب للاكتشاف الشغوف بالمعرفة والذي يصارع بشكل مستمر التناقضات بين الفكر القديم والحديث الراض للتقاليد الأسطورية البالية والذي تطفو على أفكاره التقدمية المتحررة، رضوخه للرغبات وبشكل فطري وفي مشهد مبهر يفوص في التلامس البشري والرغبة الجنسية اللامنفضة، بصفته الانسان الاكاديمي والمتعلم ينزل في تلك الحفرة الرملية الى دون حضيض البشرية ليصف حالتها بالخنازير حيث لا يتحرج من ارتكاب الاتصال الحميمي



الإنساني امام الجموع مهما كانت النتائج من أجل الخلاص من ذاك السجن القسري لوصف السلوك الحيواني البشري بشكل متقن ومعبر، يعد هذا المشهد من المشاهد البليغة عندما يربط المخرج بين الأسطورة والواقع ليظهر عازفي الطبول بأقنعة حيث يروي هذا المشهد قصة خلف اليابان وتأسيسها وكيف أن الآلهة اماتيراسو انزلت حفيدها (نينجي) إلى الأرض وثقيت السماء وأنزلت الآلهة السبعة وأخفت وجوههم وراء الاقنعة خوفا من اللروح الشريرة، لكن المخرج يعتمد اعتمادا كليا على تلك النهاية المفتوحة التي تركها لنا الكاتب ليضعنا في حيرة تثير التساؤل عن الاعتقاد والاستسلام، هل كان جيمي سعيدا بهذه الهوة من الرمال التي اعتاد عليها وفقا لنظرية نوردياك التي تعزو تدجين الذات الانسانية من خلال تكرار الفعل اليومي وأن التعلم يمثل ميلا مكتسبا لدى الكائن الحي للاستجابة بطريقة معينة عندما يواجه بمثير معين في موقف ما؟ ام انه وجد لنفسه وطنا روحيا وفكريا بين الرمال

الإسلام والغرب

1

الإسلام

في فكر جان جاك روسو

يكمُن السبب الجوهري في

غياب المؤرخ او المؤلف الذي

إهتم بالكتابة عن المنظور

الخاص بالمفكر الكبير جان جاك

روسو (Jean-Jacques Rousseau

1778 - 1712) حول الاسلام، في

حقيقة ان مجموع ما كتبه روسو

حول الشرق الاسلامي والشرق

عموما لم يتجاوز بضع صفحات

مبعثرة هي مجموع شتى

ملاحظاته واشاراته التي وصلتنا

في هذا المجال ايضا.

ونستطيع التأكيد من الآن على

ان الاسلوب النظري البحث

الذي يعتمده روسو في طرح

افكاره يمنعه من الانسياق في

تطويرات او سرد جانبي تاريخي.

الا ان هذا الامر لا يجب ان يعني ان

هذا المفكر كان على جهل خاص

بعوالم الاسلام والمسلمين او

انه كان يرفض تخصيص فسحة من

اهتمامه وتاملاته لهما.



وبالفعل فان ملاحظاته المبعثرة والضئيلة حول الشرق الاسلامي تسمح لنا بالقول كما نعتقد بأنه كان يتابع بشكل عميق احوال هذا الشرق وبشكل يفوق، كما يبدو، متابعات الكثير من معاصريه.

بلاشك ان الحياة الشاقة التي عرفها روسو في طفولته خلقت لديه ميكراً، نزوعا اصيلا ضد مشاعر الانتماء الاقليمي والعرقي وكذلك ضد مشاعر الانتماء الديني الضيف التي كانت تسيطر بشكل ملموس على الاجواء الثقافية الغريبة عموما وتعبّر عن نفسها في الانتماء الحضاري الفرنسي الكاثوليكي، او الالمانى اللوثيري، او الانجليزي الكاليني او ما شابه. فهذه الحالة من الانتماء كانت موجودة ايضا وبشكل ما في سويسرا رغم انقساماتها القومية والمذهبية. وكان يمكن، في ظروف طفولة اخرى، ان يصبح روسو كمونتسكيو مثلا

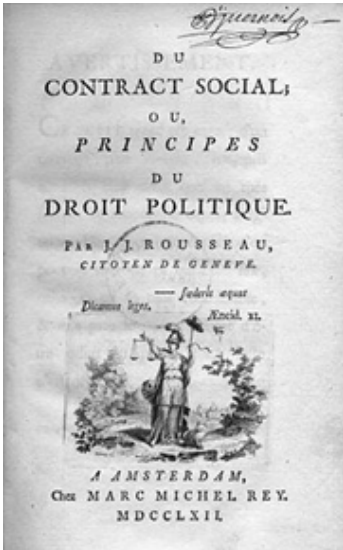
وجان جاك روسو مولود في عائلة فرنسية بروتستانتية شريدها الاضطهاد الكاثوليكي الى سويسرا. وكان هذا اول اضطهاد فتح روسو عينه عليه. الاضطهاد الآخر الذي احس به روسو منذ فترة صباه جاء من الفقر الذي عانت عائلته منه. فتلك العائلة المتوسطة الوضاع المالية عند ولادته سرعان ما فقدت ما لديها من مال وانتقلت للاقامة في الاحياء الفقيرة من جنيف، وهناك مع ابناء الفقراء عاش روسو مكتشفا اكثر فاكثر بؤسهم مع مرور الزمن نظرا لان صورة الاوساط الغنية التي كانت تنتمي اليها عائلته لفترة ليست بالبعيدة ظلت عالقة بذهنه وستظل ترافقه لاحقا عندما راحت شهرته الادبية والفكرية تتصاعد.

هذه بكلمة الاسس التي جعلت روسو يقطع واعيا او لا واعيا كل علاقة له مع مفهوم تفوقية الحضارة الغربية المسيحية ويشكك بل ويهاجم اسياذ تلك الحضارة سواء الملوك منهم او السلطة الاقتصادية او السلطة الدينية وخصوصا الاخيرة. فهذه السلطات وجدها متحالفة ومتحدة معا ضد المجتمع. وان تفوق الغرب لا يعني لديه في التحليل النهائي سوى الاعتراف بتفوق هؤلاء الاسياذ الذين يسحقون العمال الفقراء والفلاحين المعدمين في فرنسا وسويسرا. ومن هنا كانت دعوته الى العودة الى حالة الطبيعة الاولى، اي حالة العدالة والمساواة الطبيعية بين جميع بني الانسان رافضا فكرة الحف بالصااية او ضرورة وصاية اي انسان على انسان آخر واي شعب على شعب اخر. فالاعتراف بحرية الافراد لا قيمة له بدون ان يقترن باعتراف آخر ضروري هو المساواة المطلقة بين الافراد وايضا فان الاعتراف بحرية هذا الشعب او ذاك تكون مجرد كلمة جوفاء ما لم تقتتر نظريا وعمليا بالاعتراف بالمساواة المطلقة بين الشعوب.

من هذه المنطلقات كان طبيعيا اذن ان يحاول جان جاك روسو بذل جهد كبير لفهم الحضارات والاديان والشعوب الاخرى على الرغم من الصعوبات الكبيرة التي واجهها للحصول في فرنسا واوروبا على مصادر موضوعية حول هذه الاديان والحضارات والشعوب في الغرب الذي كان انذاك لايمتلك عن الشرق والقارات الاخرى سوى صورة مجزوءة وناقصة ومشوهة لاسباب ثقافية ودينية وتاريخية سيف ذكرها. وذلك الفهم فرضته النزعة الانسانية الشمولية لدى جان جاك روسو على صعيد الحلم او الدعوة الى

عالم انساني عادل تحكمه الحرية والمساواة. وتفرضه من جانب اخر على الصعيد العملي توجهاته الفكرية حيث كان يريد في كتاباته الفلسفية والسياسية والاجتماعية لا سيما في "العقد الاجتماعي" ان يقدم نظرية تقوم على الاستفادة من التجارب التاريخية الانسانية المختلفة.

