أوراق
حرية التعبير دون قيد أو شرط

مجلة تعنى بشؤون الفكر والثقافة والإبداع
تصدرها رابطة الكتاب السوريين

رئيس التحرير: د.صادق جلال العظم
مديرا التحرير: حسام الدين محمد وخطيب بدلة.
هيئة التحرير: عادل بشتاوي، فرج بيرقدار، عبد الرحمن حلاق، أحمد عمر، بدر الدين عرودكي، ابراهيم اليوسف.
الإخراج الفني: خالد سليمان الناصري

المراسلات: باسم مجلة أوراق على العنوان التالي:

AWRAQ
Lionel Road North 11
BrentfordMiddlesex TW8 9QZ/UK
هاتف: 00442087589223
Email: awraq@syrianwa.com
Website: www.syrianwa.com

التوزيع: منشورات المتوسط / www.almutawassit.org

الاشتراك السنوي: الأفراد في البلدان العربية(100) دولار أمريكي، وفي البلدان الأوروبية (130) دولارا أمريكيا، وفي أمريكا وباقي بلدان العالم الأخرى (180) دولارا أمريكيا. **المؤسسات:** في البلدان العربية (130) دولارا أمريكيا، وخارج البلدان العربية (200) دولار أمريكي.

صدر هذا العدد برعاية من
مؤسسة "بناة المستقبل"

بناة المستقبل
Builders of Future

بالتعاون مع
منشورات المتوسط

حسام الدين محمد / الاسم السوريّ الجريح ٤

أوراق الحدث..... ٧

سلافوي جيجيك / شرح «وثائق بنما» ٨
«هيئة التحرير» / حول العدد وملفّه ١٢

أوراق الملف..... ١٧

السرد الروائي والقصصي بعد الثورات العربية ١٧

علي بدر / الوزير والكومبارس..... ١٨
عدي الزعبي / عسكر على مين؟ ٣١
آيات عرابي / مالنا غيرك يا الله! ٣٩
أحمد اسماعيل اسماعيل / رِسَالةُ حُبٍّ مُتَأَخِّرَة ٤٢
السرد في زمن الثورات: دراسات واستفتاء ٤٧
جمال مامو / "السوريون الأعداء": كتاب الآلام السوري..... ٤٨
أنور بدر / كتابة الراهن من الأحداث..... ٦٣
هيئة التحرير - حوارات / فواز حداد ٧٢
هيئة التحرير - حوارات / ياسين الحاج صالح..... ٧٥
هيئة التحرير - حوارات /عبد الرزاق قيراط ٧٧
إبراهيم محمود/ تشظّي المعنى..... ٨٠
عبد الله مكسور / الرواية ومحاولة الإجابة على سؤال الثورة ٨٦
إبراهيم اليوسف / ثورات الربيع العربي تفرز أدبها الجديد..... ٨٨
عبد الرحمن حلاق / «لمار» لابتسام تريسي ٩٣
أحمد عمر / مارس معها الجنس بالرغم منها ٩٨

أوراق البحث والمقال..... ١٠١

حسام الدين محمد / أقنعة الأيديولوجيا ١٠٢
خالد حسين / سردية «الريش» لسليم بركات: ١١٢
هوشنك أوسي / حول سؤال أدب الأقليّات في العالم العربي..... ١٣٠
كريم عبد / سوق الثقافة وعبودية المثقف! ١٣٣

أوراق السيرة..... ١٤٧

محمد محمود شاويش / "أزمنة الريح والقلق والحرية" ١٤٨

أوراق الإبداع ١٥٣
جاد الله الجباعي / أرواح عابرة..... ١٥٤
وائل سعد الدين / لي صورٌ أخر ١٥٧
غمكين مراد / عزفُ وجعٍ للبقاء ١٥٩
محمد جميح / فنجان قهوة مع الراعية ١٦٧

حسام الدين محمد

الاسم السوريّ الجريح

يتساءل القارئ في المتاهة السوريّة الحاصلة عن مبدأها الأول (أو خطيئتها الأصلية) فالاسم، بالضرورة، يحيل إلى هويّة، ولكنّ الهويّة المُحيلة إلى الاسم (سوريا) أو (سوريّة)، والتي لم تكن في يوم من الأيّام واضحة، تبدو اليوم في أجلى أحوالها غموضاً.

فبلاد الشام، بحسب الاصطلاح السابق على تشكيل سوريا، أصبحت حاليّاً تسمّى سوريا التاريخية، بحيث استخدم التعريف السياسيّ المستجدّ لشرح الكيان القديم، أما الكيان السياسيّ الذي نشأ بعد الاستقلال عن فرنسا عام ١٩٤٦ وأسس «الدولة الوطنية» فتسمّى باسم جمهورية سورية، وخلَفُه، على مستوى التغيّر البنيوي السياسي والاجتماعي والاقتصادي، ما يسمى «حكم البعث» الناشئ عام ١٩٦٣ والذي أسس «الجمهورية العربية السورية»، ففتح قوساً جديداً في معنى الهويّة وجرحها.

قد يبدأ جرح الاسم إذن من لحظة سقوط الولايات العربية في السلطنة العثمانية بأيدي الحلفاء، وقد تداولت هذه الولايات أيدي الغالبين، وأعملت مجموعة من المصالح والإشكالات والصدف المحضة عملها لتخترع، إلى جانب الكيان السوريّ، دولة لبنان الكبير، وشرق الأردن، وفلسطين، فدخل الأستراليون، تحت العلم البريطاني وبرئاسة الجنرال البريطاني إدموند اللنبي دمشق، وجاءت

بعدهم قوّات ابن أمير الحجاز فيصل بن الحسين فأسست المملكة الفيصلية الأولى (وضمن قوس إشكاليّة من حرّر دمشق أوّلاً، الأوستراليون أم الفيصليون، تشكّل أحد مبرّرات الاحتلال الفرنسي)، إلى أن قامت فرنسا، وبعد استتباب الأمر لها، بتقسيم المقسّم، على أسس طائفية وعرقية، إلى عدة دويلات.

ولعلّ جماع هذه الأمور، من نضال للخروج من السلطنة، ومحاولة توطيد حكم عربيّ، ثم كسر الفرنسيين لهذه الفكرة بالقوة الغالبة، واشتغالهم على تجزيء الكيان الجديد إلى أجزاء؛ العوامل الأكثر فعلاً في تحريك الوطنية السورية بما هي آليات دفاعية وأرض أولى (قد تكون موهومة؟) للشعور بالهوية.

العامل الاستعماريّ وما انكشف بعد ذلك من اتفاقات حلفاء الحرب العالمية الأولى، ومن اشتغالهم على الجغرافيا والتسميات المستجدة لها كان، بهذا المعنى، جرحاً كبيراً للاسم. جرح استغرق ما يقارب المئة عام من تاريخ هذه المنطقة لينفتق فتتكسّر الرايات والحدود، ونشهد صعود رايات الميليشيات الشيعية من لبنان والعراق واندفاعها تحت قيادة إيران لحماية «علمانيّة البعث»، وتُنشب روسيا (التي انكفأت على داخلها عام ١٩١٧، بعد أن كانت موعودة بحصص كبيرة من غنائم «الشرق»، أثناء الحرب الأولى) مخالبها الاستعمارية وتوسع مستوطناتها وقواعدها العسكرية في سوريا، ونراقب ما يسمى «الدولة الإسلامية» و«جبهة النصرة» و«روج آفا» والفصائل المعارضة المسلّحة وميليشيات النظام تتصارع على الهويّات والأسماء كدلائل على انفتاح الجرح (أم تعفّنه؟) من جديد.

وإذا انضاف كلّ ذلك إلى خلطة كبرى من الصراعات على التاريخ والجغرافيا والمصالح، تحضر فيها الأيديولوجيا اللبنانية، عن فينيقيا الساحل المتمدنة وسوريا الصحراء القفر، وإسرائيل «الديمقراطية الوحيدة في المنطقة» بمواجهة بلدان المسلمين (أو العرب، بحسب الحاجة) الغارقة في الدكتاتورية والاستبداد والتخلف (بأثر رجعيّ)، ومصر الفرعونية مقابل ممالك البدو الخليجيين، وصراعات آل البيت مع الأمويين والعباسيين، واستبدالات الشاهنشاهية والعثمانية بوليّ الفقيه وحزب «العدالة والتنمية» التركي، والصراع على طرق مرور الغاز والنفط، وصراعات المحلّيات العنصرية في البلدان العربيّة مع تمظهرات العروبة والإسلام، وضغوط الليبرالية المتوحشة والعولمة والحداثة الضاغطة على بنى متهتّكة ومنهارة ورثّة، وتصاعد السلفيّة الجهاديّة والنزعات الإثنيّة والقومية،

وانهيار أساطير حقوق الإنسان والعلمانيّات الأوروبية تحت وطأة ضغوط اللجوء والمخاوف من الإرهاب «الإسلامي»؛ إذا وضعنا كل ذلك في «خلاطة» الاسم السوري فإنه لا ينفك يزداد انجراحا وتفتيشا عن معناه وجدواه ومستقبله.

***

بهذا المعنى تقف الأسئلة الباهظة للاسم الجريح على رؤوسنا كأحجار تتساقط، وندفع أثمانها هجرة وموتاً وصراعاً وجوديّا يحاول فيه كل اسم حكّ جرحه بإلغاء الأسماء الأخرى.

أوراق الحدث

سلافوي جيجيك

شرح «وثائق بنما» أو: لماذا يقوم الكلب بلعق نفسه؟

الشيء الوحيد المستغرب حقا في تسرب أوراق بنما هو أنه لا توجد أي مفاجأة فيها: ألم نتعلم ما كنا نتوقعه أن نتعلم منها تماماً؟ مع ذلك، فأن تعرف عن الحسابات مصرفية خارج الحدود off shore بشكل عام، يختلف عن امتلاكك دليلا ملموسا عنها. انها مثل معرفة أن زوجك (أو زوجتك) يعبث من وراء ظهرك - يمكنك أن تتقبل الفكرة المجردة - لكن الألم يتصاعد عندما يعلم المرء التفاصيل الحارّة. وعندما تحصل على صور لما كان يدور... إذن، الآن، مع وثائق بنما، نحن مثقلون بعض الصور المهينة للممارسة الأباحية لأثرياء العالم، ولا نستطيع بعد الآن أن ندعي أننا لا نعرف.

في العام ١٨٤٣، ادعى كارل ماركس الشاب أن النظام الألماني القديم «يتخيل فحسب أنه يؤمن بنفسه ويطالب العالم أن يتخيّل الشيء نفسه». وفي مثل هذه الحالة، فإن وصم من هم في السلطة بالعار يصبح سلاحا بحد ذاته. أو، كما يشرح ماركس، «يجب أن يصبح الضغط الفعلي أكثر إلحاحا من خلال إضافة إلى ذلك الوعي بأنك تقوم بالضغط، والعار يصبح أكثر إهانة من خلال نشر ذلك».

هذا هو حالنا اليوم: إننا نواجه كلبية النظام العالمي الذي لا إحساس لديه بالعار، الذي يتصور عملاؤه أنهم يؤمنون بأفكارهم عن الديمقراطية، وحقوق

الإنسان، وما إلى ذلك، ولكن خلال كشوفات أمثال ويكيليكس ووثائق بنما، فإن العار، عار التغاضي عن سلطات مثل هذه فوق رؤوسنا، صار أكثر إساءة بنشرها.

إن نظرة سريعة على وثائق بنما تكشف عن ميزتين كاشفتين: إيجابية وسلبية. الميزة الإيجابية تكشف التضامن الشامل بين المشتركين: في العالم الغامض لرأس المال العالمي، نحن جميعا إخوة. العالم الغربي المتقدم موجود هناك، بما في ذلك الفاسدون الاسكندنافيون، وهم يتصافحون مع فلاديمير بوتين، والرئيس الصيني شي وإيران وكوريا الشمالية أيضا هناك. المسلمون واليهود يتبادلون غمزات الأصدقاء – إنها مملكة حقيقية للتعددية الثقافية حيث الجميع متساوون وكلهم مختلفون. أما الميزة السلبية فهي الغياب البليغ للولايات المتحدة، الذي يضفي بعض المصداقية على مزاعم روسيا والصين أن هناك مصالح سياسية معينة تقف وراء كشف الوثائق.

إذن ما الذي ينبغي أن نفعله مع كل هذه المعطيات؟ أول رد فعل (على الأغلب) هو انفجار غضب أخلاقي، بطبيعة الحال. ولكن ما يتعين علينا القيام به هو تغيير المقاربة على الفور، من الأخلاق إلى نظامنا الاقتصادي: لقد كان السياسيون والمصرفيون والمدراء جشعون دائما، لذلك ما الذي جعل نظامنا القانوني والاقتصادي يسمح بأن يرضوا جشعهم بهذه الطريقة الهائلة؟

منذ الانهيار المالي عام ٢٠٠٨ فصاعدا، والشخصيات العامة من البابا نزولاً تقصفنا بتعليمات لمحاربة ثقافة الجشع المفرط والاستهلاك. وكما قال عالم لاهوت مقرب من البابا: «إن الأزمة الحالية ليست أزمة الرأسمالية، ولكن أزمة الأخلاق». بل إن أقساما من اليسار تبعت هذا المسار. ليس هناك نقص في معارضة الرأسمالية اليوم: احتجاجات حركة «احتلّوا» Occupy انفجرت قبل عامين، بل إننا نشهد حمولة زائدة من النقد للرأسمالية وويلاتها: كتب، تحقيقات صحافية في العمق، وتقارير تلفزيونية تهاجم قيام الشركات بتلويث بيئتنا من دون رحمة، والمصرفيين الفاسدين الذين يستمرون في الحصول على مكافآت ضخمة في حين أن تحافظ الحكومات على المصارف المفلسة بضخّ المال العامّ، والمصانع التي تدفع الأطفال للعمل لساعات طويلة.

هناك، مع ذلك، حكاية وراء الفيضان النقدي هذا: هناك قاعدة لا يتم التشكيك فيها وهي الإطار الديمقراطي الليبرالي للصراع ضد هذه التجاوزات. الهدف الصريح أو الضمني هو إضفاء الطابع الديمقراطي على الرأسمالية، لتوسيع الرقابة الديمقراطية على الاقتصاد، من خلال ضغط وسائل الإعلام العامة، ولجان التحقيق الحكومية، والقوانين الأكثر صرامة، والتحقيقات الأمنية الصادقة. ولكن لا تشكيك في النظام نفسه، وبذلك يبقى إطاره المؤسسي الديمقراطي لدولة القانون «بقرة مقدسة» والذي لا تقوم أكثر اشكال الحركات «المناهضة الأخلاقية للرأسمالية» مثل حركة «احتلوا» بمجرد لمسها.

أفضل مثل للخطأ الذي يجب تجنبه هنا يمكن أن يروى من خلال قصة جون غالبريث الخبير الاقتصادي الذي يعتبر على يسار كينز: قبل رحلة إلى الاتحاد السوفياتي في أواخر الخمسينيات من القرن المنصرم، كتب لصديقه المناهض للشيوعية سيدني هوك: «لا تقلق، أنا لن يتم استدراجي من قبل السوفييت ولن أعود إلى بلادي زاعما أنهم يبنون الاشتراكية هنا!». هوك أجاب صديقه على الفور: «ولكن هذا ما يقلقني – أن تعود لتقول إن الاتحاد السوفياتي ليس اشتراكيا!». ما أقلق هوك كان الدفاع الساذج عن نقاء المفهوم: إذا ما ساءت الأمور مع بناء المجتمع الاشتراكي، فإن هذا لا يفسد الفكرة ذاتها. ما يعنيه فقط هو أننا لم ننفذ الفكرة بشكل صحيح. ألا نلاحظ السذاجة نفسها في أفكار أصوليي السوق الرأسمالية اليوم؟

خلال مناظرة تلفزيونية في فرنسا قبل عامين، زعم المفكر الفرنسي غي سورمان أن الديمقراطية والرأسمالية مرتبطتان معا بالضرورة، ولم أستطع مقاومة سؤاله السؤال الذي يطرح نفسه: «ولكن ماذا عن الصين اليوم؟» فرد سورمان بسرعة: « لا توجد رأسمالية في الصين!». بالنسبة لمتعصب في موالاة الرأسمالية مثل سورمان، إذا كان هناك بلد غير ديمقراطي، فهذا يعني ببساطة أنه ليس رأسماليا حقا، ولكنه يمارس نسخة مشوهة من الرأسمالية، تماما بالطريقة نفسها التي كان الشيوعي الديمقراطي لا يعتبر الستالينية شكلا أصيلاً من الشيوعية.

ليس من الصعب تحديد الخطأ الأساس، فهو مثله مثل النكتة المعروفة: «خطيبتي لا يمكن أن تتأخر عن موعد، لأنها في اللحظة التي تتأخر لا تعود خطيبتي!» وهذه هي طريقة المدافع عن السوق اليوم، في اختطاف أيديولوجي لم يسبق لنا أن سمعنا به، يشرح أزمة عام ٢٠٠٨: لم يكن فشل السوق الحرة ما تسبب في ذلك، ولكنه التنظيم الحكومي المفرط، أي حقيقة أن اقتصاد السوق لم يكن حقيقياً، فهو لا يزال في قبضة دولة الرفاه. الدرس المستفاد من وثائق بنما هو أنه، على وجه التحديد، ليست هذه هي القضية: الفساد ليس تفريعاً معدياً من تفريعات النظام الرأسمالي العالمي، إنه جزء من وظيفته الأساسية.

والحقيقة التي نستنتجها من تسريب وثائق بنما هو الانقسام الطبقي، بكل بساطة. تثبت الوثائق كيف يعيش الأثرياء في عالم منفصل تطبق فيه قواعد مختلفة، فلا يتم التلاعب بالنظم القانونية وسلطات الشرطة بشدة لحماية الأغنياء فحسب، بل إنها قابلة للتعديل المنهجي للقواعد القانونية لتناسبهم.

هناك بالفعل العديد من ردود الفعل الليبرالية اليمينية حول وثائق بنما تضع اللوم على تجاوزات «دولة الرفاه» لدينا، أو ما تبقى منها. فبسبب الضرائب الكبيرة على الثروات لا عجب أن يحاول أصحابها نقلها إلى أماكن تسمح بخفض الضرائب، والتي هي في نهاية المطاف ليست أمراً غير قانوني. وبقدر ما أن هذا العذر مثير للسخرية، فإن هذه الحجة فيها جزء من الحقيقة،

وتسمح لنا بالحديث عن نقطتين. الأولى، إن الخط الذي يفصل بين المعاملات القانونية من غير القانونية صار مشوّشا بشكل متزايد، وغالبا ما يتم تخفيضه إلى مسألة تأويل. والثانية، هي أن أصحاب الثروات الذين نقلوا أموالهم إلى حسابات في الخارج وملاذات ضريبية ليسوا جشعين بشكل وحشيّ، ولكنهم أفراد يتصرفون ببساطة كأشخاص عقلانيين يحاولون الحفاظ على ثرواتهم. في الرأسمالية، لا يمكنك التخلص من مياه المشيمة للمضاربات المالية والحفاظ على الطفل السليم الناتج من الاقتصاد الحقيقي في الوقت نفسه. المياه الوسخة، في هذه الحالة، هي خط الحياة الدموي للطفل السليم.

لا يجب أن يخاف المرء إلى نهاية هذا المنطق. إن النظام القانوني للرأسمالية العالمية نفسه، في أكثر أبعاده جذرية، هو قوننة الفساد. إن سؤال اين تبدأ الجريمة (أيّ الممارسات الماليّة تناقض القانون) ليس سؤالا قانونيا ولكنه سؤال سياسي خطير، أساسه الصراع على القوة.

إذن لماذا يفعل الآلاف من رجال الأعمال والسياسيين ما تم تأكيده في وثائق بنما؟ الجواب هو نفسه على السؤال العامّي المضحك: لماذا تقوم الكلاب بلعق أنفسها؟ لأنها تستطيع.

ترجمة: ح. م / عن موقع مجلة «نيوزويك» الأمريكية

«هيئة التحرير»

حول العدد وملفّه

مع انتهاء هذا العدد طالعنا في «أوراق» خبران، الأول حزين، ويتمثل بوفاة أحد مؤسسي رابطة الكتاب السوريين، وأحد كبار المفكرين السوريين، حسين العودات، الذي فارق الحياة في السادس من شباط/فبراير، والثاني، خبر إطلاق سراح الشاعر السوري وائل سعد الدين المعتقل من سجن عدرا (تنشر «أوراق» في هذا العدد قصيدة كتبها في معتقله).

ارتأت «أوراق»، لعددها السابع، ملفّاً يسائل التطوّرات الحاصلة في السرد الروائي والقصصي، في توازيها مع انفجار الثورات العربية. أثار الملفّ الكثير من الجدل ضمن هيئة تحرير المجلة فمن راغب بشمول الملفّ على كافة أصناف الإبداع، ومن مقترح باستقراء نظرية السرد، ومن مفكّر بتوسيع الملفّ ليشمل السرديّات جميعها، غير أن النقاش قرّ على الاكتفاء بالسرد الأدبي، روائياً وقصصياً.

تضمّن الملفّ نصوصاً إبداعيّة مهمّة بينها فصل من الروائي العراقيّ علي بدر يصوّر الملابسات المحيطة بوزير لاجئ إلى بلجيكا، على خلفيّة من نقد النخب السياسية وآلية تشكل بطانة رثّة تعتاش على أسطورة نهبه للمال العام.

كما تضمّن قصصا أولها كان للكاتب الشابّ عديّ الزعبي تشرّح الحالة السورية من خلال مجموعة منوّعة من المسافرين السوريين إلى لبنان، الذين، من دون تفكّر، يفكّكون آليات الفساد والقمع التي تعيشها سوريا.

قصة أخرى للكاتبة المصرية آيات عرابي ولكنها تتناول أيضاً الحالة السورية من خلال مونولوج لمقاتل إسلاميّ يقدّم تداعياته عن الوضع.

أما أحمد إسماعيل اسماعيل فيستخدم أسلوب الرسائل الشهير في السرد الروائي والقصصي ليعرض، من خلال رسالة إلى حبيبته، أوضاع مدينة القامشلي السورية التي جاء منها، فتحضر المظاهرات والحراكات، كما صعود الآمال وانهيارها، وصولاً إلى المنافي.

وفي باب الدراسات، يقدّم جمال مامو دراسة وافية لرواية «السوريون الأعداء» لفواز حداد، باعتبارها، كما يقول الكاتب، الرواية السورية الأولى التي ترصد، بشكل بانورامي، حقبة سورية مديدة، تمتد بين لحظتين تاريخيتين فاصلتين في التاريخ السوري المعاصر (...) «تحتلان مكانا رمزيا عاليا في المظلومية السورية».

وفي ردّ مجموعة من الكتاب السوريين على أسئلة من المجلة تتعلّق بالملف الآنف الذكر كتب أنور بدر، تحت عنوان «كتابة الراهن من الأحداث»، مستعرضاً عدداً من الروايات السورية التي صدرت بعد الثورات العربية، بينها أعمال لمها حسن وسمر يزبك وابتسام تريسي وسوسن جميل حسن وسميرة مسالمة وفواز حداد وخالد خليفة وعبد الله مكسور.

الروائي فواز حداد رد على أسئلة من «أوراق» فأكد على ضرورة كتابة رواية من منظور الآن، وهو ما يذكرنا، برأيه، بروايات كتبت في الخنادق تحت القصف في الحربين العالميتين الأولى والثانية، كما يعتبر أن كتابة هذه الأعمال ناتج عن الإحساس بالمسؤولية تجاه حدث عظيم.

أما ياسين الحاج صالح فلاحظ في الكتابات الجديدة الموازية للثورات ظهور ثيمات العنف والموت والتعذيب وأشكال من الغروتسك الكتابي والفني، ورأى أن أثر الثورات الكتابي سيظهر أكثر مع الزمن وعلى يد جيل من القصصين والروائيين الأصغر سنا، ربما ممن لم يبدؤوا الكتابة بعد.

الكاتب التونسي عبد الرزاق قيراط قدّم قراءة في بعض المساهمات الروائية

التونسية في نقد الثورات، وهي «روائح المدينة» لحسين الواد، ثم «سعادته... السيد الوزير»، و»الطلياني» لشكري المبخوت، و»إمارة ١٧/جمهورية ١٤: ليلة الإفك» لمنصف الوهايبي، وفي ردّه على سؤال لـ»أوراق» حول أثر الإمكانيات المفتوحة للفضاء المعرفي على الإبداع فيرى وجود نص جديد عابر للأنواع والفنون «وغالباً ما يكون نصا الكترونيا تفاعليا».

يتناول إبراهيم محمود ظاهرة تشظي المعنى في السرد السوري فيعتبر أن الجاري في سوريا منذ قرابة خمس سنوات اختبار للسرد مفهوما وتعريفا في آن، كما يعتبر ما يحصل احتضارا للسرد الذي كان حتى الأمس القريب، وأن «وقوع الكارثي يترافق بسرد من جنسه، أن يكون السرد ممزق الأوصال في آن أيضاً!».

الروائي عبد الله مكسور يعتبر أن الأدب بعد الثورات لاحق الأحداث ولم يصنعها، ويؤكد أن الثورة أحدثت تغييراً على مستوى الشكل في الرواية.

أما الشاعر إبراهيم اليوسف فرأى، من عنوانه، أن ثورات الربيع العربي تفرز أدبها الجديد وأنها سرديات مفتوحة على التحوّل، غير أنه يستنتج، في ختام مقالته، أن الرواية تحتاج إلى بعض الوقت للاشتغال على أدواتها الإبداعية.

أما الناقد والكاتب عبد الرحمن حلاق فقدّم قراءة لرواية «لمار» لابتسام تريسي قال فيها إن الكاتبة قدمت تفكيكا واضحا لمقومات السردية الأسدية التي انهارت بفعل الثورة السورية، معتبرا أن أي سردية تؤسس على غير العدل «هي بكل تأكيد سردية طارئة على التاريخ».

الروائي والقاص أحمد عمر قدّم مقاربة متميّزة لطرق اشتغال السرد في اشتباكه مع طوارئ اللغة والأحداث بأسلوب يجمع بين القصّ والمقالة الساخرة والنقد السياسي الجادّ الذي يستبطن الفكاهة، متقلّباً بين الحالتين بطريقة تبعث الأسى والضحك في الوقت نفسه.

وفي باب البحوث قدّم حسام الدين محمد دراسة عنونها «أقنعة الأيديولوجيا» بحث فيها مسألة علمانية وإسلامية تركيّا كنموذج على فرضية يقدّمها وهي أن

الأيديولوجيات، قد تكون في ظروف سياسية معينة، مجرّد أقنعة تختفي تحتها مصالح عميقة عابرة للأيديولوجيات.

ويقدم خالد حسين دراسة مطوّلة حول رواية «الريش» لسليم بركات تحمل عنواناً إضافيا: عنف السرد وضراوة التسمية. ويقدّم هوشنك أوسي بحثا بعنوان «حول سؤال أدب الأقليات في العالم العربي» يتساءل فيه عن أسباب عدم وجود آداب مكتوبة بلغات أقلّيات بعينها مثل الكلدو – آشوريين والسريان والأمازيغ والأقباط. ويكتب القاص والشاعر العراقي كريم عبد في «سوق الثقافة وعبودية المثقفين» عن «مثقفين يتقافزون من مائدة إلى مائدة ومن مهرجان إلى مهرجان ومن منظمة ثقافية مدفوعة الثمن إلى منظمة أخرى» ويعتبر ذلك «ثقافة ميتة لمثقفين ميتين».

وفي «أوراق السيرة» يقدّم محمد شاويش قراءة ممتعة في كتاب «أزمنة الريح والقلق والحرية» للكاتب السوداني حيدر إبراهيم علي تحت عنوان: إشكالية الهوية في السيرة الذاتية، فيستخدم مصطلحين من فرضية له عن ظاهرة «الاستلاب» وهما «الذات الحقيقية» و«الذات المثالية» ويقوم على التمييز بينهما.

وتنهي «أوراق» عددها السابع بخمسة نصوص إبداعية للكاتب المسرحي جاد الله الجباعي وللشاعر والكاتب التونسي محمد جميح وللشاعرين وائل سعد الدين وغمكين مراد، وللقاص حليم يوسف.

أخيراً، تقدّم «هيئة التحرير» اعتذاراً للزميل فادي عزّام الذي كان المكتب التنفيذي قد قرّر أن يكون ضمن هيئة تحرير العدد السادس، والذي أنجز، وحده، ملفّ العدد الضخم، ولكن اسمه غاب نتيجة خطأ إجرائيّ من إدارة التحرير.

أوراق الملف

السرد الروائي والقصصي بعد الثورات العربية
نصوص من زمن الثورات

علي بدر

الوزير والكومبارس

فصل من رواية

١

كان الوزير المنفي واثقاً ثقة مطلقة من أن المرء على شاكلته لا يمكنه أن يشعر من جراء السكن في حي لويز، بالسكينة أبداً. ولا سيما في القطاع الثاني من الأفنيو، وهي المنطقة التي تنحصر ما بين ساحة ستيفاني وغاليري لويز والإيفنت هول، وهو ما كنا نطلق عليه ذلك الوقت التعبير التراجيدي المعبر: "حي السياسيين المنكوبين". إنما سيشعر من جراء ذلك على الدوام بالتوتر.

فهو يشعر، حتى وهو في خضم المسير في الشارع الراقي في بروكسل، أنه مراقب من طرف شخص ما من مواطنيه، أو من الذين ينشغلون بالحكايات السياسية لبلده، أو من فتاة ما صادفها واضطر أن يذكر لها مهنته السابقة، أو من...، لذا فهو يشعر على الدوام بالتوتر.

لمن لا يعرف، فحيّ لويز هو مأوى كل السياسيين المنكوبين في العالم. والسياسيون المنكوبون هم الذين تطيح بهم الانقلابات العسكرية، أو الثورات الشعبية، أو الانتفاضات المسلحة التي تحدث غالباً في العالم الثالث. ومن المعروف أن هذه الانقلابات قد بدأ مسلسلها المرعب بشكل ثابت ومتواصل منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وبداية ما أطلق عليه في الأدبيات السياسية: (الحرب الباردة).

شيء خاص جدا بسياسات هذا العالم وثقافته، ولكنه لا يحدث في الغالب إلا بمساعدة الغرب، غرب أوروبا بطبيعة الأمر، أو بمساعدة الشرق، شرق أوروبا أيضا، أو كليهما!

ومع أن هذا المسلسل الذي بدا كما لو أنه مرتبط بصراع الأقطاب، قد توقف إلى حد ما في السنوات الأخيرة، أو بدا على نحو أقل بكثير مما كان عليه في السبعينيات والثمانيات، إلا أن الثورات العربية، أو ما يطلق عليه في الغرب، بـ"الربيع العربي"، قد أحيته مرة أخرى. وأعادت هذه الثورات ظاهرة السياسيين المنكوبين الذين يقطنون هم وعائلاتهم الشقق الفارهة في حي لويز إلى الواجهة.

*

في الواقع، إن هذه الدراما الصغيرة التي تحدث في مناطق بعيدة نسبياً في العالم تنتج هنا في العاصمة بروكسل، عاصمة الاتحاد الأوروبي في الوقت الحالي، صورة أخرى، صورة مغايرة بالمطلق عن الصورة الأولى. ذلك أن الانقلابات التي تحدث بصورة تراجيدية هناك تنتج هنا صورة مقلوبة للوزراء المنكوبين ولعائلاتهم. فهم يأتون مع عائلاتهم بعد أيام من الانقلاب مباشرة هم وثرواتهم التي جمعوها هناك أو التي راكموها في بنوك هذه المدينة أيام توليهم السلطة، أو التي نهبوها في آخر لحظة من الحكم. يأتون هم وأموالهم وحقائبهم الثقيلة، وملابسهم الراقية أشبه بسائحين، ليقيموا إقامة طويلة في بروكسل. وللعيش في هذه المدينة التي تقدم لصاحب المال كل ما يرغب به.