وبالطبع ان اهتمامه ذاك بالحضارات والشعوب غير الغربية ذهب اول ما ذهب نحو الحضارات والشعوب المعروفة اكثر من غيرها في الغرب انذاك. وكانت نوعان: تمثل الاول بالعوالم الحضارية القديمة التي قامت في اوربا وفي المناطق المجاورة لها. وفي مقدمة هذا النصف يقف العالم الاغريقي الكلاسيكي وحضارته اللامعة ثم العالم الروماني بمرآله ومعطياته المختلفة. فهذان العالمان الاوربيان يحتلان - لا سيما الاول - موقعا مهما في معرفة وثقافة روسو يليهما عوالم جنوب المتوسط والشرق الاوسط كالفينيقيين والبابليين واليهود وغيرهم الذين يحتلون عموما موقعا عابرا او ثانويا مقارنة مع الاوائل اي الاغريق والرومان. اما النصف الثاني فتمثل بالحضارات غير الاوربية التي تطورت زمنيا بعد المسيحية او كانت موجودة بعد في عصر روسو ذاته. وكاد العالم الاسلامي ان يكون العالم الوحيد الذي اهتم به روسو. حيث نجد ان ذكر الصين والهند وغيرها من العوالم الحية خارج اوربا اقل حضورا في كتاباته لبعد تأثيرهما وعلاقتها المباشرة مع اوربا آنذ من جهة ولضعف وشحة معلومات الثقافة الغربية اجمالا حولهما من جهة اخرى على العكس من الاسلام الذي امتلك حضارة اثرت باعتراف جميع مفكري الغرب في اخراج اوربا من ظلام القرون الوسطى وكانت مصدرا اساسيا انتهلت منه الحضارة الغربية الحديثة واخذت منه الكثير من مقومات تطورها ويمتلك ايضا عالما سياسيا وحضاريا متميزا ظل قائما وصامداً بوجه القوة الغربية الصاعدة وهذا العالم السياسي الحضاري كان يتجسد في امبراطوريات او دول ظلت اوربا الغربية تضحى قوتها العسكرية حتى في عام ولادة روسو كالامبراطورية العثمانية بوجه خاص.



صورة اول غلاف لكتاب

«العقد الاجتماعي» لروسو



حكايات

بعيدا عن معسكرات
الغولاغ الستالينيّة

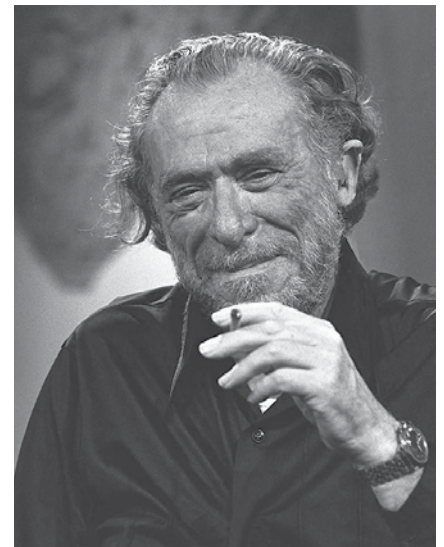
كاظم حسوني

كاظم حسوني

لم تصلنا من الأدب الروسي السوفيياتي إلا الأدب الممهور بختم مؤسسة الرقابة الحكومية، برغم الأعمال الإبداعية الأصيلة التي قرأناها والتي تناولت في الغالب أحداث الحرب العالمية الثانية إبان الحقبة السوفيتية، لكن ثمة أعمالاً أدبية أرخت بمصداقية كبيرة أعوام الحكم الستاليني وظلت مغيبة لههود طويلة، خاصة خلال الفترة التي عرفت في التاريخ بأعوام الإرهاب العظيم من (1937) وما تلاها حيث قضي على (7.5) ملايين إنسان في معسكرات سيبيريا ومعتقلاتها.



سولجستين



بوكوفسكي

ومن بين المعتقلين اعداد كبيرة من الأدباء الذين كتبوا عن أهوال تلك السجون من بينهم، الروائيون (سولجستين) و (بوكوفسكي) و(غاميلوف) زوج الشاعرة الشهيرة (انا خماتوفا) و (فالارم شالاموف) الذي أمضى قرابة عقدين من الزمن في معتقل كوليما، وكان قد اعتقل وهو في العشرين من عمره، وبقي يصارع الزمهرير والتجويع والاذلال، وعندما اعيد اعتباره مع كثيرين غيره من قبل خروشوف عام 1956 لم تجرؤ زوجته على استقباله في البيت ولو ليلة واحدة بعد خروجه من المعتقل، حيث كانت تخاف خرق (نظام الإقامة) فكان عليه أن يبحث عن مكان يبيت فيه حتى الصباح التالي فاتجه إلى احدى القرى، ومن هناك كتب لها رسالة الانفصال، اما ابنته الوحيدة (لينا) فقد تخلت عن أبيها الخائن، حين كان التخلي عن الأهل دارجاً كمعظم أبناء جيلها الذين بقوا بلا آباء، حين اختفى الآباء في الليالي وصاروا أعداء للشعب! . فالارم شالاموف مؤلف كتاب (حكايات كوليما) الشهير الذي رسم فيه صور رعب معسكرات الاعتقال الذي ذهب ضحيتها الملايين من الناس، يقول عنها انها ليست من ابتكار خيالي، هذا بعض مما عشته وعرفته، فهو اي (شالاموف) وفقاً للكاتب منذر حلوم مترجم قصصه، كان واحدا ممن حشروا في ذلك العالم حيث ينسلخ الإنسان الذي لا يخطفه الموت إلى كائن بري متوحش، حين تهجره آماله وأحلامه، وتبقى غريزة رفض الموت الشيء الوحيد الذي يربطه بالحياة، شالاموف القادم من الجحيم اتيج (حكايات كوليما) كواقع معاش ومؤكد، أنتج أدباً يخلو من الحقد وهنا تكمن لمحة عبقريته وخصوصيته، برغم

فضاعة ظروف الحياة التي عاشها ووحشيتها، حيث نجح شالاموف بتحقيق المعادلة الصعبة بتعبير منذر حلوم . الوجود في قلب النار والحديث عن جحيمها دون أن يزرع فينا الحقد على مضميها ومؤججها، وجاءت كتاباته باردة من قلب الجحيم، فهو ليس من الكتاب الذين يثثون الرعب واليأس في نفوس الناس ويجردونهم من إيمانهم بقدراتهم على المواجهة والرفض، (حكايات كوليما) هي عبارة عن لوحات وحداث احكم اخراجها المؤلف، وقد عدّها النقاد من أهم ما كتب عن السجون في القرن العشرين، شالاموف الذي ذاق ألوان الجحيم وظل صامداً إلى النهاية، تنازل عن ثمن عذاباته لجلاديه معبراً عن قدرته على التسامح، برغم أنه واحد ممن عاشوا أقسى الظروف في المعتقل كوليما الشهير بفظائعه، حيث يتحلل فيه الكائن البشري اثر الجوع الدائم والصقيع والأعمال الشاقة حسب وصف أحد السجناء، يتحلل ليعود إلى حيوانيته ونباتيته ومكوناته المعدنية، ليصبح كائناً جامداً فاقداً لبشريته، لكن على السجنين التعود على القليل من فتات الطعام الذي يقدم إليه، كي لا يبقى حلمه الدائم الطعام والدفع، يذكر ان انشاء سجن الغولاغ او كوليما عام 1932 كان من بناء أفكار المهندس الليتواني (ادوار برزين) تقريبا لاستالين، لكن حكم عليه أخيراً بالاعدام بعد نيله وسام لينين! ، وذلك لاستغلال مناجم الذهب الواقعة قرب نهر (كوليما) بسببيريا في درجة صرارة 50 درجة تحت الصفر التي يتجمد فيها البصاف، وهو أوسع سجن عرفه العالم آنذاك والأشد بشاعة، احتشد فيه مئات الالاف من السجناء، كان على كل سجين وفقاً لشالاموف ان يستخرج (6) أمتار مكعبة من التراب يوميا، والا تعرض للعقاب، لذا كان المساجين أغلبهم يموتون في السنة الأولى من قدومهم بسبب سوء التغذية وشدة الصقيع والارهاق . وعن ذلك كتب أحد السجناء في رسالة جاء فيها: ان أول ما يواجهه السجنين هو الجوع الذي يحول الأجساد إلى هياكل عظمية، والأعمال الشاقة، وضباب الثلج، وهم في الاسمال البالية التي لاتقي من البرد . والصقيع القاتل، وترقب الموت الرحيم، هكذا تموت أعداد كبيرة من المساجين من دون ان يحرك ذلك ساكناً لدى المسؤولين لان ثمة أفواجا جديدة ستحل وتغوض اليد العاملة التي قضى عليها الموت، وبالرغم من كل ذلك يرى شالاموف ان الانسان أثبت في معسكر كوليما انه أكثر صلابة من الحيوان، فالحصان او الكلب والقط لن يتمكن