وعلى هذا النحو، مثلا، يفضل السياسيون العرب المخلوعون، العيش في حي لويز Quartier de Louise، الحي الراقي الذي يقع غرب المدينة، فيستأجرون أو يبتاعون بيتاً فيه أو شقة راقية، من ثم يستقرون هناك ليعيشوا حياة اللوكس، أي حياة أثرياء أوربا، ويستمتعوا بالحياة الباذخة، والعالية المستوى. إنه وعد آخر لهم بحياة لاهية لهم ولعائلاتهم، متقاسمين مباهج المدينة الأوربية المتعددة، مع أبناء كبار الصناعيين في بروكسل، أو أثرياء أوربا والعالم بشكل عام.

*

هذه الصورة هي التي تنقلها لنا صحف بعينها، وهي الصحف الصفراء في الغالب، ذلك أن الصحف الرصينة التي تتقيد بقوانين النشر لا تذكرهم مطلقاً. لكن الصحف والجرانيل الوحيدة التي تتبع حياتهم هي تلك التي لا نحترمها ولا نكن لها أي تقدير.

إن الصحف الثانوية، المشبوهة (هكذا نصفها في الغالب) هي الوحيدة التي تصور بدقة متناهية حياتهم الباذخة، وتتتبع مسيرتهم بصدق كبير، وتنقل أخبار فضائحهم من وقت إلى وقت،

سواء في الملاهي العامة، أو في البروذلات (المواخير) الخاصة، وتصور بشكل أدق كيف يشبع هؤلاء الجشعون رغباتهم التي لا حدود لها على الأرجح بواسطة ما ينهبونه من ملايين الدولارات أثناء هروبهم، وعلى الأكثر، ما ينهبونه في ليلة سقوطهم، أو بما يهيئونه لهذه اللحظة من تهريب أموال وتكديسها في البنوك أثناء حكمهم.

ثم بعد ذلك يأتون هم وعائلاتهم للسكن في شقق فارهة في هذا الأفنيو الواسع الذي تم تشييده في العام ١٨٤٧، لربط وسط المدينة إلى بوا دو لا كامبري وغابات سونيان بواسطة طريق ضخم، مستقيم، تحيط به أشجار الكستناء، وتخترقه سكة الترام من وسطه، وعلى جانبيه تنتصب البنايات الحديثة الراقية.

*

لقد سمي هذا الأفنيو على شرف الأميرة لويز، الابنة البكر للملك ليوبولد الثاني، وعلى مقربة من نقطة تلاقي الترامات، تأتي ساحة ستيفاني التي سميت على اسم شقيقة الأميرة لويز، لتتحول هذه البقعة بعد سنوات إلى البقعة الأكثر أناقة في بروكسل برمتها.

تتصدر هذه البقعة من الشارع شقق هؤلاء السياسيين المنكوبين في عمارات فخمة ذات واجهات أنيقة، محاطة بالمحلات التجارية الفاخرة، والفنادق العالمية والمطاعم الراقية.

ومن الملاحظ أيضا أن هذا المكان يوفر لهم حياة أخرى، حياة هادئة، آمنة، مستقرة، غير حياتهم القلقة المحفوفة بالمخاطر في بلدانهم، فيمضون النهار بالنوم والليل في السهر في المسارح الكبيرة، والحانات الراقية، والمطاعم ذات النجوم الخمسة حتى الصباح.

كما أنهم من جهة أخرى أحيوا هذا الشارع بقدرتهم الشرائية العالية، فجلهم جاء من بيئات اجتماعية وثقافية متدنية، ويرتبط التحضر عند هؤلاء بالإنفاق غير المحدود حتى على الأشياء غير الضرورية بالمرة.

٢

ليس مستبعدا وأنت تسير في شارع لويز أن تسمع حديثاً بين وزير عربي وزوجته، أو شجاراً حول تأثيث البيت الجديد، أو أدوات المطبخ، أو الحقائب الثقيلة وهكذا.

مرة كنت أسير في الشارع وقد هبط أحدهم من سيارة التاكسي التي أقلته مع زوجته، ومن الواضح أنه قادم من المطار، ودار بينهما الحديث التالي:

- ألا تحمل هذه الحقيبة عني؟

- ألا ترين أني حملت الحقيبة الكبيرة.

- ولكن هذه الحقيبة ثقيلة علي!

- قلت لك لا تأخذي ملابس كثيرة ولكنك أصريت على ذلك.

- أحتاج هذه الملابس...

- كل هذه الملابس... يا الله ... كم قلت لك ذلك.

- أنت تنتقدني اليوم على كل شيء!

- حذرتك من أنك لن ترتدي كل هذه الملابس.

- أنت تحذرني من كل شيء.

- لقد اخذت ملابس أكثر... قلت لك ربما نعود.

- أين نعود؟

- كفي عن هذا الكلام. أنت أخذت ملابس أكثر من اللازم تريديني الآن أن أحملها عنك...

- ألا تتوقف عن ملاحظتك.

- أنا قلت لك هذا الأمر قبل أن نحزم الحقائب.

*

سرت أمامهما. كان الأفنيو مزدحماً بالمارة. الشمس كانت ساطعة، هبات الهواء تأتيني باردة منعشة وأنا أضع حقيبتي الجلدية على ظهري. قطعت مسافة ليست طويلة جداً، ولكن صوتهما الذي يأتيني من بعيد، أخذ يخفت بين أصوات العابرين حتى تلاشى. كما أنهما تلاشيا من ذاكرتي تماما بعد خمسين ياردة تقريباً، لم أعد أفكر بهما مطلقاً. كل شيء ذاب في الطريق.

٣

المرة الأولى التي التقيت بها أحد الوزراء المخلوعين كانت قبل عامين من الآن، وفي البقعة الأكثر صخباً من مدينة بروكسل. أقصد في بار اسمه كازا ليول، المكان الأكثر قدسية بالنسبة إلى بوهيميي هذه المدينة الأوروبية، وإلى بوهيميي العالم إن شئت، فهو مشهور على نحو واسع كمكان صاخب يرتاده البوهيميون والفوضويون أيضاً، حيث يستمر فيه الرقص المجنون والموسيقى الهارد والحشيش حتى الصباح.

وكنت دعيت فيه من قبل طالبة أناركية (فوضوية) من بوليفيا اسمها ماريا، تعرفت عليها في معرض للفن. قالت لي أن لها أصحاباً فنانين أسباناً يرتادون هذا المكان من أعوام عديدة. فاتصلت بي في اليوم ذاته، قالت بصوت متحمس:

- أصدقائي الفنانون الإسبان يريدون التعرف عليك أيضاً. هل تمانع لو ذهبنا الى الكازا ليول في ساعة متأخرة من الليل.

- لا مانع لدي أبداً...

- حسن طلبوا مني أن نلتحق بهم، بداية، في بار صغير في وسط المدينة، سنمضي هناك بعض الوقت، ومن ثم سنذهب مشياً على الأقدام معاً.

- أرسلي لي العنوان وأنا سألتحق بكم. قلت لها.

- حسن، حالاً.

وهكذا ما ان استلمت العنوان حتى انطلقت إلى هذا البار الصغير القريب من الغراندبلاس، الميدان الأشهر في بروكسل. غير أني أضعت البار ولم أهتد إليه مطلقاً، لقد درت ساعتين في الأزقة الضيقة المحيطة بالمكان لكني لم اهتد إليه أبداً. وقد اتصلت بها عدة مرات ولكن تلفونها كان مغلقاً، حتى كدت أفقد أعصابي. وهكذا قررت الذهاب مباشرة إلى الكازا ليول فهو مشهور جدا ولكن لم يسبق لي أن زرته أبداً.

*

من حسن الصدف أني التقيت ماريا في باب الكازا ليول، وقد خرجت كي تدخن. كان ذلك عند منتصف الليل تقريباً، وقد استغربت هي من أني لم أهتد إلى البار الصغير الذي أرسلت لي عنوانه، غير أنها اعتذرت فيما يخص إغلاق تلفونها، قالت لي إنه كان في حقيبتها وقد نسيت أن تشحنه، وهكذا لم أستطع أو تستطع معاودة الاتصال بي.

حين دخلت المكان استغربت فقد بدا عليه مكاناً راقياً.

- البوهيميون والفوضويون يرتادون مكاناً راقياً؟

- هذا يعتمد على ماذا يعني لك مكان راق. قالت ماريا.

- هل أسعاره مرتفعة؟

- لا أبداً.

وهكذا تبعت ماريا حيث دلفنا من خلال باب دوار وضعنا مباشرة في ممر صغير شبه معتم، حتى ظننا أننا تهنا، ثم اهتدينا إلى باب دفعناه فأصبحنا في حجرة طويلة مستطيلة يقسمها بار إلى نصفين، وهناك نادلة جميلة من أميركا اللاتينية اسمها لولا، من المستحيل عليك ألا تلتفت إلى مؤخرتها الجميلة، أو إلى صدرها، أو سمرتها الرائقة، فهي من النوع الذي يجذب من النظرة الأولى جميع الرجال.

في القسم الأول صالة مطعم كبيرة يجلس فيها أثرياء كسالى أمامهم صحون من الطعام ويحملقون بصمت في كؤوس بيرة من النوع القوي، وفي الجانب الآخر هناك صالة مغلقة تستخدم للتدخين. قالت لي ماريا إنها تفضل التدخين خارج المطعم على أن تجلس في هذه القاعة المغلقة التي يغزوها الدخان. وفي المؤخرة سلم يقود إلى بهو يضم أكثر من مئة شخص يرقصون فيه الهارد والصالصا، يفتتح من المساء ويظل حتى آخر ساعة من الليل حيث ينهمك الناس هناك برقص صاخب، ومجنون.

في هذا المكان تعرفت على الوزير العربي. أو الوزير السابق أول مرة. ومن الواضح أنه من زبائن هذا المكان. ومن مرتاديه من زمن وصوله إلى بروكسل. وقد سألتني ماريا:

- هل تعرفه؟

- لا...

- الجميع يعرفه هنا، لقد جاء هارباً بعد أن عصفت بكرسيه الثورات العربية.

- ماذا يفعل هنا؟

- إنه شاعر أيضاً.

- لا أعرفه أبداً.

- ستتعرف عليه.

- ماذا يفعل هنا؟ سألت ماريا.

- إنه يتنقل على الدوام بين طاولات الفتيات الجميلات. يقال إنه سرق مليون دولار قبل هروبه.

- آه فهمت.

- هل هن طالبات؟ سألت.

- بعضهن طالبات فوضويات متحدرات من عائلات ثرية، والبعض الآخر يعملن في محال متنوعة على الطريق.

لكني عرفت فيما بعد أن الفتيات الجميلات اللواتي يرافقنه في المجمل هن أوكرانيات، جورجيات، رومانيات أو ممن ضللن طريقهن، وقدمن إلى بروكسل عبر مهربين محترفين، أوهموهن بالعمل في محلات السوبرماركتات فوجدن أنفسهن في محلات دعارة.

وليس هذا المكان هو مكان دعارة أبداً، ولكنهن يختلطن بالطالبات الفوضويات القادمات من العائلات الثرية، وبهذه الطريقة يتعرفن من وقت إلى وقت على بعض الأثرياء أو السياسيين المنكوبين في هذا المكان، وهم في الغالب في المطعم وفي البار وليس في البهو السفلي حيث يرقص البوهيميون والطلاب والفوضويون حتى ساعة متأخرة من الصباح.

في البداية لم أكن مهتما للأمر مطلقا، ولم أعرف بأني سأجلس بعد قليل أمامه وجهاً لوجه. ولم أكن أعرف أني سأرافقه طويلاً في رحلته الجديدة في هذه المدينة الأوربية.

٤

هبطت مع ماريا إلى المرقص الموجود في القبو، بحثاً عن أصدقائها الفنانين، فوجدناهم في زاوية قريبة من الدي جي، يشربون أنخاب الفودكا من فم الزجاجة مباشرة، وكان يغلب على الموجودين هناك العنصر اللاتيني، أسبان، برتغاليون، والكثير من الفتيات القادمات من أميركا اللاتينية، ومن دون شك هنالك عدد كبير من البلجيكيين، ولكن حضور البوليفيات كان واضحاً، وربما جمالهن المتميز، ومرحهن الذي لا يرتوي هو الذي أصاب الجميع ذلك اليوم بعدواه، فأخذ الجميع يرقص مع رقصهن.

كان أحد أصدقائها عربياً، اسمه جورج سليم يعمل رساماً. والآخرون أسبان. عازف هارب عاش فترة من الزمن في بوليفيا. رسام شعره أجعد، يكاد يكون بلون القرفة من غرناطة. وآخر أشقر درس الفن في المكسيك، والثالث يمكن أن يكون برتغالياً، له وجه شاحب، وعينان زرقاوان وشعر أسود. وهنالك ثلاث فتيات من تشيلي يدرسن الفن في مدينة غنت، وواحدة برازيلية تدرس السينما. فتوقفنا عند البار نشرب ونتابع الإيقاع الذي لا ينتهي لموسيقى السامبا، والمارشينا، والباتوكادا التي أحدثت فيضاً حقيقياً من البهجة على وجوه الجميع.

*

لم نبق في المكان ساعات طويلة، حتى بعد أن عشنا تلك العدوى التي سرت بنا قادمة من هذه الإيقاعات اللاتينية. فبعد أقل من ساعة تحركنا من المكان، وذهبنا كي ندخن في البهو المقابل لصالة المطعم.

كان المكان ممتلئاً تقريباً بالمدخنين، ولكن ما لحظته حينها أنه لم يكن التدخين للتبغ وحده، إنما كان عدد لا بأس به ممن يدخن الحشيش.

وقفت أنا وظهري إلى الحائط وكان قبالتي الفنانان كلاهما، وإلى جانبي ماريا.

لا أعرف كيف دار الحديث عن الوزير العربي الذي يرتاد كازا ليول من أجل النساء. ولا أعرف كيف سألني أحدهم إن كنت تعرفت على الوزير العربي أم لا.

- لا، قلت له، لم أتعرف في حياتي كلها على وزير عربي.

قال البرتغالي الأشقر:

- من مزايا الثورات العربية جعلت الوزراء بالمتناول ستتعرف على هذا وأنا متأكد أنك ستتعرف على الكثير منهم.

في البداية لم أكن متحمساً، فمعرفة وزير لا تعني لي شيئاً على الإطلاق، ولكن اختلافنا فيما يخص تقييم الثورات العربية ربما هو الذي جعلني مستسلماً للذهاب والتعرف عليه. كنت سرت مع ماريا وفتاة أخرى كانت أيضا تعرفه، ومشينا في الممر ودخلنا صالة الطعام، وهكذا وجدت نفسي جالساً أمام الوزير العربي.

٥

من بعيد سمعت صوته. كان يلتهم طبقاً من القريدس المشوي!

- بذروة المطبخ في العالم!

لم يكن معنياً بي. كان معنياً كثيراً بصحنه. مع هذا جلست قبالته. وقبل أن أنطق بأية كلمة أسهب في مدحه لهذا الطبق.

- نحن في العالم العربي لسنا متعودين على أكل هذه الأطباق.

- نعم صحيح أنت محق.

- الغذاء العربي فقير جداً!

ثم أخذ يحدث شخصاً إلى جانبه، يبدو أنه صديقه، لكنه بملابس رثة أشبه بنشال، مسترسلاً في حديثه عن هذا الطبق الذي تذوقه أثناء خدمته كوزير أول مرة، ولم يستطع نسيناه قط. وقد تناوله بعد ذلك في أماكن أخرى، حول البحر المتوسط وبحار أخرى، لكنه لم يجد ما يمكن مقارنته بالطبق في هذا المكان.

بالمقارنة مع صديقه الجالس إلى جانبه كان شيئاً فاجعاً، فالوزير طويل القامة، أبيض الشعر، يرتدي طقماً فاخراً أسود اللون. لا شك أنه جاء من منحدر فقير، لكنه محاط بهالة من الوقار، أما الشخص الثاني فقد كان نحيفاً بعينين غائرتين، كان رث الحال فعلاً.

*

أخذ الوزير ذو الرأس النيكل يواصل شرب النبيذ الأحمر، ويلتهم الطعام بصورة عجيبة. كان ينظر مباشرة نحو الطبق. يستخدم يداً واحدة في تفتيت الطعام، يعامل الأشياء المشوية مثل جراح، ويأكل بشهية نادرة. لقد التهم طبق القريدس تماماً، كما لو كان الأخير في العالم. التهمه وقد امتلأت عيناه بالدموع، مسحهما بمنديله هو يتمتم:

- يا له من طعام شهي...

ما جعلني أواصل الجلوس فهذا المشهد لا يتكرر في الحياة كثيرا. فيمكنك أن ترى لاجئين

كثيرين، لكن أن ترى وزيراً مخلوعاً، مطروداً بانقلاب أو بثورة. سارقاً لمليون دولار من خزينة الدولة قبل هروبه؟ وهنالك أشياء مثيرة في حياته أخرى: شاعر. نسونجي. يحمل في يده اليمنى منديلاً أبيض، أمامه وجبة من القريدس المشوي، يرتدي ربطة عنق ألمانية الصنع، من الحرير الطبيعي، مزينة بأزهار جميلة، وعريضة جداً. تغطي صدره بالكامل تقريباً. يتكلم بغموض في أحيان كثيرة. ومن هذه الجلسة الطويلة نسبياً، عرفت عنه أشياء مهمة:

السياسة آخر اهتماماته! لكنه لا يتنازل عن مهنته كوزير أبداً، أو، على أقل تقدير، كوزير سابق. أما أسلوبه المميز فقد بانت براعته في استخدام الشتائم على نحو لا يضارع مطلقاً.

إنه شخص ضليع في معارف غير مجدية، قراءة الكف، والتنجيم، والسحر وغيرها!

بطل عالمي في حل الكلمات المتقاطعة! هاو كبير للقصص الإيروتيكية، وبعض كتاب الحياة غير الواقعية، مثل الفنطازيا وغيرها.

أما في النقاش فإنه شخصية عجيبة، فعندما يجد شيئاً مهماً، يدونه على قصاصة من الورق. لذلك هو يعود إلى بيته بجيوب ممتلئة بهذه الملاحظات، ويُخرجها حسب مسار الحديث ويقرأها. وحينما لا يجد القصاصة التي يحتاج إليها، أو الملاحظة الدقيقة للاستشهاد يقرر تغيير الموضوع، إلى موضوع آخر، أو يؤجله إلى مناسبة لاحقة.

٧

منذ ذلك المساء أصبحنا صديقين حميمين جداً، وصرنا نلتقي بصورة روتينية تقريباً.

اللقاء الأول لا يشبه اللقاءات الأخرى.

لقد عرفته فيما بعد عن قرب أيضاً. وللحقيقة أقول إني أعجبت أيضا بثقافته الأسطورية وطريقته الغريبة في الكلام، وكل هذا كان مشوباً بصوت محبب وعذب، كما لو كان يغني لا يتكلم. ومن بين الأشياء التي ذكرها لي عن حياته، أنه كان بعد دراسته في المدرسة التحق بمدرسة شهيرة لدراسة الدراما العالمية، وهذا هو الذي منحه القدرة الفائقة على التمثيل وعلى لعب الأدوار المتعددة.

أما عن ثقافته المتنوعة والمتشابكة فقد حصل عليها بجهده، ذلك أنه كان يلتهم خارج الفصل الدراسي كتابات مسرحيين عالميين أمثال صموئيل بيكيت ويونسكو التهاماً، وقد تعرف ذلك الوقت على شعراء عديدين منهم عبد الوهاب البياتي، الشاعر المعروف في العالم جداً، إلا أنه لم يحبه قط، لأنه وجد أفكاره وتصوراته دون مستوى شعره بكثير.

*

أما عن شعره فهذه حكاية أخرى.

كنا التقيناً في يوم ساخن تقريباً، من الأيام الصيفية النادرة في بروكسل. لذا خلع جاكتته حينما بدأ يأكل.

فسألته عن شعره. لم يجبني في البداية. ولكنه بعد ان التهم الطبق كاملاً قال لي إن الكتب التي كان يقرأها ذلك الوقت قد ألقت به في أعماق التأمل، وأخذ يجتر لفترة طويلة على كتب السحر وقراءة الكف مخلوطة مع أفكار ماركس ولينين، وهكذا تراكمت لديه مادة تأملية كبيرة ومتنوعة، وبذرت بذرتها للتفكير العميق الذي سيثمر في يوم من الأيام أساس شعره.

لم أستغرب هذا الخليط العجيب الغريب فيما قاله عن مصادره، ذلك أن أفكاره ذاتها كانت مركبة بطريقة تدعو إلى السخط والاضطراب معا، كان ماركسياً ولكنه كان يؤمن بالسحر إيماناً مطلقاً، بل قال لي أن هنالك امرأة ساحرة معروفة في بلاده سوف تساعده مساعدة كبيرة على عودته كوزير!

لم يكن تفكيره يريد مغادرة هذه النقطة أبداً، بل كان متعلقا بهذا الأمر تعلقاً كاملاً.

*

لم يكن محاورا بارعا ذلك اليوم فقط، إنما كان متذوقاً للطعام أيضاً، فلم يكتف بطبقه الذي التهمه كاملاً إنما مد يده إلى صحني وأخذ يلتهم السمكة التي لم آكل منها غير لقمتين فقط.

قال لي إنه مفكر، وليس شاعراً فقط، أو إنه فيلسوف.

الأمر غير مقنع بالمرة:

رغم طول شعره الأبيض الكث، والشاربين الصغيرين المرسومين بدقة على وجه النحيل الداكن.

٨

بعد أيام كنت التقيت صدفة الشخص النحيف بالملابس الرثة الذي كان جالساً إلى جانبه في كازا ليول.

كان ذلك في بار صغير في لويز. حين رآني تقدم مني، وقد عرفني بنفسه:

- محمود...

- أهلا محمود!

استغربت من طريقة تحيته لي، لقد شد على يدي وطلب مني أن أجلس وأشرب البيرة معه، وقد أخبرني أن صديقه العراقي وهو مصارع مشهور سيأتي بعد قليل.

كان في الخمسين من عمره، له لحية مشوبة بالبياض وقد اعتنى جيداً في تحديدها، لم يكن طويلاً جداً، ولكن نحافته منحته هذه الصورة. وكان محني الظهر قليلاً، وجهه أسمر حلو الملامح، ولكن ملابسه جد رثة.

-هل أنت وزير؟ هكذا سألني هذا السؤال المباشر والغريب أيضاً، بينما كانت عيناه الذكيتان تدققان بي بصورة جريئة.

- لا... قلت له ضاحكاً، وأنزلت كأس البيرة من فمي، وبحثت عن منديل لأمسح بضعة قطرات علقت بشواربي.

- ظننتك وزير؟

- ومن أين أتاك هذا الظن؟

- لأني رأيتك جالساً مع الوزير. هكذا قال دون أن ينظر في وجهي مباشرة إنما تناول كأسه وأخذ منه رشفة صغيرة.

- لا لست وزيراً... ثم سألته:

- منذ متى أنت هنا؟

- أنا طالب لجوء هنا... هذه سنتي الرابعة... ولكني لست مهتماً بالدراسة... يكفي أن تكون لنا صداقات مع أناس كبار مثلك ومثل السيد الوزير.

- قلت لك لست وزيراً.

- آه حقاً... لقد قلت لي ذلك.

صمت بضعة ثوان، ثم رفع رأسه نحوي وسألني السؤال التالي:

- ولكن لماذا أنت هنا؟

- في بروكسل؟

- نعم!

- ليس شرطاً أن تكون وزيراً حتى تكون في بروكسل.

صمت قليلاً وهو ينظر إلى الشارع بشرود، فتناول كأس البيرة شرب والتفت لي قائلاً:

- لا أقصد في بروكسل... إنما هنا في لويز.

- آه تقصد كثرة الوزراء هنا لأسباب سياسية.

- آه نعم أقصد ذلك...

- بالمصادفة فقط... وأنت أخبرني ... كيف تعرفت على الوزير؟

- في الواقع كان معي في البتي شاتو المخصص لطالبي اللجوء... شاهدته وعرفته من خلال صورته. كان شاعراً أيضاً... عمل وزيراً للثقافة ثم سقط بعد الثورة.

ثم أردف قائلاً بخبث:

- كانت صوره في تلك الفترة منتشرة في كل الصحف.

- يا للحظ السيء... قلت له.

- كاد أن يكون حظاً رائعاً لي لولا... حدثت أمور سيئة...

- أوه متأسف.

- لا. لا عليك.

- لكن ما هي هذه الظروف...؟ سألته بفضول.

- آه ألا تعرف؟

- لا أعرف...

- أنت تعرف أنه حصل على مليون دولار.

انتظرت قليلاً ليكمل، لكنه سكت في هذا الموضع، ومن الملاحظ أيضاً، أنه قالها بهدوء شديد، كمن يقول خبراً عادياً عن زواج أو وفاة أو ولادة...

- الحقيقة أني سمعت ذلك...

هنا انفجر في وجهي ضاحكا. فعرفت أنه يريد أن يقول أشياء كثيرة عنه...

- سأقول لك شيئا هو بيني وبينك.

- بالتأكيد.

- إن المليون سرق منه... وهو في الواقع لا يقول هذا الأمر للجميع، وأنا ذكرت هذه المعلومة لك، ولكن لا أريدك أن تخبره بشيء، أو أن يعرف هو أني مصدرها...

- آه.

- ابن العاهرة ناك نصف النساء هنا بسبب هذا المليون المزيف...

كان من الواضح أن الغيرة هي مصدر هذا الحديث بيني وبينه.

- هو من أين جاء بها.

- سرقها من الخزينة... من أين جاء بها هل تعتقد أن أمه ورثتها من مؤخرتها... الوزراء العرب الذين تراهم هنا كلهم لصوص... كلهم سرقوا وجاءوا الى حي لويز... لا تصدق أحدا منهم.

- أوه شيء فظيع... ولكن من أين سرقها...من البنك؟ قلت له بسذاجة متعجباً.

- أي بنك، هو وزير، هل الوزير بحاجة للبنك كي يسرق مليون دولار، لقد سرق خزينة الوزارة.

- يا إلهي كيف ذلك...؟ سألته.

- كلهم يفعلون ذلك... ألا تعرف؟

أخرج علبة سجائره. كانت من نوع مارلبورو لايت. قدم لي سيجارة، وأشعل لنفسه واحدة، وأخذ ينفث الدخان في الهواء.

- ولكن بعد فترة اكتشف أن المليون قد سرق في الطريق، في الواقع استبدل بمليون مزيف قبل أن يصل إلى بروكسل!

- أوه كيف حدث كل هذا؟

- لا أحد يعرف كيف. ولا يستطيع الكلام بهذا الأمر.

- وماذا فعل بعد ذلك لا بد ان الصدمة كانت كبيرة عليه؟

- الصدمة كبيرة ليس عليه وحده... ولكن عليّ أنا أيضاً... ثم أكمل:

- في البداية اعتقدت أنه مليونير وصرت أقدم له خدمات مختلفة، ثم حين اكتشفت أن المليون طار في الطريق شعرت بالخديعة... لا بالخديعة فقط إنما شعرت بالنكد أيضاً... ما ان حصلنا على صداقة مليونير حتى تبين أنه مليونير مزيف. يا للحظ النحس... كما أنه ذكي جداً ومحتال فهو لا يقول لأحد قصة المليون المختفي، إنما يترك البعض يظن ذلك ولا سيما النساء، فهنالك الكثير من النساء اللواتي يطاردنه دون أن يعلن لهن أنه لا يملك المال، والكثيرات منهن يعتقدن أنه يملك المليون لكنه بخيل. أما الحقيقة فهي غير هذا تماماً...

- وماذا فعل بعد ذلك؟

- قايض المليون المزيف بعشرة آلاف يورو صحيحة.

- يعني هو لا يملك إلا عشرة ألاف يورو فقط؟

- نعم! اشترى بها ملابس راقية لكي يوهم الآخرين بقدراته المالية، ولكنه في الحقيقة يعيش على المساعدات الاجتماعية.

عدي الزعبي

عسكر على مين؟

«المهم أخي، ما لك بالطويل، طلع أبو كمال مو هو يلي موصي عالبضاعة».

يكرر سائق سيارة الأجرة؛ على الرغم من أن أبو محمود قد وافق على ذلك سابقاً. إلا أن السائق، لأمر لا يعلمه إلا الله، أحب أن يعيد القصة من أولها، مشدداً هذه المرة، أكثر من المرة السابقة، على أن أبو كمال لم يطلب البضاعة.

"يعني الله وكيلك أنا من اول حسيت أنو هاد مو شغل أبو كمال".

يهز أبو محمود رأسه موافقاً، ويتنحنح. يميل بجسمه الضخم علي، "والله أنا هيك قلت...".

في سيارات الأجرة هذه، يجلس راكبان في المقعد الأمامي وثلاثة في الخلفيّ. أفكر أن حظي السيء يجعلني دوماً أتشارك المقعد الامامي مع مسافر آخر. السيارات كلها أمريكية قديمة، والمقعد الأمامي واسع فعلاً، ولكن ليس لرحلة ثلاث ساعات مع شخص غريب يلتصق بك كل هذه المدة.

يقاطعه السائق، "لك مبينة من أول يا رجل. هاد مو شغل أبو كمال. من وقت ما انرفعت هديك القضية عليه، وفات أبو سعيد عالحبس، أبو كمال ما عاد اشتغل متل أول".

صورة هائلة الحجم لرفيق الحريري تطالعنا على الطريق، أكبر من صوره الأصغر

التي ملأت الشوارع بشكل غير مسبوق. تتواتر معلومات غير مؤكدة عن خلافات بين الحريري والقيادة السورية.

لا يعنينا الأمر كثيراً، نحن الخمسة، ركاب سيارة الأجرة من دمشق إلى بيروت.

يسأل الجندي الجالس في الخلف، "أيه ولمين طلعت البضاعة؟".

يرفع السائق حاجبيه مستاءً من السؤال، "طلعت لمعلم تاني. ما ح تعرفو أنت؟".

يهز أبو محمود رأسه مستنكراً تطفل الشاب.

نادراً ما يركب العسكر سيارات الأجرة العمومية، إذ يستخدمون الخط العسكري الخاص؛ إلا ان هناك حالات استثنائية لعسكر يذهبون بشكل انفرادي بعيداً عن عيون قادتهم، متأخرين أو مبكرين عن مواعيدهم، لأسباب متعددة تجعلهم يفضلون سيارات الأجرة العمومية.

يسود صمت قصير، قبل أن يفتح السائق الراديو. يأتي صوت عبد الحليم حالماً رومانسياً كما هو دائماً.

"وانساك، وتاريني بنسى جفاك، واشتاق لعذابي معاك».

الله يا حليم، الله يا صديق الرومانسيين والسذج، أهتف لنفسي الحائرة.

بعد دقائق، يعود السائق إلى سيرة أبو كمال، وأبو محمود يشرح هذه المرة أن أبو كمال من عربين في الأصل وليس من حرستا. يستمع السائق باهتمام، طالباً المزيد من المعلومات.

يتطفل الجندي مجدداً:

"بس مو زابطة هيك القصة، يعني ليش زوّج بنتو لابن الملازم؟".

لا يرد أبو محمود؛ يشرح السائق أن أبو كمال بعيد النظر، وكان يتوسّم خيراً في الملازم.

نصل إلى "الاستراحة"، كما يسمي السوريون أي مكان يتوقفون فيه على طرقات السفر.

السائق يسأل أبو محمود عن المكان الذي يريد أن يغيّر به الدولارات. يشرح أبو محمود أنه لن يتعامل مع أبو الورد. يختفي الرجلان لفترة قصيرة.

ينزوي الجندي في زاوية بعيدة مدخناً "فايسروي".