اي منهم من البقاء على قيد الحياة لو انه امضى شهرا واحدا في (معسكر كوليما) في الجوع والبرد القارس والعمل الشاق في الجليد، لكن الانسان بإمكانه ان يعيش، كونه اشقى المخلوقات، واقواها، شامالاف كان متعلقا بذاته يعي ويفهم ويفكر ان لا تهجره احلامه او ينسلخ ويتوحش، فكان يصبو الى الكتابة يقتنص وقتا يستحضر فيه ابياتا شعرية لبوشكين وليرمنتوف وباسترناك وغيرهم، وقد وجد في الأدب مجاله الذي فيه حريته، فكان يكتب احيانا ويخفي اوراقه، فكتب حكايات واقعية وفق رؤيته عن ماهية الخير والشر ، كتب عما يتبقى من الانسان حين يقدو وحشا ويتسافل لفضاعة الظروف، وتكمن أهمية أدب

كتب عديدة تندد بستالين قبل ذلك لان (شالاموف) لا يحمل ستالين وحده، انما ادان في قصصه النظام كله ما تسبب في عدم طبعا وتأخيرها الا بعد زوال النظام، ولعل من بين ابرز قصصه (كلمة تابينية) يقول في مستهلها: ماتوا كلهم / مات نيقولا رفيقي الذي اعانني يوما على اخراج حجر كبير من فج ضيف / مات نيقولاي رئيس المجموعة الذي اعدموه لعجز مجموعته عن تنفيذ العمل المطلوب منها، هكذا نلاحظ ان نصوص شالاموف لم تكن سياسية، بل غلب عليها الطابع الانساني، كما صور في قصصه تحالف السلطة مع مجرمي الحق العام، ومنهمم الحف في قتل وضرب السجناء السياسيين . .



شالاموف من خلوه من الطابع الشخصي، اي في جوهريته وانسانيته الصميمية، كان يستقي قصصه من معاشته، ومما كان يرويه له السجناء، يقول لا يبقى الانسان انسانا عندما يقدو التوحش ضرورة بقاء، ما يجعل واحدا ما امينا مخلصا عندما يقدر الاخرون، ان كل هذا مجاله الأدب كما يرى شالاموف، نشرت قصص شالاموف بعد وفاته عام 1982 بزمان طويل، حيث خرجت الى النور لأول مرة 1989 بعد انهيار النظام السوفياتي، بينما نشرت

البيانو..

الصرامة الناعمة

إعداد وترجمة: حربي محسن عبد الله

يقول جون بارو في كتابه
The Artful Universe (لقد وُجدت
حضارات بلا رياضيات، حضارات بلا
رسم، حضارات حُرمت من العجلة
أو الكتابة، لكن لا توجد حضارة بلا
موسيقى). والموسيقى تكفي لحياة
بأكملها، لكن حياة بأكملها لا تكفي
للموسيقى، كما يقول سيرغي
رخمانينوف(1873-1943).



Johann Christian Bach

فحسب، بل اللون النغمي أيضا وإمكانات آلات الأوركسترا نفسها. ويتضح هذا في محاولة تقليد آلات كالهورن، والترومبيت، والطبل. وبعض الآلات الهوائية الخشبية. فبات بوسع البيانو اجتراح أصوات كالرعد وغيرها. ومن مزاي البيانو الأخرى أن لكل نوتة ثلاثة أوتار، ماعدا النوطات السفلى حيث يوجد لكل منها وتر قوي كالحرير يعطي صوتاً أشبه بصوت الجرس. والنوطات العليا حيث لا أهمية للرنين. لكن من أهم مزايا البيانو أن مطارقه التي تضرب الأوتار عند العزف على مفاتيحه – البيض والسود- مغلفة باللباد، وهذا هو سر معدنية الصوت. أما إذا شاء العازف تعزيز sustain أو إطالة الصوت، فإن ذلك يتم باستعمال الدواسة اليمنى (عند القدم). أما إذا أراد كظم الصوت بما يوزن انطبعا بالنعومة، فإنه يستعمل الدواسة الأخرى. بكلمة أخرى إذا كان المطلوب الضرب على وتر واحد من أوتار النوتة تستعمل الدواسة (الناعمة). أما عدم استعمال الدواسة فسيعني العزف على الأوتار الثلاثة. كان هكتور برليوز يغبط فرانز لشت (1811-1868) وهو مؤلف وعازف بيانو هنغاري، لأنه يتعامل مع آلة جمّة الإمكانات. نعني بها البيانو. فقد قال له: « أنت تستطيع ... أن تقول أنا الأوركسترا! أنا الجوقة الغنائية! وكذلك أنا المايسترو! وينعكس ذلك في مقدرة لشت على عزف أية موسيقى تقريبا على البيانو. وخير مثال على ذلك أنه حوّل السمفونية الفانتازية لبرليوز، بنائها الأوركسترالي المذهل، إلى البيانو. وفي هذا الصدد يقول لشت: (برأيي أن البيانو هو الآلة الأولى في عالم الآلات، وهو يدين بذلك إلى الطاقه الهارمونية التي يتمتع بها من دون بقية الآلات. ففي أوكشافاته السبع، بوسعه أن يعوّض عن أوركسترا بأكملها. وتكفي أصابعنا العشر لاجتراح الهارمونيّات التي تصدر عن مئة عازف). ابتكر لشت القصيدة السمفونية، التي غدت بفضل شكلا فنيا جديدا تناوله المؤلفون اللاحقون. كما ركز اهتمامه. بعد أن أصبح راهبا في عام 1865 على المؤلفات الدينية التي أنت مؤثرة مفعمة بالخيال.

منعطف في عالم الموسيقى الغربية. وبرزت أهمية التنبير الموسيقي (أي التوكيد على بعض النغمات). ولوحظ أن الجانب العاطفي في العبارة الموسيقية يمكن التشديد عليه. كما هو الحال في البيت الشعري. وذلك من خلال التحكم بصوت النغمات. ولم يكن الأورغن ولا الهاربيسكورد قادرين على هذه الطريقة من التحكم بالصوت. كان الهاربيسكورد آلة موسيقية مهمة منذ عام 1500 حتى عام 1775 حين حلّ محله البيانو بشكل تدريجي. لكن فنتشنزو غاليلي (وهو أب غاليلو غاليلي) الذي كان أحد الأشخاص الذين حضروا اجتماعات فلورنسا، أشار إلى أن مثل هذه الآلة كانت قد وُجدت حتى قبل تاريخ اجتماعهم. من جهة أخرى كان لتحسين صناعة الآلات الكمانية في إيطاليا، وتقدم المدرسة الإيطالية في العزف على هذه الآلات دور في توجيه الاهتمام نحو تطوير الآلات المفاتيحية.