أدخل مع الأم المحجبة وابنتها السافرة، الراكبتان في المقعد الخلفي، السوبرماركت الكبير بمطعمه المزدحم. ارتباكهما ظاهر للعيان، تطلب الأم أن أجلس معهما. تقلّبان قائمة الطعام بإحباط. تنظر الأم إلى ابنتها مؤنبة، ويتبادلان ملاحظات سريعة خافتة عن الأشقاء اللبنانيين، وعن صفاقة العاملات اللبنانيات ومزحاتهن الخشنة مع الزبائن.

"يعني والله يا خالة بدي أسألك عن الدراسة بلبنان. ما طلعلها شي بسوريا، وحابة تدرس حقوق".

"منيحة الحقوق، وليش هالفرع؟".

ترد الأم، "أحسن شي، ويمكن أسهل".

تبتسم الفتاة ناظرةً إلى أمها بطرف عينها.

تتابع الأم، "بس قلبي مو مرتاح، هدول اللبنانية شايفين حالون لك ابني، وبناتن مو مربايين".

"يعني خالة عندون غير طريقة بالتعامل".

"أيه، هاد قصدي خالة، هاد قصدي".

تنطلق ضحكات عالية من الطاولة المجاورة. عائلة سورية واضح ثراؤها تتصرف كأنها تملك المكان ومن فيه.

"يا رولا، لك وين القهوة؟".

تصرخ فتاة من الطاولة.

"دقيقة بس"، ترد رولا من مكان غير مرئي.

تلوي الأم فمها مستنكرةً.

"خالة أنت شو دارس؟".

"أنا دارس فلسفة".

تبتسم الفتاة.

"يعني علم نفس وهيك؟" تسأل الأم.

"أيه ماما، يعني بيقرا الشخصيات وبيعرف العالم شو عمتفكر وشو مخبية".

"أعوذ بالله لك بنتي. هيك صارت العالم تدرس؟".

"يعني مو كتير علم نفس، شوي. بس والله ما بقرا العالم".

"الله يوفقك شو ما عملت. المهم الواحد يكون مرضي لك ابني، المهم أبوك وأمك رضيانين عنك".

يعود الصوت الضاحك إلى المطالبة بالقهوة.

تأتي رولا بها.

يسيطر نقاش الأثرياء على المطعم، ويجبر الجميع على الإنصات لهم.

"قال بابا يمكن ما يصل اليوم، عندو شغل بالشام. إزا وصل منطلع مع عيلة العقيد أبو الحكم لنحضر جورج وسوف".

تقول فتاة شقراء فارعة الطول، بمظهرها الغربي المطابق لآخر مواصفات الموضة.

"هلق قيمينا من الوسوف، خلصي الشوبينغ تبع العرس أول، الوسوف فيكم تحضرو إمتى ما بدكم، بس الشوبينغ لازم للعرس".

ترد أمها بملل، وهي تشعل سيجارةً أخرى.

تضحك الشقراء بصوت عال، "لك جبنا معنا رولا ومي واعدينون بحفلة الوسوف. هدول بيطلعو عبيروت مرة كل سنتين. والله بيكرهونا طول العمر إزا ما مناخدون ع الحفلة اليوم".

تحتج رولا ومي بأصوات واهنة، "لا مو مشكلة. المهم انتو تخلصو شغلكون...".

تقاطعها الأم، " إزا مو هالمرة، المرة الجاية. شو رح يطير الوسوف يعني؟".

تغمز الشقراء مي ورولا،" لا تردو. رح نروح يعني رح نروح. أنا ما رح قضيها شوبينغ. بلكي منروح لحالنا".

تقول جارتي في سيارة الأجرة بهمس، "وين الوسوف بدو يغني؟".

"وأنت شو فارقة معك؟ وين ما غنى ما رح رتوحي".

ترد أمها بنزق.

فجأة تتأفف الفتاة، "وليش ما روح؟ بلكي حابة شوف جورج وسوف أنا كمان".

"لك ليكو على هالحكي، وين بدك تروحي مع هيك عالم".

تخفض صوتها بنبرة تآمرية، وتوجّه الكلام لي ناظرةً مباشرة إلى عيني طلباً للدعم:

"بدها تروح تسهر مع الضباط والمسؤولين وهيك ناس".

"لأ ماما، بدي بس شوف جورج...".

تقاطعها الأم، "خلصنا. ما رح تشوفي حدا منوب".

تصمت الفتاة. ابتسامتها الماكرة تُغني عن الجواب.

تطرح الأم بعض الأسئلة عن بيروت، وعن السوريين فيها. تخبرني أن لهم أقارب في "طريق الجديدة"، وأن على ابنتها ان تمضي الوقت مع جماعة "حزب الله". هؤلاء مؤمنون وأصحاب قضية ويحبوننا؛ ليسوا كبقية اللبنانيين.

نصمت عندما تغادر طاولة الأثرياء بصخب، مراقبين أكياس البضائع المختلفة التي تتبعهم إلى سياراتهم الفارهة. ألمح سائقنا يصافح سائق الأثرياء، وأم الأثرياء تربت على كتف سائقنا.

في التواليت أسترق السمع إلى العامل اللبناني وابن مالك السوبرماركت يسخرون من العائلة السورية ومن صديقهم العقيد. أعود إلى السيارة حيث أجد السائق وأبو محمود يناقشون موضوع بضاعة لم تصل إلى حمص كما كان متفق عليه.

يفتشنا حاجز الجيش العربي السوري بملل ودون أي تدقيق. تخاف الأم من التفتيش، وتتعوذ بالرحمن بصوت مسموع. يبدو السائق مرتاحاً، وأبو محمود كذلك. يستجوب الحاجز الجندي. يضحك بصخب مع بقية الجنود. تصلنا بعض الألفاظ النابية؛ نتجاهلها جميعاً.

يعود الجندي وقد اكتسب ثقة. يبدأ بالكلام عن معلمه، بعد صمته الطويل. يخبرنا أن باستطاعته مساعدتنا إن أردنا إدخال أي بضائع من وإلى لبنان. يخبرنا أيضاً أن المعلم صديق لتاجر جملة في زحلة، وأن له صداقات حتى على الجانب المسيحي من بيروت. نهز رؤوسنا ونصدر أصوات استحسان مبهمة. يفرح الجندي، ويتابع تعدادا مناقب المعلم ومعارفه.

يصمت فجأة في منتصف قصة كانت تحكي عن زيارتهم إلى طرابلس، عن لقائهم بمسؤول كبير في أحد الأحزاب التي لا يعرف اسمها. كلها متشابهة، برأي الجندي. كلهم يريدون رضا المعلم، سواء كانوا دروزا أو مسيجين أو مسلمين، أو من جماعتنا.

يصمت مرتبكاً في منتصف قصة عن زيارة المعلم لقطعته وعن عقوبة نزلت به. لم يكن عليه أن يروي التفاصيل، خصوصاً تفاصيل عقوبته.

"يعني أنتو شو مفكرين؟ أنو فيكن تعرفو كل شي. لأ يا جماعة. أنا بحكي كم شغلة، بس في شغلات ما لازم نحكيها والله".

نصمت متفهمين.

"يعني لا تواخزوني، بس والله ما لازم أحكي".

نوافق بهمهمة. ولكن الشاب يريد أن يحكي.

"يعني هي مو شغلات كبيرة، بس كمان مانها صغيرة".

يصمت، ونصمت.

يُنهي السائق حيرتنا بأن يفتح الراديو، ويعود عبد الحليم بنا إلى عالمه الرومانسي.

"لو فى قلبك شكوى مني، اشكى منى لوم عليّا، وان لقيت الحق عندى، اديهولك من عنيّا».

أفكر ببيروت، وصوت حليم يغريني بحب مستحيل. لطالما حيرتني هذه المدينة: لا تعرف لها مدخلاً، تمتد أطرافها كأيد مشلولة من القلب إلى العالم الخارجي؛ لا فاصل بينها وبين ضواحيها على طريق الشام.

بعد دقائق، يعود السائق وأبو محمود إلى حديثهم الأول.

«أنا سمعت أنو أبو كامل بدو يترك هالشغل. والله قلبي قابضني».

يهتف السائق فجأة،

«أنا واعد الست نزلها قبل شارل الحلو، عندكم مشكلة يا شباب. عطريقنا يعني».

«لا لا، مو مشكلة».

تشكره الأم بصوت خافت.

لم تنبس المرأتان بحرف طيلة الطريق.

تغادران على عجل، وأعود أنا لأجلس في المقعد الخلفي.

يسأل السائق أين سننزل.

نقول أنا والجندي في «الحمرا»، حيث نتجول بكسل. يشرح لي الشاب أن المعلم يعامله معاملة طيبة، ربما لأنه «أرقى» من بقية العساكر، أي لأنه من عائلة محترمة. يقول الشاب أن عائلة المعلم مدللة جداً، وأن امرأة المعلم شريرة؛ بناته لطيفات عموماً، الكبيرة «صايعة» ولكن «حبوبة»، أما الصغيرة فمهذبة جداً. الابن «عرص وابن حرام».

يسألني ما الذي أفعله هنا، أتردد في إخباره بأنني سأجتمع بالعرص في سهرة مع أصدقاء مشتركين. أقول إن لدي بعض الأعمال غداً مع أقارب لبنانيين.

تظهر مجموعة خادمات آسيويات من ناصية الشارع؛ اليوم هو الأحد، يوم الرب الذي يظهرن فيه إلى العلن، ويذهبن إلى الكنائس والسوق بحرية نسبية. عشرات منهن يتجولن بجماعات متماسكة في بيروت. لا تخطئهن العين، كما لا تخطئ فرحتهن وفرحة الرب في هذا اليوم.

يقول العسكري بنبرة اعتراف، «أنا مصاحب سيريلانكية من هدول الخدّامات. بنت الكلب حلوة وممتازة بالتخت، بس يا معلّم بتضل خدّامة».

أبتسم له، «إزا حبّابة...».

يقاطعني، «حبابة شو لك أخي؟ عمقلك خدّامة. أنا مصاحبها لبين ما خلّص خدمة جيش هون، بعدين بترجع للشرمطة ولشغلها».

«ووين بتشوفها؟».

«ميشان هيك عاقبني المعلم. كنت أسحبها عالقطعة أو عشي بيت فاضي كل كم يوم. المعلم انفلج، قلي يا حيوان قلة شراميط بلبنان جايب هالكرة تصاحبها. صحي أنو نفسك قاطعة».

يضحك بصخب.

«الناس يلي بتشتغل عندهم كتير أوادم. بس يا لطيف وقت تحكيلي شو عميصير مع رفقاتها. والله بتفكر أنو عقوبات الجيش السوري أهون من عقوبات النسوان اللبنانيات مع الخدامات».

نضحك معاً.

على ناصية الشارع، يشير لإحداهن برأسه بأن تتابع سيرها. نمشي خلفها في الأزقة الأقل ازدحاماً.

«وينك، إزا ما عندك شي قوم تعا، بلكي بعرفك عوحدة من رفقاتها، بتعملك واحد إزا ما عندك شي هلق».

«يعني جاهزين هدول دائماً؟»

«لأ لأ، إزا زبطتها وعزمتها عشي. عالأغلب مو اليوم تنام معها، بس لبعدين».

في زاوية منسية ومقفرة يقدّمني الشاب لصديقته. للفتاة ابتسامة ساحرة، وغمازتين يتجلى فيهما روعة تكوين الوجه البشري وإنسانيته. بدا لي أن المسكينة تحب الجندي، من تعلقها بيده إلى معانقته بسرعة، إلى نظرتها الحالمة. يمسك يدها ويمزح معها بعفوية. يكاد أن يقبلها هنا في الشارع المكشوف. تتدلل الفتاة وتطلب منه الهدوء.

تقول، بعربية مكسرة، إنها تشرّفت بالتعرف على صديق مازن، وإنها تتمنى أن تزور دمشق يوماً. يخبرها الأصدقاء أن دمشق مدينة جميلة، وأن شعبها أقل تكبراً من الشعب اللبناني.

يوافق مازن بحماسة.

أودّعهم واعداً بلقاء قريب.

أتوجّه إلى حانة «البارومتر». عبد الحليم، مرةً أخرى، يشكو حظه العاثر في الحانة الصاخبة المليئة بأجانب لا يفقهون شيئاً من شكواه.

«تخونوه وعمره ما خانكم ولا اشتكى منكم، تبيعوا وعمره ما باعكم ولا انشغل عنكم».

حبتا «إكستازي» في جيبي تكفيان لهذا الليل البيروتي الطويل.

آيات عرابي

مالنا غيرك يا الله!

وقف وسط غابة من الخرائب صنعتها اطنان من البراميل المتفجرة وصواريخ الطائرات الروسية، وانصهر ذراعه حتى تحول إلى قطعة من المعدن التحمت بجسد المدفع الذي يمسك به وهو ينتظر قطيعا من الفرائس الجديدة.

دبابات متثاقلة زحفت في خيلاء وكسل باتجاه الخرائب لتقترب أكثر من مرماه، التقطت أذنه صوت هدير الطائرات الروسية فأدرك سبب العجرفة التي يتحركون بها.

التفت يساراً حيث تتراص كومة من الخرائب الخرسانية صنعت لوحة سريالية مرعبة، هناك انسحق جسد زوجته وطفلته الرضيعة منذ سنوات، كانتا تنامان بعد وجبة عشاء بسيطة وقت أن مرت تلك الطائرة فوق منزلهما، نجا هو بأعجوبة ما ولكنه لا زال يذكر كل التفاصيل. طرد الذكرى سريعا من رأسه لتتحول أنفاسه إلى مجموعة من النبضات الآلية المنتظمة، فعليه الآن رغم كل شيء أن يمنح هؤلاء تذكرة إلى جهنم. لم يشغله باله كثيراً بالطائرات فإخوته المتناثرين في باقي تلال الخرائب سيتعاملون معها، ولم تكن تلك هي المرة الأولى.

على بعد أمتار يقف رفيقه الأكبر سناً يراقب تقدم العدو نحو المصيدة. في لحظة ما سيعطيه الإشارة المتفق عليها. خلفه يتعالى صوت إخباري ما من مذياع تضيع نصف الأصوات المنبعثة منه وسط أصوات القذائف.

أصوات رفاقه يجهزون سلاحاً ما، أحدهم يقرأ في مصحفه الصغير في خشوع، عائلته الجديدة التي لم يعرف غيرها منذ سنوات، هذا من الشيشان وهذا من المدينة المنورة، وهذا وهذا وهذا... الكل أصبحوا عائلة صغيرة متماسكة منذ فترة لا يذكرها... يبيتون في الخنادق نفسها ويتشاركون الطعام نفسه.

انتظر كصياد صبور لحظة توقف الدبابات بينما تصطدم انصاف الجمل المنبعثة من المذياع بأذنه «الرياض – دولة مدنية – طرد المقاتلين الاجانب – ارهاب – ارهاب – مفاوضات – انتخابات رئاسية».

خليط من الأفكار سرى في عقله في تلك اللحظة، كان ينتظر اقتراب فريسته، ارتسمت على وجهه ابتسامة ساخرة، أي دولة وأي مفاوضات، سيرد عليهم عما قليل.

الآن هتف رفيقه الأكبر سناً.

ضغط زر الاطلاق في لهفة، وراقب عمود الموت الصامت المنطلق باتجاه الدبابة.

ثوانٍ ويتحول جميع من فيها إلى كتلة من النيران.

صوت انفجار هائل.

فوضى وكرة غير منتظمة من اللهب الأحمر والدخان.

من داخل كرة اللهب، تساقط شبح آدمي تلف جسده قطع من النار واللهب.

صمت المشهد تماماً الا من صيحات الله أكبر التي انبعثت تلقائيا من حناجر الجميع.

على الناحية الأخرى أكمل الجسد المشتعل سقوطه واختفت الدبابة خلف سحب من اللون الأحمر المشتعل.

صوت الانفجار المكتوم ثم صوت الدخان واللهب. سمع أصوات صراخهم في عقله.

ذكرته أصواتهم التي لم يسمعها بتلك الرواية التي قراها منذ سنوات عن الشياطين التي تصرخ وهي تحرق بنيران الجحيم، بدا له المشهد الآن أقرب لتلك الرواية.

سرح خياله لحظة ليرى جنازة ولطماً ونعياً من عناصر «حزب الله.“

تصور وجه حسن نصر الله يتلوّى وهو يتلقى أنباء مقتل أفراد ميليشياته.

شعر براحة غامرة، هؤلاء لم يعودوا قادرين على القتل.

انتقلوا بضغطة زر إلى جهنم حيث يُعاقبون على جرائمهم وحيث يصرخون طوال الوقت.

أصوات قصف على مقربة منه اعقبتها أصوات رصاصات متقطعة ثم تكبيرات رفاقه تختلط بصوت المذياع. إذن فقد أسقطوا الطائرة.

ما زالت أنصاف الجمل تنبعث من المذياع مختلطة بصوت الشوشرة والرصاصات الخافتة البعيدة.

المذيع يتحدث عن الارهاب والتطرف والمؤسسات.

كلمات فقدت معناها بالنسبة له، هو يحارب كل العالم منذ سنوات ولم يعد يهتم بما يقول هؤلاء.

هو الذي يصطاد تلك الصناديق المعدنية.

وهو من يصنع أخبار جنازات «حزب الله».

هو ورفاقه من يصنعون عناوين الأخبار.

من أجلهم يجتمعون في الأمم المتحدة وفي الرياض وفي فيينا وفي جينيف.

هو ورفاقه من يقررون لا هم.

هو ورفاقه من يلتحفون النجوم في الليالي الباردة وينامون غير عالمين هل يستيقظون ليواصلوا الحرب أم تقتلهم طائرة ما.

هو من يرى تلك اللوحة السريالية من الخرائب ليل نهار لا هم.

لم تسقط على رؤوس هؤلاء المجتمعين في الرياض ولا جنيف البراميل المتفجرة التي سقطت على رأس طفلته منذ سنوات.

هو وحده يرى تلك المدن المتلألئة التي ستنبت من تلك الخرائب.

هو من يواجه الطائرات الأمريكية والفرنسية والروسية.

هو النار التي تحرق دبابات بشار.

وهو الرصاص التي تقتل مقاتلي «حزب الله» وجنود إيران.

هو من يرى سوريا الحقيقة تبدأ يومها بصلاة الفجر وتتلو آيات القرآن.

هو ورفاقه وحدهم يعرفون أن سوريا مسلمة.

هو من يراها يوميا تناجي ربها.

هو من يهتف معها «يا الله مالنا غيرك».

هو وحده من يقرر.

أحمد اسماعيل اسماعيل

رِسَالةُ حُبٍّ مُتَأخِّرَة

حبيبتي الغالية!

أعرف أنك ستتفاجئين بهذه الرسالة، كما أعرف أنك ستقولين وأنت تقرئينها: ما الذي جعل هذا المجنون يكتب لي رسالة حب بعد مرور زمن طويل على انقطاع ما كان يربط بيننا من علاقة؟! ثم ما الحاجة الآن لنبش ما دفناه من مشاعر وعواطف؟ ألم يتزوج وينجب أطفالاً، ولا بدّ أن أولاده قد أصبحوا الآن فتياناً، وتزوجت أنا وغادرت البلاد منذ خمس عشرة سنة، وأنجبت طفلتين جميلتين مثل فراشات الحدائق، وزوجي رجل طيب وأنا أحبه كثيراً؟ أهي تسلية منه، أم احتضار قلب، أم إفلاس عواطف؟ أسئلة وأسئلة كثيرة ستجول في خاطرك، وقد يثير زمن كتابة هذه الرسالة دهشتك، بل استهجانك، إذ كيف يكتب من تنزف بلاده الدماء والدموع صباح مساء رسالة حب؟! نعم يا حبيبتي، هذا صحيح، فالمخاض الذي يشهده الوطن اليوم بدّل أحوالنا جميعاً، بشراً ومدناً، حتى مدينتنا النائية التي كنت تحبين شوارعها الضيقة والمستقيمة، وحاراتها القديمة بكل أطياف سكانها، لم تعد كما كانت، فعادة سهر العائلات أمام أبوابها الطينية الواطئة وشرفات الأبنية التي يسكنونها، تلك العادة التي كنت تدافعين عن حميميتها وتصفينها بالشاعرية وأصفها بالتخلف، غابت عن ليل المدينة وحلَّ محلّها رواح ومجيء شبان تطوعوا لحراستها من كائنات الليل وزواره

المتأبطين شراً، الذين بدأوا بالظهور كالخفافيش، ليس هذا فحسب، فحال مسقط حبنا ومرابع هوانا المهدور، أصبح كحال المشرد في بلد غريب، جوع وقلة أمان وخوف يزداد يوماً بعد يوم، نعم هذا هو حال مدينتك التي تحبينها، المدينة النغمة كما وصفتها ذات يوم من أيام الحلم (اثنان يطرب لهما قلبي إذا ذُكرا أمامي، قامشلي واسمك) لن أنسى كلماتك هذه ما حييت، حينها قلت لك وأنا أتوغل في حقول عينيك: أقترح أن نضيف اسمينا واسم قامشلي إلى سلم العلامات الموسيقية؟ فوصفتني بالسارق بعد ضحكة صغيرة، وعندما سألتك بخبث عما سرقته منك حتى تضيفي هذه التهمة إلى سجل أعمالي، لم تجيبي، اكتفيت بالابتسام ورشقي بنظرة غريبة أنبتت لي ألف جناح. والآن، وأنت هناك، بعيدة عنها، أما زال قلبك يطرب لاسمها كما في السابق؟ وأنا؟ ماذا عن اسمي؟

انقلاب ربيعي حدث في حياتنا منذ منتصف آذار من العام الماضي يفوق الخيال، فمعاناتنا وشكوانا وأمانينا التي ما كنا نجرؤ على التفوه بها أيام زمان، أصبحت اليوم على كل لسان وشفة، يجهر بها الصغار والكبار في الشوارع والساحات، يطلقونها شعارات ومطالب ودعوات، راجين الله أن ينصرهم على من أحالهم إلى أجساد بلا أرواح، مسوخ ودمى، بلا خشية من أذن حائط يمكن أن تلتقط أصواتهم، أو عين كلب تترصد حركاتهم، في هذا الوقت بالذات، بل ومنذ الأيام الأولى لهذا الانقلاب، الربيعي الحياتي التاريخي، بدأت تنهضين أمام ناظري، هكذا فجأة، بكامل روحك وبدر وجهك وألق نظراتك، دون سابق استحضار أو تفكير، ووجدتني، والناس على جمر، وسماؤهم على عَمَد شاهق الطول، أبوح لك بحبي، ذلك الحب الكبير الذي بقي طيَّ القلب والروح زمناً أطول من قرن، ليس لعيب في نطقي و لا لعيّ في لساني، بل لأسباب يطول شرحها، نهض حبك الغافي في قلبي وردة لكل الفصول، ونشر عطره في جنبات الروح، فاستيقظت كل جوارحي وارتوت بعد يباس طويل، مضت أيام وتوالت شهور وأنا موزع بين الإقدام على ما عزمت عليه من الكتابة إليك والإحجام عن ذلك ولسان حالي يقول: لا بد أن يكون ردها: صح النوم أيها العاشق، هل كان قلبك سادس أهل الكهف؟ أم بُعِث للتو من رماد حب مضى؟ وقد تقولين كلاماً أشد سخرية من هذا الكلام، ولكِ في كل ما ستقولينه من عتب أو سخرية أو استهجان... الحق كل الحق، ولكن ماذا أفعل أيتها الحبيبة، وفاكهة القلب التي احتفظت بها من أجلك في سلال من قصب الروح ما زالت ناضجة شهية، تنتظر بفارغ الصبر فرصة لتقديمها لك إيفاء لدّين قديم ما زال القلب يسدد فوائده المتراكمة نبضات وحرارة وعمراً، واليوم، وحين أصبحت فرصة إيفائه مواتية، عادت تلك الأيدي التي فصلت تيار الحب الموصول بيننا في زمن مضى، إلى فصل التيار الكهربائي بشكل متكرر واستفزازي، ولك أن تتخيلي يا حبيبتي، يا من كنت الحبيبة، ماذا يعني فصل التيار الكهربائي لساعات طويلة وبشكل متقطع، ليس على السهرات والمكيفات والبرادات والطرقات فحسب، بل على الانترنت، وسيلة تواصلنا الوحيدة

مع الآخرين، وتواصلي المأمول معك، خارج هذا الجحيم، فسحة من بوح والتقاط أنفاس، هكذا كانوا، وهكذا هم الآن، يقطعون كل شيء حيّ: أواصر الحب وأسباب الرزق وأوصال الأطفال وحناجر المغنين. ستقولين عني وأنت تقرئين هذه الكلمات: أنت نزق بالأساس، وتستنفر لأقل ظاهرة لا تعجبك. نعم هذا أنا، وأعرف طبعي جيداً، ولا أنكر ما يتصف به من نزق، ولكن كيف لي أن أكون غير ذلك وقد كنت أشاهد عمري وهو ينسل من سجادة الحياة خيطاً مهترئاً، وأيامي تكرُّ بملل كحبات مسبحة في يد شحاذ عجوز؟ حتى حبك الذي كان ملء مسامات الروح، لم يستطع هو الآخر تجاوز الأسلاك الشائكة التي أحاطوا بها قلبي، ومنحي برهة سعادة، وكم كان حزني عميقاً وأنا أتابع محاولاتك المتكررة في تهريب الفرح إلى قلبي، كل ذلك والعين بصيرة واليد قصيرة والروح أسيرة.

ما حال البرد هناك، في بلاد الله الإسكندنافية الواسعة التي هاجرت إليها بعد أن ضاقت بلادنا بأهلها، هل هو قارس وجاف مثل برد شتائنا لهذا العام، يصفع الوجوه مثل أكف معلميّ زمننا العجوز؟ أما زال البرد يلون سُمرة وجهك ويحيله إلى وردة جورية كما كان يفعل هنا؟ أم أن البرد هناك مختلف هو الآخر عن بردنا؟ أعلم أن البلاد التي تسكنين فيها باردة جداً، فكيف تتقين شر بردهم؟ هل تلجئين إلى حشر جسدك النحيل في أطنان من الثياب الشتوية الثخينة كعادتك أيام زمان؟ حتى كان يخيل للناظر إليك أنه يشاهد مشجبا متنقلا لا قامة فتاة هيفاء، وهو ما كان يبعث الارتياح في قلبي أنا العاشق الغيور، أم أنك تهرعين إلى المدفأة وتحيطينها بكفيك بحنو ولهفة، كما كنت تفعلين مع المدفأة الصغيرة في مكتبنا المشترك أنا وأنت وسلوى؟ سلوى صديقتنا المشتركة وخابية أسرارك التي أحالت نبيذنا إلى سائل فاسد جعلني أتقيأ بعض ما كان في قلبي من صور وذكريات ومشاعر، هذا الخمر الفاسد الذي أدار عقلي وأسكره دفعني مرة إلى اقتلاع قلبي من مكانه ورميه في مدفأة مكتبنا التي كنا نتحلق حولها أيام زمان، نتجاذب أطراف الأحاديث ونتبادل النظرات الولهى، ولكنني فشلت، فلا أنا تجرأت على فعل ذلك ولا أمك الشتائية، كما كنت تصفين المدفأة، قبلت بالتهام قلب أنت فيه، واليوم وبعد فقدان مادة المازوت وغياب أمك عن التواجد حيث نكون نحن الفقراء، لك أن تبشري بطول البقاء في قلب أنت روحه ومصدر دفئه الوحيد، خاصة بعد أن غادرتنا أمك وأصبحت جزءاً عزيزاً من التراث، مثل حكايات الجدات ولحم القلي وخبز التنور.

انقطاع التيار الكهرباء المتكرر زاد في الطنبور نغماً. برد وعتمة وغلاء فاحش... حتى المسلسلات الفكاهية والاجتماعية والمدبلجة التي كان يلجأ إليه المتعبون من هموم الحياة في آخر الليل، حلّت محلها مشاهد الأوصال المقطعة، والبيوت المهدمة على رؤوس ساكنيها، ومناظر الأطفال والنساء في براري الله والشعاب الجبلية، أو في خيام منصوبة داخل حدود بعض

الدول المجاورة، كل هذا وشبح الموت يتربص بنا في كل زاوية وتحت كل بناء وغُبَّ كل ليل، فقد حدث معي قبل حوالي الشهر أن لاحظت تتبع أحدهم لخطواتي عند كل عودة لي ليلاً إلى البيت، وكم كان اختفاؤه سريعاً حين تحين مني التفاتة نحوه، نصحني بعض الأصدقاء باقتناء قطعة سلاح، تخيلي كيف يحمل شخص مسالم مثلي سلاحاً؟ ولكن ما العمل وحوادث اقتحام البيوت والاغتيالات تتكرر بين الحين والآخر؟ ورغم كل ذلك، رغم الخوف وفقدان الأمان والجوع والبرد القارس وأخبار القتل ومشاهده، نهض حبك في قلبي فجأة، نعم هذا ما حدث لي فجأة، فهذا الانقلاب الربيعي، وهذه العاصفة التي تجوب الشوارع وتكنس ما تراكم فيها، فكَّتْ أسر قلبي أيضاً، وأعادت إليَّ ملكيته، بكامل محتوياته، بمشاعره وأحاسيسه وذكرياته، وبألبوم ممتلئ بصور لنا كلينا، صورنا التي عادت تنبض بالحياة والحرارة واللهفة في كل مظاهرة أشترك فيها ويصادف مرورها من مكان شَهَدَ وقع خطواتنا، فأرفع صوتي فرحاً وسعيداً: الشعب يريد إسقاط النظام. أرددها مع من يرددها وكأنني ألقي عليك تحية حب أو أرسل لك قبلة، بالمناسبة، هل تعلمين أن خط سير مظاهراتنا التي تنطلق عادة من أمام جامع قاسمو في حينا الغربي وتنتهي عند دوار الهلالية، يمر بشارع منير حبيب، شارعنا المفضل الذي كنا نزرعه جيئة وذهابا، ولذلك أجدني، وقبل الالتحاق أو الخروج إلى المظاهرة، أرتدي أحسن ما لدي من لباس، وأحلق لحيتي وأضع بعض العطر على وجهي ويدي التي تلوح لك وهي تهتف، ولكن قولي لي: أما زال هذا الشارع حبيباً إليك كما كان أيام زمان؟

حبيبتي،

بصراحة وبلا مقدمات طويلة أو قصيرة، يجب أن أقول لك أن هذا الشارع لم يعد كسابق معرفتك به، فقد أُزيل ذلك الرصيف الذي كان يقسمه إلى قسمين، بأحجاره البسيطة وأشجاره الصغيرة، وأصبح واسعاً وعريضاً أشبه بطريق عبور الشاحنات لا مرور السيارات وسير العشاق، حتى البيوت المحيطة به، وكسائر بيوت قامشلي الطينية البسيطة، ذات الأحواش الكبيرة والواسعة، راحت هي الأخرى تخلع عنها زيها الطيني الفضفاض بسرعة وعلى عجل، وترتدي زياً اسمنتياً طويلاً وضيقاً وخانقاً. لقد أحزنني ذلك كثيراً، ولكن من ذا يستطيع أن يُوقف عجلات الزمن ويعترض خط سيره؟

رجاء:

أرجو الرد على رسالتي بسرعة، ولك الحق في قول ما شاء لك القول، كلمة حب أو عتب أو كره، ولا تخشي شيئاً، وإذا كنت لا تنوين الرد خشية ما لا تُحمد عقباه، فاعلمي أنني لست جار القلب حتى أقودك على حصان جموح في تيه البراري، بل نديمه وشقيق الروح، وإذا كان

الأمر لديك خلاف ما أقول، وإذا ذهب بك الظن مذاهب شتى، فأرجو الضغط حالاً بأحد أصابعك الرقيقة التي كنت أحبها وأتمنى أن أقضمها كقطعة من سكر على كلمة حذف، لا بدّ أنك تعرفين مكانها، افعليها فوراً، قبل أن تعودي إلى متابعة عملك في المطبخ وأنت تدندنين بأغنية ما قد تكون بلغة أهل البلد الذي تسكنينه الآن، أو قبل مغادرة المنزل والذهاب في جولة إلى حديقة قريبة من حيّك أو بيتك، وإذا كان الوقت متأخراً فافعلي ذلك حالاً واندسي بعدها في الفراش إلى جانب زوجك، احتضنيه واغمضي عينيك ثم أفعلي معه ما يحلو لك.