قام بارتولوميو كريستوفري بلفّ مطارق الآلة المفتاحية التي تضرب الأوتار باللباد، وكان ذلك في حدود عام 1709. ثم تلقّف غوتفريد سليرمان صانع آلات الأورغن في المانيا الفكرة وقام في عام 1726 بصنع آلتي بيانو قدمها إلى باخ الذي لم يعجب بهما، وربما آل ذلك إلى مزيد من التحسينات. وفي عام 1747 زار باخ فردريك الكبير في بوتسدام وعزف على آلة بيانو من صنع سليرمان، لكن ابنه يوهان كريستوف باخ، وكليمنتي، لعبا دوراً في توجيه الاهتمام نحو هذه الآلة من خلال التعليمات التي وضعها كل منهما في طريقة العزف عليها. وفي عام 1773 ألف كليمنتي السوناتا الشهيرة رقم 2، التي اعتبرت أول مقطوعة موسيقية ألّفت بأسلوب ملائم كلياً للبيانو كآلة تختلف عن الهاربيسكورد على نحو واضح. وفي عام 1799 نشر بهوفن أول مؤلفاته للبيانو بصفتها مستقلة عن الهاربيسكورد. بعد أن نشر سوناتاته الثماني الأولى لتعزف على الكلافسان، أي الهاربيسكورد، ولم يعد همّ مؤلفي موسيقى الآلات المفاتيحية ينحصر في التعابير الديناميكية (القوة والخفوت)



Bartolomeo Cristofori

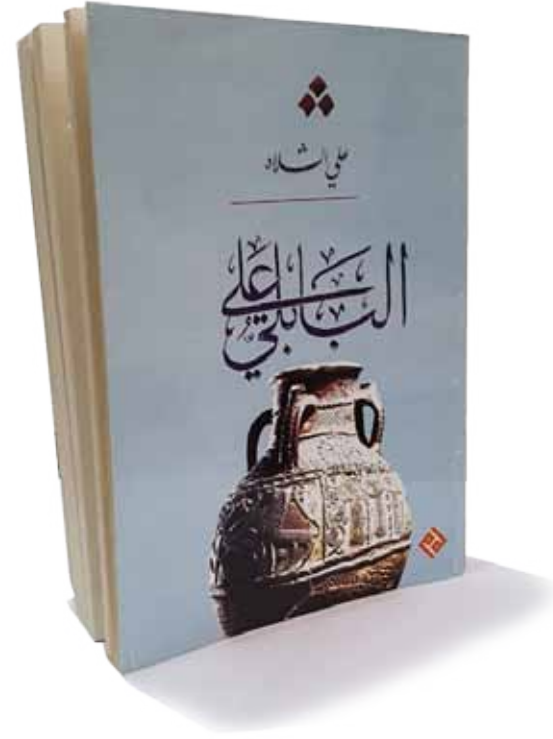
علي الشلاه

من «ليت المعري» الى «البابلي علي»

صدر عن المكتب المصري للمطبوعات مجموعة نصوص شعرية مختارة من 1982-1998 بعنوان «البابلي علي» للشاعر «علي الشلاه». وهي نصوص تعكس تجربته الشعرية خلال هذه المدة التي حددها في هذه المجموعة. فمنذ ديوانه الأول «ليت المعري كان أعمى» والشلاه له بصمة شعرية خاصة، طوعها في لغة ترفة، فنراه في سبيل المثال في مجموعته «البابلي علي» تارة يشد حزنه المدوي في كربلاءات: «إذا نسيت، من أنا؟، فتذكر .. من أنت؟، لم أمت بعد، نفسي، ولما تزل، تنزف القارة، فالأوائل في الظل، لا يبتون، ولا يمسحون، ولا يحرق الموت أجسادهم، لم أمت بعد، يا صاحبي، فلا تيكيا غيري اليوم، ان المساء إنائي، وذا الغيم همي، وقد يلج الأفق خوفي، فلا تكسراه، كل خوف إله، والمساءات إرثي، فمن يدفع الريح

عني..؟، والريح مني، أقاتل عنها بحزني، فما صدقتني، وما صدقت عينها، وهي عيني..». ونراه تارة أخرى يخاطب حبيبته والجدران بأعذب تجل يقول: «وبكت يداي على يديها، حين همت ان تلم رفاتها من فيء روعي، وكنت اهدئ الجدران، كي تبقى أسيرة صمتها، ورياح تلك اليد تنشد للفرار، لم أدر قبل اليوم، ما وجع الجدار حتى رأيت جليده يكي، فيمنعه الوقار، وتحدث كل العواصف في دمي، فصمت من فرط ازدحامي، بالحوار..»

ليعلن أن حبيبته بعد ذلك بأنها مؤذنة للنساء «من ترى اطلق الريح، من شفتيك، وسوى المساء خطوطاً، على راحتيك، والبس حقل المياه ربيعاً، وتوجك الفجر مؤذنة للنساء»



البطل على سلام الحضارة

عن منشوات الاتحاد العام للادباء والكتاب

في العراق صدرت دراسة «التراجيديا وأسئلة الحداثة في المسرح العربي والغربي» للناقد المسرحي «د. سعد عزيز عبد الصاحب» والدراسة جاءت بتقديم من «أ.د.عقيل مهدي يوسف» أستاذ الجماليات حيث يقول فيها: «في كتاب التراجيديا وأسئلة الحداثة يوزع المؤلف «سعد عزيز» دراسته حول محورين في المسرح هما : الغربي، والعربي. ليتابع خطة سير البطل التراجيدي ويرصد انتقالاته من القصور الملكية الى بيوت الفقراء وأكواخهم، غير الأزمنة والأمكنة، ويقترّب من طبيعة تحولاته ليجده مرة في مركز الحدث، وثانية في هوامشه، حسب بنائية درامية عابرة من صراعات عمودية الى أفقية وصولاً الى عذابات داخلية للبطل...كما ويحاول المؤلف في استقصاء أكاديمي لافت، مقارنة الفارطة التنظيرية والتطبيقية في صعودها وهبوطها، وهو يرقب صعود البطل ونزوله على سلال



قنزہ ونزہ و «ہباشون»

صدر للروائي « شوقي كريم حسن» روايتان، الاولى « بين قنزہ ونزہ» الصادرة عن دار ميزوبوتاميا ومما جاء فيها يقول شوقي كريم» لاعتقد ان خلاصنا معنى.. كلما جئت طريقا وجدت مئات الاكف تلاحف تلك اللحظة المنقذة.. اصرح اندافع، اطنش، الاحلام من حولي بمكر لبوة تعرف مقاصدها، ارفس كل ما يمكن ان يعيق تقدمي ، ولكني ما البث ان اصطدم بجدار الرفض. في محنة العبور ممنوع التفكير بغير العبور نفسه. الورا الذي ينقل خطواتنا يحاول دائما شدنا الى الورا، الاحلام لا يمكن ان تتجاوز الورا هذا. ثمة اكف تلوح فارة من ضيم مقابرنا العتيقة التي غدت لا تكثر لهذا الكم اليومي من التواييت، جنوني دفعني لمراقبة الوجوه السيول، وجنوني دفعني لمراقبة الوجوه

الزاتة للموتى، ليس غير علامات الاستفراپ والحيرة، في ربوة هزائمنا السؤال الذي يقتل الهدوء يبدأ». اما الرواية الثانية، كانت بعنوان « هباشون» وهي صادرة عن منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق ، والروائي شوقي كريم وضع في بدايتها تحذيرا عن قول مقتبس ل برنادشو: «ما يملا هذه الحياة قد لا يحدث ابدا، وقد نرى فيه اكاذيبا لا تمنح النفس الحيوية جدوى الاستمرار، ولكن ما انا متأكد منه. ان الحياة امر لا يطاق، لمن ليس له في كل لحظة حماس يبهز، ان في اعماقنا التي يبسها هم، الكثير من الخماس الذي يدفعنا الى ولوج حياة الاكاذيب الجميلة، بعدها احذر من لعبة الصمت!!».