رجاء آخر:

الرجاء كل الرجاء ألا تعتبري ما جاء في رسالتي هذه حكاية مملة يرويها عاشق فاشل، أو احتضار قلب ما زال يحتفظ بصور حبّ بالأسود والأبيض في زمن تلتقط فيه الصورة بألف لون ولون.

استدراك:

في حال عدم الرد سأعتبر آسفاً أنني أرسلت هذه الرسالة إلى العنوان الخطأ، وسأضطر حينها إلى نشرها على العلن، لعلَّها تصل إلى صاحبتها الحقيقية، تلك الحبيبة التي لم يجد حبيبها المهدور عمره وأحلامه فسحة من حرية كي يقول لها: أحبك.

قامشلو ٢٠١٢/٣/١٤

أحمد اسماعيل اسماعيل

السرد في زمن الثورات: دراسات واستفتاء

جمال مامو

"السوريون الأعداء": كتاب الآلام السوري

(الإنسانية، مثل الرحمة، قصة طويلة لا رجاء منها، تصلح للغو فقط، ولا توفر الألم)

"السوريون الأعداء" (ص٢٦)

موجز تاريخ الوحشية:

تنفرد رواية "السوريون الأعداء" للروائي السوري فواز حداد بكونها الرواية السورية الأولى التي ترصد بشكل بانورامي حقبة سورية مديدة، تمتد بين لحظتين تاريخيتين فاصلتين في التاريخ السوري المعاصر، لحظتين ملحميتين متمايزتين تجمعان ما بين ما هو ملحمي وما هو تراجيدي، لحظتين سرديتين تحتلان مكاناً رمزياً عالياً في المظلومية السورية، وفي النضال البطولي والمرير الذي خاضه السوريون لانتزاع حريتهم وكرامتهم، منذ مجزرة حماه في أوائل ثمانينيات القرن الماضي، وصولاً إلى الثورة السورية الكبرى التي ما زالت لحظة تاريخية مفتوحة تتجدد وقائعها يومياً بالدم والألم .

بين هاتين اللحظتين، يمر الزمن السوري بشكل كابوسي عاصف بالتحولات الاجتماعية، زمن يصعد فيه الوشاة والقتلة والسماسرة سلم الثروة والسلطة، ويُصنع فيه الطغيان وتنتشر عبادة القائد الملهم وتنحط مؤسسات القضاء والإعلام والتربية والفن والثقافة، زمن يتحول فيه الفساد إلى المحرك الناظم

لعمل الدولة الظاهرة والباطنة التي يمسك بزمامها عالم المخابرات "الذي كان بقعة سوداء أتقنت الظلام، يختفي في داخلها البشر بلا أي مسؤولية، أو حساب".

الفساد الذي أضحى الملاط الذي جمع لبنات بنيان دولة الطغيان والاستبداد التي قامت على شعار "إفساد الجميع" لتديم سلطانها وتعزز أبديتها، كان هويتها وهاويتها العميقة التي سقطت فيها بعد أن عجزت بنيوياً عن تقديم أي مشروع إصلاحي جدي لا لكونها غير راغبة به فقط، بل لأنها غير قادرة على اجتراحه. تطرح الرواية عبر شكلها السردي واللغوي اسئلة عديدة، اسئلة تتعلق بعلاقة الرواية بالإيديولوجيا والتاريخ وسوسيولوجية النص الروائي ونحاول في هذه الدراسة الإجابة على بعضها.

سؤال الإيديولوجيا سردياً:

يطرح فواز حداد في رواية "السوريون الأعداء" عبر لغة روائية ذات مستوى ايديولوجي واحد رؤيته لحقبة تاريخية معاصرة كانت وما زالت تتعاورها مشاريع إيديولوجية مختلفة، وإن كان ثمة من إشكالية ها هنا، فهي في افتقاد الرواية لتعدد المستويات اللغوية داخل العمل السردي، المستويات التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية، فالشخصيات في الرواية تتحدث بلغة واحدة هي لغة "أنا " الروائي التي تعيد صياغة الآخر والزمان والمكان والمضمون المعرفي والإيديولوجي على مقاييس "أنا" الروائي حيث هيمنة الصوت الواحد، فتبدو لغة الشخصيات بوصفها شكلاً مطلقاً من أشكال الفكر بدلاً من أن تكون أثراً مادياً للمتحدثين بها .

يميل فواز حداد إلى استخدام السرد ليقتصد في الوصف، فلا ينشغل برسم ملامح شخصياته وملابسها وطرق وأماكن عيشها، بل يحكيها ويحركها عبر محاور مختلفة ليصف أفعالها الخارجية ودوافعها الجوانية، كما أنه يحافظ على لغة معيارية تواصلية، فلا يكسر رتابة اللغة، أو يعيد تركيبها عبر انزياحات دلالية.

يُعدد فواز حداد في استعمال الضمائر في السرد، فيستخدم ضمير أو "ياء" المتكلم لشخصية "القاضي سليم" وهي كما يشير عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية" ياء احتياز وامتلاك وهي تتيح للسارد الحديث من الداخل وتجعله يتعرى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي أو أمام المسرود له، كما أنها، أي ياء المتكلم، ترتقي بالعمل السردي إلى مستوى الشهادة، بالمقابل فإن فواز حداد يترك للشخصيات الأخرى ضمير الغائب، ليتوارى وراءه الراوي الكلي الذي يسرد الأحداث التي تمر بها الشخصيات الأخرى، وليقتحم عوالمها الداخلية ويستبطن نواياها ودوافعها، فهو كراوٍ كلي يبث الحكاية من وجهة نظر عليا تاركاً لها مساحة ضيقة لتعبر عن ذواتها عبر حوارات قصيرة لم تغب عنها هيمنة صوت الراوي الكلي ومنظوره.

سؤال الشهادة والتاريخ

عبر تضاعيف السرد لا ينكر فواز حداد موقفه من "نظام لا يمكن أن يستمر إلا بالقتل".

على حد تعبير الراوي في (الصفحة ٤٤٠)، فالكتابة الروائية في "السوريون الأعداء" حليفة وثيقة لتاريخ يرويه "الْمضطهَدون" لا بمعناه التوثيقي المبسط بل بالمعنى الذي يطرحه النص الروائي، عبر علاقته باللحظة التاريخية التي أنتجته أولاً، ومن حيث الأسلوبية الروائية بوصفها كتابة تطمح إلى إعادة إنتاج الواقع إبداعياً عبر الحفر السوسيولوجي بأدوات التخييل لا بهدف الوصول إلى حقيقة تاريخية متفق عليها بقدر ما أنها تهدف إلى صياغة عالم روائي محايث للواقع ومواز له، وهي في حفرها العميق هذا، كخلد التاريخ العجوز، لا تطمح إلى تصوير الواقع ومحاكاته فقط، وإنما تعيد خلقه عبر إعادة تشكيل الذاكرة الجمعية في سياق إبداعي.

وعلى الرغم من أن فواز حداد يكتب على حد تعبيره "وجه الواقع الذي يختلقه لا الذي يراه" فالرواية بالنسبة لفواز "تغرف بسخاء من التاريخ، من غير أن تلتحق بصفحاته، وهي إذ تنحو إلى عقد شراكة معه، يمنحها التاريخ المادة الخام، وتمنحه الرواية بالمقابل شبهة الحياة"(*) تبدو "السوريون الأعداء" نصاً إبداعياً بإطار تاريخي واضح المعالم والأحياز والأحداث، يستهدف وضع التاريخ في خدمة الحكاية، وجعل الحكاية كتابة موازية ومكملة للتاريخ بأدوات الخيال. ومع أن حداد يصر على توصيف دوره كروائي بكونه "لا يعيد كتابة التاريخ، بل يذهب إلى الماضي ليحمله إلى الحاضر ويرسل به إلى زمن الرواية التي يحاكي عبثها عبث الحياة"(**)، غير أن روايته ترتقي إلى مرتبة الشهادة التاريخية الحية على عصر سوري دامٍ ومأساوي، وهي بالاعتبار الأخلاقي أولاً كتاب عن الضمير في شكل تخييلي فني، وهي بذلك تطرح مسألة أخلاقية بقدر ما تقدم تخييلاً روائياً، حيث لا يمكن للضمير سوى أن يتوسل الحقيقة لكي يسجل شهادته على عصر مضطرب حافل بالموت والألم. في هذا السياق يكتب فواز حداد في مقدمة الرواية الإهداء المخصص للمفكر الفلسطيني عزمي بشارة قائلاً: "هذا كتابي عن الضمير... تلك هي المسألة"، والمسألة عندما تتعلق بالضمير وشهادته لا تحتمل سوق الصدق بمعنييه الواقعي والسردي حيث يأتي دور التخييل الروائي ليكمل سرد القصص التي لم تنل حظها من التسجيل والتوثيق، إذ توفر لها معرفة الإطار التاريخي لها إمكانية التخلق والتحقق مهما بدت غرابتها. إنها رواية الحقيقة التي لم تروَ، وهي الخيال الذي يكمل زوايا الصورة الناقصة حيث الباقي منها يأتي به القارئ ليملأ الفضاءات البيضاء وهي باعتبار آخر رواية "تكتب بأمل، إذ لا يحق للروائي، في هذه المنطقة من العالم أن ييأس."(***) على حد تعبير فواز حداد.

الأسلوبية السردية

أ- الوحدات السردية:

يتحرك المتن الحكائي للرواية عبر سياق زمني معاش كتجارب شخصية مألوفة لدى كثير من السوريين، خبر بعضهم وقائعها الدامية وعاشها آخرون مروية كخبرات متوارثة، ما تزال آثارها فاعلة حتى لحظة الحاضر، قد تساعد هذه الخصوصية في خلق الألفة بين النص ومتلقيه السوري تحديداً بوصفها تسرد جزءاً يتصل بخبراته الشخصية ويضيف إليها، هي حكايته وحكاية من يعرفهم، تفاصيلها المعروفة تبدد أي غرابة وتخيلاتها تبدو له شديدة الواقعية حتى في أكثر لحظاتها جموحاً. تتكون الرواية من جزأين، يحمل الجزء الأول اسماً غنياً بدلالته وهو (بلاد الخلود والموت) ويتكون من ثلاثة عشر فصلاً، يحمل كل فصل اسماً مختلفاً، يضم كل فصل عدداً متبايناً من المشاهد، يتراوح ما بين مشهدين إلى أربعة مشاهد لكل فصل ؛ يبدأ كل فصل من فصول الرواية بجزأيها الاثنين، بعتبة سردية لا تحمل رقماً، يتولى فيها القاضي (سليم الراجي) مهمة السرد بضمير المتكلم، ثم ينتقل السرد في المشهد الأول إلى محور شخصية (المهندس، النقيب سليمان) حيث يتولى السرد هنا راوٍ كلي أو ما يعرف "بالمؤلف الضمني"، ومن ثم ينتقل السرد عبر راو كلي في المشهد الثاني إلى محور الطبيب (عدنان الراجي).

يغطي الجزء الأول عبر شبكته السردية فترة زمنية تتباين بحسب المحاور السردية التي تقودها كل شخصية، ففي حين يبدأ الزمن السردي معكوساً في حركة استرجاعية، أي من لحظة الحاضر إلى الماضي عند القاضي (سليم الراجي) الذي تعود به الذاكرة إلى وقائع مجزرة حماه في شباط ١٩٨٢، حينما قرع رجل وامرأة باب بيته ليسلموه طفلاً رضيعاً، هو آخر من تبقى من عائلة شقيقه التي قتلت مع أبويه على يد (النقيب سليمان، المهندس) الشخصية الرئيسية الثانية التي تقود محوراً سردياً مزدوجاً، يبدأ الأول زمنياً كذاكرة مستعادة في فترة ما قبل السبعينيات حين كان (سليمان) طالب بكالوريا فاشلاً، مكّنته وشايته بخاله المعارض (عبد اللطيف حسون) من لقاء حافظ الأسد الذي كان يشغل حينها منصب وزير الدفاع المشغول بالتحضير لانقلابه، وملاحقة خصومه وزجهم في السجون، بينما يبدأ المحور الثاني لشخصية سليمان عند لحظة قدومه إلى حماه في ١٩٨٢، وقتله لعائلة الطبيب (عدنان الراجي) الذي يشكل المحور السردي الثالث الذي تدور أحداثه وتتداخل خيوطه في سجن تدمر العسكري أو "مركز التطهير الوطني".

في الجزء الثاني (عالم جديد)، وهو اسم لا يقل دلالة عن اسم الجزء الأول، يحافظ فواز حداد على محاوره السردية الأساسية الثلاثة التي تتشابك ضمن شبكة سردية متجددة، تتموضع في سياق مرحلة زمنية راهنة تبدأ مع الإفراج عن الطبيب (عدنان الراجي) بعد ثلاثين عاماً من السجن، وتتزامن مع بداية ثورات الربيع العربي في تونس. يتكون الجزء الثاني من ثلاثة فصول

يحمل كل منها اسماً مختلفاً، ويضم كل فصل خمسة مشاهد ما عدا العتبة السردية التي يشغل فيها القاضي (سليم الراجي) موقع الراوي بضمير المتكلم، ينتقل السرد عبر راوٍ كلي بعدها إلى محور (سليمان)، ومن ثم إلى (عدنان الراجي) ليعود مجدداً إلى محور (سليمان) وكما في الجزء الأول تتداخل الخيوط السردية للمحاور الثلاثة لتشكل المتن الحكائي للرواية التي تبني عوالمها التخييلية، في الوقت الذي تحفر فيه عميقاً في أساسات معمار الدولة الطغيانية ،وتلقي بأضوائها الكشافة على الخراب الاجتماعي الكبير، حيث تتجلى هنا العلاقة العميقة ما بين الرواية والتاريخ باعتبارها جنساً أدبياً يتعامل مع التغير الذي يشكل أساس مقولات التحول والتبدل والتناقض والمستجد والمتقادم، أي أساس معنى التاريخ أو صيرورته بشكل أدنى.

ب- الحيز والزمان السرديان:

يكتسب الحيز السردي في رواية "السوريون الأعداء" أهمية بالغة، لا من حيث كونه البيئة المشخصة لأحداث الرواية فحسب، بل باعتباره يمثل جزءاً أساسياً من جسد الضحية السورية؛ فهو دمشق التي انتهكت مدينيتها على أيدي "الرفاق الحزبيين الذين كانوا يعتقدون أن الثورة هدفها غزو دمشق " صفحة ٧٣ أولئك "الذين هبطوا إلى دمشق وورطوا أنفسهم بكراهيتها تحت زعم القضاء على البورجوازية" (صفحة ٢٦٦). وهو حماه الشاهد الأكبر على زمن المجزرة الصامتة، المدينة التي استبيحت بوحشية نادرة كتعبير عن ثأر قديم منها ومن أهلها، وهو "سجن تدمر"، أو (مركز التطهير الوطني) ومتحف عذابات السوريين.

تنتقل أحداث الرواية عبر حركة شخوصها من دمشق إلى حماه وحمص وحلب، ومن ثم إلى سجن تدمر ولبنان، وتعود إلى دمشق وتعرج على "مغربل " في الساحل، قرية (سليمان –المهندس) التي انتشرت فيها فيلات الضباط، "وتميزت مؤخراً بمستوصف ومركز ثقافي يغص بالشعراء" (صفحة ٢٠٩) في إشارة واضحة إلى تبدل الأحوال العمرانية لأهل السلطة شكلاً ومضموناً.