قاسم سعودي

عن دار الكتب العلمية ومعنى للترجمة والنشر ودار مسعى صدرت مجموعة شعرية بعنوان «مثل قارب خشبي مقلوب في الصحراء» للشاعر قاسم سعودي والذي جاء باهداء «لا أحب الشهداء كثيراً، لقد كسروا ظهر أمي..» يقول في «أسعد رجل في العالم»:

أنا أسعد رجل في العالم

مرة حملت ثلاثة شهداء على ظهري

وعندما وصلنا الى المقبرة استيقظوا

اخبرني أحدهم

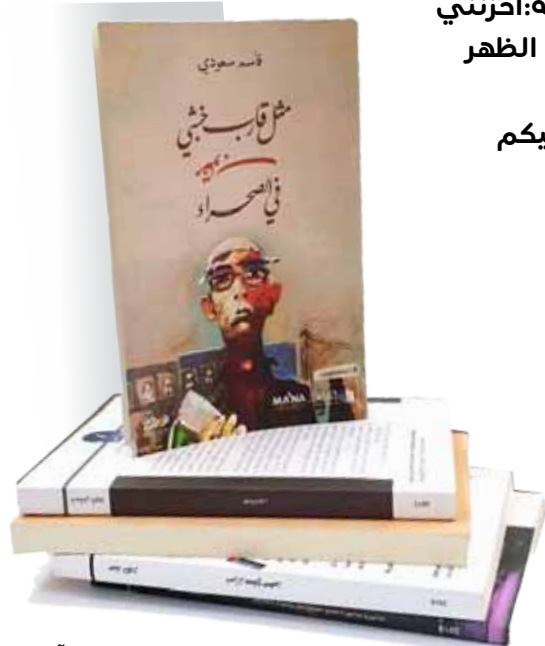
قال لنا الله: احزنني

صاحب هذا الظهر

المكسور

فارجعت اليكم

الحياة..



الكواز و «صياغة الطين»

جاءت مجموعة « أحزان صائغ الطين» للشاعر «جبار الكواز» عن الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق والتي كانت بمقدمة «حميد حسن جعفر» اذ يقول: «قصيدة النثر التي يكتبها جبار الكواز امتلكت الكثير من خصوصية التجربة العراقية في الكتابة، ان لا يتحرك في المنطقة الهشة من الكتابة حيث المشاعية، انعدام الخصوصية، مشاعة الشكل والفعل والتداول، بل انه يشتغل على تدجين المنطقة الصلبة وتدميرها بل الى دفعها الى الاحتفاظ بخصوبيتها من خلال الحفر، الحفر الذي لا يستجيب لافعال التعرية والتآكل.. جبار كواز شاعر يكتب نكاية بالنسيان»





سوق الورق

يوسف المحمداوي



Massimo Cacciari

ماسيمو كاشياري*

في مرآة الكلمات والأشياء

ترجمة : عبد الرحيم نور الدين



*ما المكانة التي يحتلها ميشيل فوكو في مسيرتك الفكرية؟

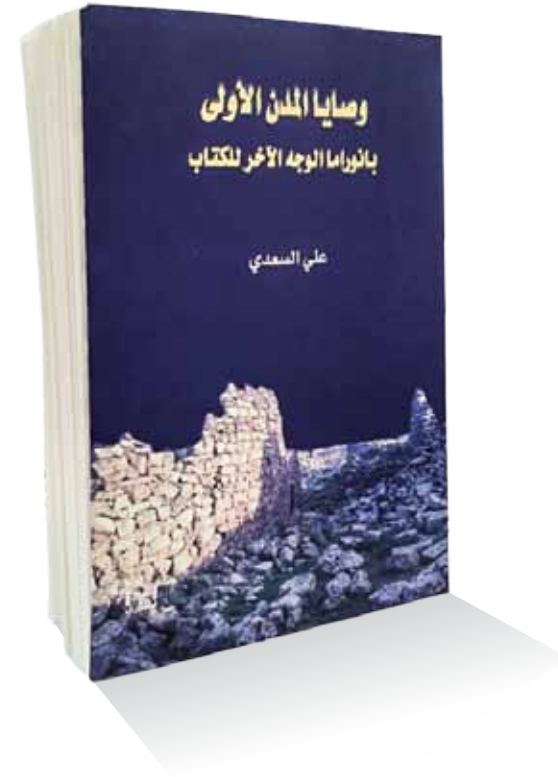
- كان فوكو بالنسبة لي، مع دريدا، «كشفا»، في عمر 20، بعد قراءة «الكلمات والأشياء»، التي قمت بها مباشرة باللغة الفرنسية. كان فوكو يُرجع الفلسفة إلى معرفة الحياة في تعييناتها المشخصة، وإلى طعم دراما وجودنا اللاذع. كان مصطلح «فلسفة» عينه يُظهر كل تجاعيده المتراكمة طيلة السنين الماضية. كان ينشئ مع فكر محمّلا بهيغل (Hegel) كتاب «العلم» - بعد ذلك بزمّن طويل، ظهر لي تأثير كوجيف (Kogève) مدهشًا -. وخاصة تأثير نيتشه. برفقته، كان الأمر يتعلّق بعلم تاريخي وجينالوجي للأشكال التي ينكشف فيها الوجود، دائماً في وضعية، ودائماً مرمياً بداخل بنيات السلطة.

*هل بقي الدين الذي عليك تجاه فوكو دون تغيير؟ ما هي أهم تجديدهاته؟ وعلى العكس، ما الذي هزم دون رجعة في كتبه؟

-رغم أنّه عرف في ما بعد تقلبات حرجة بخصوص منجزه - زد على ذلك أنّ هذه التقلبات حدثت في فوكو ذاته -. أنا مدين لكتاب «الكلمات والأشياء» وللدراسات العظيمة التالية حول الجنون والمعرفة الإكلينيكية، بتجارب لا تنسى، وبفرح اكتشاف بعد جديد للبحث الفكري. وبالمقابل، فإنّ نقد «الإنسية» عند فوكو، كما في عموم الفلسفة المعاصرة، يعاني من جهل عميق بما كانته حقاً الإنسية التاريخية.

ماذا نقصد؟

إنّ النقد عينه الذي يوجه إلى فوكو ينطيق كذلك على هيدغر: نفهم الإنسية كبحث من أجل تعريف أهمية الإنساني، أو مبادئ أساسية قادرة على تمييزه ببساطة في ذاته. في استقلال عن كيانه المشخص، وعن «وجوده في وضعية». ستكون هذه المقاربة خاطئة إذا ما طبقناها على الإنسية التاريخية الأوروبية. يمكن أن يكون ذلك ذا قيمة بالنسبة لبعض بناءات الأنوار الميتافيزيقية.



بكلمة «لكن» التي حوّلت بروتوس ومن معه من بطل أنقذ روما من دكتاتورية قيصر إلى متآمر ألحق الأذى بشعب روما». ينتقل السعدي من تلك الحوادث الجسام إلى الشعر من خلال قصيدته «عناق» يقول فيها: «ما للحنايا تشفع - في كل ما لا يجمع...هل ذكرتبا بالذي...كان وما قد يرجع؟»...ثم يأخذنا إلى تسلسل معرفي يقول فيه: «أهداني لا أعرف من...كتابا لا أعرف ما هو...قرأته لا أعرف كيف...ونسبته لا أعرف متى». وكما قالت الشاعرة والناقدة منتهى عمران: «هذا الكتاب لن يقرأ مرة واحدة ويهمل بل سيُتخذ صاحباً يسامر قارئه وقت ما شاء».

«التطور»..

مجلة جماعة الفن والحرية

تم نشر هذه الطبعة من المجلة بمناسبة معرض «حين يصبح الفن حرية: السرياليون المصريون (-1938 1965)» الذي أقيم بقصر الفنون بدار اللوبرا المصرية، علماً أنّ هذه المجلة صدرت في العام 1940 وأن صاحب الامتياز ورئيس التحرير هو «أنور كامل» صاحب مؤلف «الكتاب المنبؤ» الذي صدر في العام 1936 وتمت مصادرتة بعد أسبوعين من نشره. بسبب خروجه عن الآداب كما قيل ولما تضمنه من حديث عن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، وفي العام 1941 تم اعتقاله لكونه الأمين العام لمنظمة «تحرير الشعب» وأسس جماعة أخرى باسم «الخبز والحرية»، وتم اعتقاله في العام 1946 ضمن حملة رئيس الوزراء وقتها «إسماعيل صدقي باشا» ضد اليساريين.

الكاتب سمير غريب في افتتاحيته (التطور) لسان حال (الفن والحرية) يقول: «عبرت (التطور) من خلال مضمونها عن فكر جماعة الفن والحرية السريالية باللغة العربية.على الرغم من أنّ المجلة لم تكشف في



« وصايا المدن الأولى.. بانوراما الوجه الآخر للكتاب» الصادر عن دار تموز ديموزي للطباعة والنشر لمؤلفه علي السعدي جاء بنوعية مختلفة عن بقية المؤلفات لكونه لم يتخصّص بنسب إبداعه معين، فاحتوت صفحاته التي بلغت (320) صفحة على مختلف الأجناس الأدبية، بحيث يتنقل بالقارئ من القصة إلى الشعر ومن الشعر إلى المقال ومن الدراسة إلى الفلكلور ومن السومريين إلى بابا نويل ومن أجوبة إلى تساؤلات، ومن رقصة الى شتيمة ديمقراطية ومن وشوشات للصبح إلى موضوعة نحن والهندوس، ومن نهاوند الراعين يذهب مباشرة الى تساؤل «هل كان أبرهة الحبشي مخططاً استراتيجياً؟ وعيد الأضحى بين الرمز والأسطورة، ويذهب بنا السعدي إلى مقارنة بين رقصة القبائل الهندية وهوسنة العشائر الجنوبية بسرد جميل يختمه بمستهل الهوسنة الشعبية «ها خوتي...ها».

يخر بنا السعدي في موضوعة مهمة اعتقد أنّها تلامس الواقع الذي نعيشه تحت عنوان «دكتاتورية الرموز المقدسة بين بروتوس والقائد الديني» يستهلها بمقولة بروتوس النبيل:«إنّ ما فعله كان صواباً من أجل إنقاذ روما، لكن مارك أنطونيو ينهي هذه الجملة

بهيئات ميتا - دولية، لم تعد فيها للتصورات التقليدية للتمثيلية البرلمانية وللديمقراطية قيمة تذكر. هذه الأسئلة المركزية مطروحة في الوقت الراهن، بينما لا يساعد منجز فوكو كثيراً على معالجتها.

أعتقد أنّ فوكو أشار إلى ذلك في المرحلة الأخيرة من بحثه، حينما تعقب مظاهر معينة للعلاقة بين الفلسفة والحياة لدى كتاب من العصور القديمة المتأخرة. الذين كانوا مرشدين كبار في مادة الإنسية الحقيقية.

*وماذا عن تفكيره حول السلطة؟

-إنّ الدراسات المخصصة لـ «السلط الصغرى» هي المساهمات الأكثر ضعفا في منجز فوكو الخارف. كان حدسه، هنا أيضا، دقيقا: إن الرؤية الإيديولوجية والإجمالية للسلطة تحول دون الإمساك بتشابك بنيات السيادة مع «المجتمع المدني». كان شغفه بالبحث التحقيقي يدفعه إلى إلقاء اهتمام كبير بالوضعية المشخصة. ومع ذلك، كان «جهازه»، لكي «يشغل»، بحاجة إلى انتباه نوعي خاص جدا إلى الشكل - الدولة وإلى تحولاتها، إلى مؤسسات السلطة التقنية، وكذلك إلى محاولات الجواب على أزمة الدولة

*ماسيمو كاشياري Massimo Cacciari من مواليد 1944 بفينيسيا، فيلسوف إيطالي، سياسي وعمدة سابق لمدينة فينيسيا (من سنة 1993 إلى سنة 1999 ثم أعيد انتخابه ليشتغل المهمة نفسها من 2005 إلى 2010)؛ دائما ما أكد أنّ تدبير الشأن العام لا يتم بالمفاهيم، بل بالحلول البراغماتية. من بين كتبه المترجمة إلى اللغة الفرنسية نجد: «يسوع نيتشه»، و«الملاك الضروري»، و«إيقونات القانون».

المصدر: مجلة الإكسبريس الفرنسية، 21 مارس 2018.



عن ما قاله الذئب..

طالب عبد العزيز

إذا كانت واحدة من ميزات الكتابة اليوم، هي تعدد مستويات القراءة، أو اختلاف مستويات التلقي. فان صاحب (مرويات الذئب) لؤي حمزة عباس، قد عودنا في كتبه السابقة على ذلك، شخصياً، كقارئ، وجدته في كتابه الجديد هذا، قد ذهب فيه الى أبعد من مستوى ومستويين وثلاثة، وأظن أن كتاباً كهذا، سيتيح لنا أكثر من فرصة للتأويل والاختلاف ربما، وهذه بغية أي كاتب اليوم، هؤلاء، يتحفوننا بما لا نقدر على رصده بالكامل، لكنهم يفتحون الافاق وسبعة.

كنت قرأت قصته الباهرة (كتاب الذئب) التي افتتح بها كتابه، منشورة في جريدة «بين نهرين» بعنوان آخر هو(خنجر في يد الخانقاه) وهي بحف واحدة من عيون ما كتب، درس حقيقي في الكتابة الابداعية. ففي المتحف، حين يقف لؤي حمزة عباس، أمام منحوتتي خانقاه حسين اوغلو الباكوي وممثل حكومة الاسكندر سيسيانوف الابيض، نقرأ واحداً من أجمل الحوارات، التي يمكن قراءتها في قصة قصيرة كهذه. حيث يترك الكاتب عجلة الحوار بين تمثالين، منحوتتين، حتى أننا لنسمع في قاعة المتحف الدوي الهائل لحوار صامت، بين زعيم منتصر وحاكم لا يريد أن يستسلم، حوار تصنعه عينا الكاتب وهما تتاملان المنحوتتين من خلال ما يزّين رأسيهما من رؤى وخيالات، فالخانقاه يدرك تماماً أن الاستسلام واقع لا محالة، في الوقت الذي يدرك فيه سيسيانوف

الابيض أنّ انتصاره واقع لا محالة ايضاً. وفي جانب ثان من القصة، يُعلمنا لؤي، بأن كل ما تحدثت به موظفة المتحف بشأن (كتاب الذئب) لن يروي غليل المتلقي، ذلك لأن ظريفة خانم، مؤسسة المتحف، كانت قد جابت اقطار الدنيا، مستقصية، باحثّة، قبل أن تعثر على نسخته الاصلية هذه، لكنها، لم تقع على كاتب له. وفي مكان آخر أيضاً سيكون حاكم باكو حسين اوغلو الباكوي، قد انهى الحوار بينه وبين ممثل الاسكندر سيسيانوف الابيض، بطعنة في خاصرته، وبخاتمة باذخة الجمال سيطل (كتاب الذئب) الذي رآه في المتحف بلا كاتب له، وسيذهب الكاتب(لؤي) الى غرفته في الفندق، وسط العاصمة الازربيجانية، ليروي لنا فصولا جديدة في كتاب مروياته.

وفي قصة (طريق الغابة) نجد أنّ أحد الصبيّين يصطدم بشجرة، سقطت على الطريق، ثم يختفي الصبيّ، فيما تظل الشجرة واقفة، لكن الصبيّ الثاني، الذي اكمل دراسته، وتخرج في الجامعة، ثم تزوج، ما زال يأتي الشجرة، حيث سقط الصبي الاول ميتاً، ذات يوم، ويظلي ياتيها ثم يأتياها صبية ابن له، متوقفاً ومتاملاً أن يُفزع نداؤه الطيور، هل كان لؤي يريد أن يقول لنا بأن الصبيّ الذي سقط نما ورقة في زاوية ما من جذعها، أو حط طائرٌ على احد أغصانها؟ يتغلب العقل النقدي عند لؤي على عقل الكاتب فيه أحياناً، فلطالما وجدنتي سيئ الاستيعاب، بطيئته، لبعض نصوصه، فأنا أقرأ النص واعيد قراءته ثانية وثالثة، وأقع في كل مرة على فهم ما، فاكشف أنني عثرت على ما لم أعرّ عليه في المرات السابقة.

نصوص لؤي ليست عصيّة كما يبدو من كلامي هذا، لكنها تستدعي قارئاً مغايراً. ففي قصة قصيرة الى حد ما مثل (إنها اشجار حياتي وتلك اصواتها) وحين يشير الى وجود حيوان في جوف كل منا، فهو إنما يتحدث عن التماثل الخفي لحياة مشتركة بين الاثنين، وأن ثمة اناساً يعيشون داخل الاشجار الكبيرة العالية، ولأن الفكرة عصية علينا، سينسبها الى الحلم، ولن يكون الحلم التقليدي حلاً هنا، فهو يدرك ذلك، حين يُعلمنا بأن كل ما يحدث في القصة إنما يحدث في الحياة، وما الغاية والشجرة والحيوان إلا مشتركات حياتية، وإذا كانت تأتينا من محيطنا المعاش، فهي تأتي من الكتب ايضاً. إذن، هو يتجاوز حدود خيالنا حين يُشرك خزانة الملابس والسرير واثاث البيت في تفسير ما عُمر علينا، أو ما لم يُسعفنا الخيال في تفسيره.

كثيرا ما أنهمم لؤي دائماً بأنه يبتخرُ الاخيلة أكثر مما يستدعي الواقع. وقد يشاركني الرأي قارئون آخرون لكتبه. أعترف ثانية، بأنني كنت أحد هؤلاء، ربما لطبيعتي الميالة الى الامساك أكثر من ميلها الى التأمل والتحليل، لكنني، أكتشف بأنه كان على الجادة، وقد أضلّنتي قراءتي انا، ما يصنعه لؤي هو الاجمل، فهو أحد الذين اعدادوا لنا صوغ الواقع، عبر خيال جامع، قلما هدا، ففي كل قصة من الكتاب، كنت أقع على حلم، وما هو حلم، هو واقع تجاوز بفراتبيته حدود الحلم نفسها.. ففي قصة (مقارعة الاصوات) يُهّز حاكم الولاية، الذي لم يأل جهداً في مقارعة خصومه، وبعد سنوات من الحروب والقتال، يهّز جيشاً لمحاربة الاصوات، التي كانت تبعث بها الريح



والاشجار، لكن، لا أحد من جنوده يعود من الحرب تلك، فيختفي الجيش الذي اختاره من أكثر قواده جنكة وبسالة، هكذا أراد لؤي أن يقول لنا بأن حروباً، غير مرئية، هي الاشد فتكاً ليس بنا، نحن الضحايا حسب، إنما بالملوك والقيصرة ايضاً.

لا يُعنى لؤي بهيئات شخوص ومقتنيات قصصه عن قرب، قدر معاينته لها عن بعيد، هو يستغورها، يصفى لإنقسامها وتنشيطها، ويقوص في أحشائها، فيستل منها مادته، التي لن تكون على وفق ما نرى ونسمع، هو يذهب ابعد من ذلك، حين القى الطائر في قصة (البرعم) بالحبة الصغيرة، وحين حفر الرجل باصبعه الواهنة الحفرة، بين الاحجار وأنبثها البرعم الاخضر... سيكون بذلك قد اضاف عنصراً جديداً في القصة، اضافة لحياة كانت مفردة، يائسة، لقد بات بمقدور الرجل أن يحلم، حيث لا نهاية هنا.

بتصور أولي تبدو كل قصص (مرويات الذئب) قصيرة، لا ترهف قارئها، وفي تكثيف قلما نجده لدى كتاب آخرين، يمنحنا لؤي جملاً ثرية، عميقة، سنقف عندها متاملين كاتباً يعلم كيف يترك ذائقتنا القرائية، فهو لا يسمّي أبطال قصصه إلا نادراً، لكنه، يبدأها بجملة فعلية مثل: (وحده يعرف أن ثمة أناساً يسكنون المصاييح) أو (إنهما يفضلان ركوب دراجتيهما) او(في لحظة عميقة من الليل التقط صوتاً غريباً) أو (مع أنه يحب الاشجار .. شغوف بها .. تقلب أعواماً) أو (كان قد انتهى من ملاحظة اعدائه المعلومين) او (أنه يعيش في غرفة صغيرة ضيقة) .. وهكذا سيكون معه غير محتاجين الى التسميات، التي يعتقد

أنها تضَيّف من فسحة التأويل، أو تقوّض من مساحة الحلم، الذي يريده لا نهائياً دائماً. مثلما استوقفتني قصة (كتاب الذئب) التي تحاكي الواقعة التاريخية استوقفتني قصة (نقش على خاتم) التي تحاكي ذات الواقعة، وهنا اجدني، منساقاً لتذكر (ادواردو غاليانو) في كتابه (ذاكرة النار) حين يختلط ما هو ابداعي بما هو تاريخي، وهو صنعة جديدة في الكتابة، ففي القصة هذه، يأخذنا لؤي الى شيء من أطروحة الدكتوراه، خاصته، في الامثال، ومع المفضل الضبي راوية الشعر والضمّي صاحب المفضليات نزار أيهما يقصد، ثم يشرك الخليفة الرشيد بالشعر وبالخاتم، لينتج لنا نصاً يخرج الذئب فيه من فض الخاتم الثمين الى البرية فالعواء الابدّي، في موأمة قد لا نجدها في نصوص اللغة التي كتب بها غاليانو، حيث تمنح العربية كاتبها بعداً خامساً قلما تنطوي عليه لغة أخرى.



في هجاء الحروب

ضياف البراق

الشارع حبيبتني !

كالعادة أخرج من قبري الجميل أو ربما من غرفتي المزعجة، أخرج إلى الشارع باحثاً عن معانٍ جديدة تمكّني من الاستمرار في العيش، لكنني، هذه المرّة، ولحسن حظي، أعود فارغاً منّي، ممتلئاً بالرعب والحزن، أعود مثقلاً بخليط من الأسباب الباعثة على الموت..

الشارع، اليوم، مليءٌ بالمجانين، بالمظلومين، بالفرياء من داخل الوطن، مليءٌ بكل أنواع الألم، مليءٌ بالوحشة.. إذ لم أجد فيه سوى القلق اللا نهائي والعبث القاتل. لا جديد في الشارع، لا ضوء فيه، إنه مليءٌ بالرتابة، والتكرار، والبكاء، والأحلام المنتهية الصلاحية، الطيبون موجودون، دائماً، في الشارع.. هنا يولدون، وهنا أيضاً قد يعيشون كامل حياتهم.

الشارع وطنٌ لمن لا أوطان لهم، وطنٌ أخير لأولئك الذين لا حظ لهم في الحياة، الشارع حظ المساكين، هناك شارع، في مكان ما، تجد فيه كل شيء: تجد نفسك، حبيبتك التي عرفتها في الحلم فقط، ابن عربي، غاندي، تولستوي، رامبو، السيّاب، بوكوفسكي، ماركس، المسيح.. تجد كل الأشياء التي تشبهك، تجد الأنبياء، وتجد كل ألوان الشعر.

أول قصيدة لي كتبها في الشارع.. في الشارع ذرفت أول دموع، وما زلت أذرفها، وفيه أيضاً أعشفت امرأة لأول مرّة، الفلاسفة بدأوا من هنا، صاروا وتعارفوا هنا، هنا في الشارع، الشارع تماماً كالشعر، عالمٌ دافئ خاص بالكبار، وقلبٌ يتسع لكل شيء عدا الكراهية، والمال، والا حرية. في الشارع فقط، لا في المدرسة أو في النصوص أو في الخيال، عرفت الله على حقيقته.

الحقيقة موجودة دائماً في الشارع، اللا مرثي والمرثي، كلاهما واحد، كلاهما صديق، كلاهما واضح، فقط في الشارع.

الشارع الذي لا ينبض كالقلب، الشارع الذي يخلو من الكلب والورد والخبز، الشارع الذي لا تفوح من رائحة الكادحين والقهوة، إنه ليس بشارع، وإنما جحيم أو شيء آخر اللغات تولد هنا، وتترعرع هنا، ولا تكتمل إلا هنا، الشارع هو اللغة، هو الفن، الشارع أنا وأنت مع بعض وبدون أي فواصل أو شروط، التاريخ خليط من الشوارع المختلفة والمتشابهة، الشوارع أعلامٌ لم تتحقق، الشوارع التي لا ترتادها النساء أو لا تمر من فوقها الطيور، هي شوارع ميّنة تماماً، ولا جود للحقيقة فيها، أي مكان يخلو من رائحة المرأة أو من

دمعها أو من شبقها الأخضر، هو بالتأكيد مكانٌ ميّ، مكان عقيم ومظلم في آن. المرأة لا تثمر ولا تتجلى داخل البيت أو بين الجدران.. المرأة تثمر وتتجلى خارج النصوص والحوازج، ببساطة لأنها: «المعنى». في بلدنا، وبأ للأسف، هنالك شوارع كثيرة ميّنة، والبقية تموت الآن. وهنالك شوارع لم تدخلها الحرية بعد، ولا الشعر حتى.

أصدقائي الأنقياء، والأوفياء، هم أولئك الذين عرفتهم في الشارع، الذين رقصت معهم، وتقاسمنا الجوع والفرح معاً، على هذه الأرضة أو تلك، في الشارع عانقت أجمل الأحلام، رأيت وجهي الحقيقي، وبكيت مع أطيب الكائنات، في الشارع، أولد وأموت دفعة واحدة. علمني الشارع أن الجمال لا يأتي إلا من التعذّر والتنوع والاختلاف. علمني الشارع أن الأقوياء هم الطيبون، لا سواهم. علمني الشارع أن الله لا يسكن بين الحجر والطين، ولا بين الجدران الإسمنتية، ولا في الخزائن الملأى بالمال، ولا في الصفحات المكتوبة بماء الذهب، وإنما يسكن في تلك القلوب البيضاء، يسكن في قلب المرأة، وفي ذلك الإنسان البسيط الذي يتذوّق الجمال ويحب أخاه الإنسان، هو، أيضاً، من علمني الحرية والكتابة: إنه الشارع.

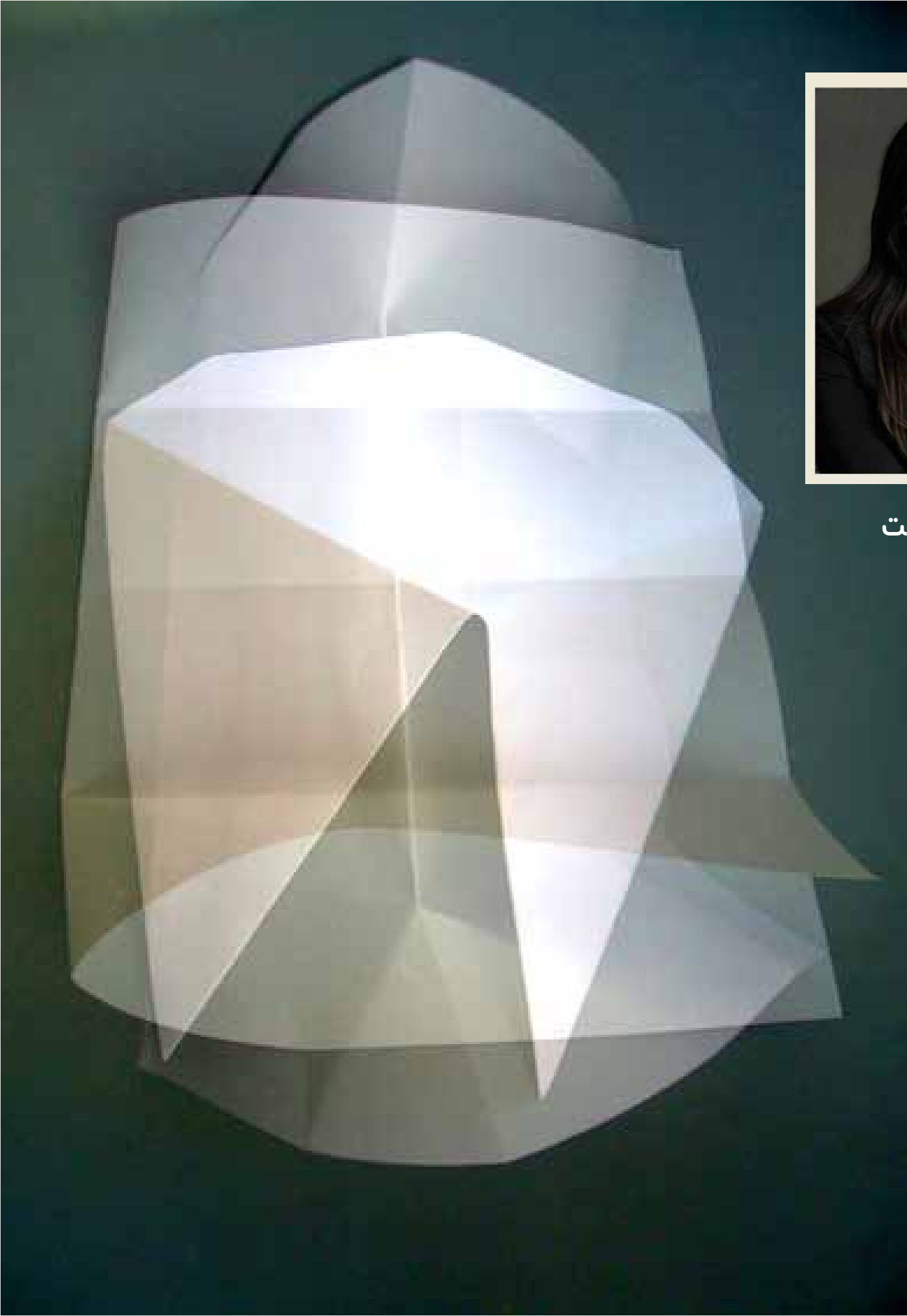
وفي (شارع المطاعم)، في (صنعاء) تحديداً، عرفت معنى الحياة، وعرفت كبار المثقفين والأدباء، وبالأخص عرفت الروائي اليمني الساطع دوماً، «وجدي الأهدل»، وهو إنسان جميل بلا حدود، عميق الملامح والفكر، وغني عن التعريف، وها قد أصبحنا أصدقاء من لقاء واحد. هذا الشارع مليءٌ بالحياة، ومليءٌ بالتصوّف، على الدوام. شارعٌ صغير المساحة، كبير الضمير، واسع الصدر كالمحبة، لا يُمل ولا ينطفئ ولا يعرف الكراهية. إنه محراب نقّي للبسطاء، والشرفاء، والعشاق الأحياء، فيه نشرب الشاي الذي مفعوله يضاھي مفعول النبيذ المعتّف، فيه نصب بصدق، نذوب، نتسامح، نزداد نضوجاً، نتذوق الحياة، ونكتب الشعر الذي لا يُكتب بالكلمات، وإنما بدقات القلب. شارعٌ لطيف جداً، آسِر رغم أنف الحرب، شعبيّ بالمعنى العميق للكلمة، مليءٌ بالبراءة والأمل، يتسع لنا جميعاً، ويحتضن همومنا وآلامنا كما لو أنه نبيّ أو أم حنون.

الشارع لي..

الشارع قلبي..

الشارع بيتي..

الشارع حبيبتي!



Annemieke Gerrist

أنميكا خيريست

شاعرة وفنانة تشكيلية هولندية، درست الفن في أكاديمية «ريتفيلد» في أمستردام. نشرت مجموعة من الكتب الشعرية والفنية، كما عرضت أعمالها في صالات كثيرة في هولندا وخارجها؛ تشغل الفنانة على ثيمة البيت . كتب المحرر الفني لجريدة انرسي في هولندا : **« تجيد أنميكا خيريست التحكم في الأعمال الغرائبية التي تنتجها».**

هيئة التحرير

مدرء التحرير
يوسف المحمداوي
جمال جمعة

التصحيح اللغوي:
رجاء الشجيري
وليد فرحان

نبيل الصفار
احلام العامري
لييد المطلبي

GRAPHIC

التصوير الفوتوغرافي
كرم الأعسم

إعلام وعلاقات عامة
عواطف كريم