اللافت للانتباه أن الحيز السردي في "السوريون الأعداء " يتشكل عبر ارتباطه الوثيق بعلامات زمنية محددة، تبرز في سياق محاور الحبكات الشخصية لشخوص الرواية، إذ نتعرف على شخصية (لميس) عشيقة (الرائد مروان السنطري) من خلال روايتها لحادثة مشاركتها كمظلية في حملة خلع الحجاب التي قادها رفعت الأسد في ١٩٨٠ في دمشق، ومن ثم نتابع محورها مع (سليمان) عبر بداية تأسيس خط التهريب في أوائل الثمانينات في لبنان الذي يشكل حيزاً سردياً خلفياً شاهداً على التدخل العسكري السوري، ومعارك الفصائل الفلسطينية والغزو الإسرائيلي، وما تلاه من أحداث، مثل: تفجير مقر الكتائب واقتحام صبرا وشاتيلا، وتحضر دمشق كحيز مكاني وسردي عبر ارتباطها بسلسلة وقائع تاريخية محددة تبدأ منذ الانقلاب الذي قاده حافظ الأسد

عام ١٩٧٠ إلى مرحلة صراع الأخوين (رفعت وحافظ ١٩٨٣) ومن ثم تدشين مكتبة الأسد وظهور حملات تمجيد وتأليه "القيادة التاريخية الحكيمة" في منتصف الثمانينات - رغم أنها بدأت بشكل أبكر - عبر إطلاق اسم "الأسد" على كل شيء في سورية، مروراً بحادثة موت باسل الأسد في عام ١٩٩٤ ومن ثم موت حافظ الأسد في عام ٢٠٠٠، وبداية مرحلة التوريث وتعميمه كظاهرة اقتصادية وسياسية وأمنية وصولاً إلى بدايات اندلاع الاحتجاجات في دمشق ودرعا ودخول الجيش إلى مدينة حماه وخطاب بشار الأسد في مجلس الشعب، وباستثناء اللحظات السردية الاسترجاعية التي يستعيد فيها (القاضي سليم الراجي) ذكرى مجزرة حماه، حيث يبدأ الحدث الرئيسي للرواية واستعادة (المهندس – سليمان) ذكرياته في القرية مع ابنة خاله (رباب) ورفضها له، ومن ثم وشايته بأبيها المعارض، فإن الزمن في الرواية يسير بشكل خطي متعاقب في الجزء الأول من الرواية عبر المحاور الثلاثة بدرجات متفاوتة حيث يميل إلى قلة العلامات الزمنية في محور القاضي، بينما تكثر هذه العلامات في محور (سليمان) كاشفة عن حجم التغيرات الهائلة التي أصابت المجتمع السوري، بينما تقل إلى درجة الانعدام في محور الطبيب المعتقل (عدنان الراجي) حيث يبدو الزمن مديداً دون نتوءات واضحة باستثناء علامتين زمنيتين مشحونتين بالدلالة، هما ذكره للحرب العراقية – الإيرانية حيث "كانت شدة التعذيب في المعتقل تتناسب مع حجم هزيمة الإيرانيين" (صفحة ١٩٧) وحادثة موت الخميني عام ١٩٨٩ التي قفزت بالسرد زمنياً إلى الأمام مقارنة بالسياق الزمني للفصول اللاحقة: "في مساء اليوم نفسه، وهم يداوون جراحهم، عرفوا بموت الأمام الخميني، كالمعتاد مما تبادله حراس السجن. كان هذا آخر عهدهم بالعقوبات التي أسبابها إيران والعراق". (صفحة ١٩٨).

ج -المتن الحكائي:

تقود الشخصيات المحورية الثلاث في الرواية (القاضي سليم الراجي والمهندس سليمان والطبيب عدنان الراجي) مسارات حكائية منفصلة تارة ومتشابكة تارة أخرى، لتجتمع كلها في حبكة سردية كلية كاشفة عبر تقنية التسمية لعالم لوياثان دولة الاستبداد والطغيان، حيث يتولى السرد هنا عبر وظيفته في تسمية الشخصيات والأماكن وأجزاء الزمن مهمة منح النص الدرجة المرغوبة من تمثيل الواقع، عن طريق خلق ظل للمرجع الخارجي وإنتاج الأثر الدلالي للواقع، ليغدو السرد بمثابة حفر تاريخي حقيقي في أسس بنيان دولة الاستبداد.

يكشف السرد الذي يقوده محور القاضي (سليم الراجي) الشخصية الوحيدة التي تتولى السرد بضمير المتكلم، حقيقة السلطة الموازية والانهيار المريع لمفهومي القانون واستقلال القضاء اللذين تكشفت هشاشتهما: أولاً في مشاهد المحاكمات الميدانية العسكرية التي عقدت في أجواء كافكاوية إبان أحداث حماه، حيث حوكم آلاف المعتقلين بشكل صوري وقتلوا

في إعدامات جماعية، لتكتمل فصول هذا المشهد عبر علاقة كل من القاضي وزميله الأستاذ رشدي بما يمثلانه من بقايا "حلم بوجود قاض عادل في بلد ظالم!" (صفحة ١٤٣)، وسؤال ملتاع عن "إمكانية التصدي لوباء الفساد في عقر دار العدالة " (صفحة ١٤٤). حيث تحول القانون إلى "نشاط هدام وأصبحت العدالة ملاحقة، والقاضي مداناً " (صفحة ٢٥٨).

يمضي السرد كاشفاً تحولات مؤسسة القضاء التي فرض عليها أن تكون تابعةً للسلطة أولاً: "كان أهل السلطة ينظرون إلى القضاء على أنه قضاؤهم، والقضاة على أنهم صنيعتهم، يتصرفون بهم كما يشاؤون" (صفحة ٢٥٨)، لقد تحولت الدولة إلى معقل كبير للفساد حيث "لم يكن معمولاً بالقوانين أصلاً. هناك قانون آخر، قانون الاستثناءات غير المكتوب، يحابي القلة فقط" (الصفحة نفسها).

في سياق هذا الكشف عن الجذر العميق للخراب، تتبدى للقاضي (سليم الراجي): "صورة البلد التي انكشفت في العمق، كانت ممزقة، تتقاسمها إقطاعيات نافذة، تسعى للاستيلاء على كل ما يدر مالاً... الصورة مرعبة، لا مكان لنا فيها، ومضادة لأي تغيير إلا في الاتجاه نفسه" (صفحة ٣٥٤)، لقد نجح الفساد والاستبداد في "تشكيل دولة داخل الدولة، موازية وفاعلة، ولاؤها مجير لطموحات أفرادها، وما السجون والمعتقلات والمحاكم والجيش إلا للحفاظ على البلد ملكية خاصة" (صفحة ٣٥٤).

عبر صدفة لقاء القاضي (سليم الراجي) الذي قُتلت عائلته على يد المهندس (سليمان) الضابط في القصر الجمهوري في حماه ١٩٨٢، وتنظيم العمل بينهما عملاً باقتراح القاضي (الأستاذ رشدي) على ملفات الفساد، تتضح لدى كل من القاضي والأستاذ رشدي، بعد طلب القصر الجمهوري طيّ حملة التفتيش إثر تدخل كبار الضباط ومقابلتهم للرئيس أن "ملفات الفساد التي أسهمنا بها ستكون يوماً سيفاً مسلطاً على أصحابها لضمان عبوديتهم. أصبح القاضي سليم بعدها أكثر إيماناً بأن عجلة الفساد لو أصابها عطب لتوقفت الحياة في البلاد" (صفحة ٢٥٤). لقد أصبحت العدالة ممنوعة من العمل مما دفع الأستاذ رشدي إلى الاستقالة والانزواء داخل صمته حتى موته: "فالدولة التي نعرفها أولا نعرفها، في اضمحلال لصالح مراكز القوى المتسللة في وضح النهار، حيث يستحيل على أي شخص مطلع أن يرجو شيئاً إلا نحو الأسوأ. البلد ذاهب إلى الفقدان" (صفحة ٣٥٤).

يتبين القاضي (سليم الراجي) مغزى الدرس الرئاسي البليغ: "فالهدف من التفتيش ليس إرباك الدولة، ولا إقالة العشرات من الضباط والمسؤولين دفعة واحدة، هذه القضايا أعدت لزمن آت، وريثما يأتي، لا تهديد بعقوبات ولا تلويح بمحاكمات، فيما بعد إذا استدعت الظروف التخلص من أحدهم، يصرف من عمله مع فضيحة" (صفحة ٣١٠). ومع بداية مرحلة التوريث

ولئلا يعرقل أحد ما عزم عليه الرئيس، سلطت تلك الملفات على هؤلاء الذين قد يفكرون في معارضة التوريث، لاسيما أن الرئيس يورث ابنه دولة، غير أن المفاجأة الكبرى التي تقذف بنور الحقيقة في قلب القاضي دفعة واحدة، تتحقق في الجزء الثاني من الرواية حين يلتقي شقيقه الطبيب (عدنان الراجي) المفرج عنه حديثاً بالمهندس (سليمان) قاتل عائلته في حماه ،في منزل القاضي سليم حين جاء المهندس (سليمان) ليهنئ القاضي بالإفراج عن أخيه، ليكتشف القاضي أنه كان يتعاون مع قاتل عائلته بصفته المزعومة كممثل للإصلاح وحملات التفتيش، بينما لم يكن في الحقيقة سوى قاتل معدوم الضمير، يدرك القاضي حينها استحالة أي إصلاح: "فهمت لماذا لا يمكن لأي إصلاح أن يحدث، ما دام المجرمون هم أنفسهم المصلحون" (صفحة ٤١٩).

يكشف فواز حداد عبر هذا المحور السردي عن المعاني السياسية العميقة وراء لعبة الفساد والإفساد التي انتهجها رأس النظام، لقد كان حافظ الأسد يسهل فساد الجميع حوله كي يضعهم في موقع الإدانة، ويقوض من ثم قدرتهم على لعب دور سياسي مستقل، كما كان يحقد على من يتعذر إفسادهم. لقد جعل الفساد أداة من أدوات تثبيت حكمه وتأبيد سيطرته، مشيداً بذلك صرح الدولة الفاسدة التي تدعي رعاية مجتمع لا يقل فساداً عنها، حيث تتحقق المعجزة السورية ظاهرياً في تحول عدد المنتفعين من الفساد إلى أكثر من عدد المتضررين منه، مما أفضى على المستوى الاجتماعي إلى سيادة تلك النسبوية الزائفة التي تروج فكرة عمومية الفساد في كل مكان من العالم، لتسوغ فسادها كحالة طبيعية وليست استثنائية. ومن هذا المنطق فإن كانت السلطة فاسدة أو متهمة بالفساد فهذا أمر يشمل الجميع بنسب متفاوتة، مما يضع الجميع تالياً في خانة الإدانة واللاشرعية على منافسة أهل السلطة على الحكم.

أ-زمن الوشاة:

يمثل (سليمان) بحق شخصية البطل المضاد الذي يضيء فواز حداد عبره أوجهاً متعددة من معمار السلطة المستبدة، ورغم أن فواز حداد أسند مهمة سرد محور شخصية (سليمان) إلى راو كلي وعليم، فقد احتفظ له بقدرة ذاتية محدودة على التشكل خارج سردية الراوي الكلي، عبر حوارات عديدة جاءت أغلبها قصيرة غلبت عليها بؤرة سرد الراوي الكلي صوتاً ومنظوراً، بحيث بدا عالم الشخصية النفسي ليس فيها ولا ناتجاً عن صفاتها وأفعالها، بل شكلاً من أشكال العلاقة اللغوية – السردية، فبدت مشاعر شخصية (سليمان) الداخلية مختلفة عن أدائه اللغوي الخارجي وغير متوافقة مع تركيبته النفسية كشخص ينتمي إلى الحلقة الضيقة للنظام وكمهندس لحملة تأليه الرئيس بينما يصفه في احدى المقاطع بالبطش والمكر وبأنه أحاط نفسه بمجموعة من الضباط الأنذال، كما يقول في مقطع ثانٍ "ما أشيع عن أن أهالي حماه احتفلوا بانتصار الجيش، كان ادعاء كاذباً، جاؤوا بهم من القرى العلوية المجاورة، وتظاهروا زاعمين أنهم من حماه" (صفحة ١٥٦-١٥٧).

لم يستطع فواز حداد عبر شخصية (سليمان) إنجاز خطاب لغوي داخلي لشخصية المؤيد للنظام، فسيطرت على لغة الشخصية الداخلية ومشاعرها لغة الراوي الكلي ومنظوره وصوته، إذ يسرد (سليمان) في عدة مقاطع –ناسباً الحديث إلى ضمير المتكلم الجمع – كلاماً يعبر عن وعي مفارق لشخصية يفترض بها الانتماء الصميميّ للنظام وفكره ونظام تسميته للأشياء والأحداث "ما الذي يمنع المظاهرات من الامتداد إلى سورية، هناك عناصر تشابه مع تونس ومصر ليست اعتباطية ،يعرفونها جميعاً، وموغلون فيها، الحال واحد ،يسير الدولة وزراء ينفذون الأوامر فقط، يعملون بإشراف الأجهزة الأمنية ،تحت غطاء حزب ضعيف ومنافق لا حول له ولا قوة .رجال الأعمال المرضي عنهم من الرئاسة، يمتلكون ثروات هائلة، الرئيس أوكل الاستثمارات إلى أقربائه، عائدات العائلة الحاكمة تكاد تبتلع البلد. بماذا نختلف عنهم؟! هذا إذا شئنا أن نفكر بتجرد" (صفحة ٤٢٤).

يصعد (سليمان) السلم الاجتماعي كواشٍ في سياق سردي استرجاعي يجاور اللحظة السردية الأساسية، وهي ظهوره كضابط أمن في مدينة حماه ١٩٨٢، وقتله لأفراد عائلة الطبيب (عدنان الراجي) لمجرد التسلية والتوق العارم لإطلاق الرصاص "ليثبت لنفسه لا لأي شخص آخر، على أنه غير عاجز عن القتل" (صفحة ٣٠).

يسترجع (سليمان) قصة غرامه مع ابنة خاله (رباب)، وطموحه منذ كان طالباً في الإعدادية لاحتلال موقع مرموق لا ينازعه فيه أحد: " نافسه على هذا الموقع خاله، المعارض (عبد اللطيف حسون) آنئذٍ بدت إزاحته ضربة استباقية على المدى الطويل، تمهد له الطريق ليحل محله " (صفحة ٧٢). يرفض خاله قصة حبه مع ابنته رباب، معللاً ذلك بأن الولد "كان نسخة عن أبيه، حسوداً وحقوداً، لا يتورع عن إيذاء من حوله. حاول الخال من أجل أخته، إصلاح الجانب الوضيع فيه، لكن الشاب المعقد الغيور كان عصياً على الإصلاح " (صفحة ٦٨).

يستغل (سليمان) لجوء خاله إليه عندما كان الأول يدرس البكالوريا في حلب، فيقصد وزير الدفاع حينها (حافظ الأسد) الذي كان يلاحق خصومه ويزجهم في السجون، والذي كان حينها بحاجة " إلى مؤيدين وأعوان وجواسيس يعملون لحسابه في القطاع الحزبي المدني الموبوء بالأفكار الراديكالية" (صفحة ٦٩).

يكافئه الوزير الذي أصبح رئيساً بسبب وشايته بخاله ويرسل له من يبلغه بقرار الجامعة قبوله في كلية الهندسة باعتباره ابن شهيد! لقد تحقق له حلمه بدخول كلية الهندسة التي تدرس فيها ابنة خاله، كما استطاع أن يقتل خاله رمزياً عبر إرساله للسجن للتخلص منه كمنافس يعتمد الجدل والحجة، في حين كان هو يتقن المناورة والخداع "كانت أية منافسة ولو في الخيال، محسومة لصالح خاله، ما سهل عليه أن يخونه مدركاً أن العظمة تأتي بها الأعمال الحقيرة أيضاً" (صفحة ٧٣).

لم يفلح (سليمان) في الجامعة إذ لم ترق له الهندسة على الرغم من أفكاره الهندسية التآمرية، فتابع مسيرته في الوشاية بأصدقائه المتدينين بعد أن أقنعهم بتدينه وتسننه، فتتمم مكافأته بتطويعه في الكلية الحربية حيث لم يعد الرئيس بحاجة إلى ضباط للمعارك قدر حاجته إلى ضباط موالين حتى العظم، "أمناء يدفعون عن الدولة شرور التمرد والانقلابات، ومخبرين على دراية باكتشاف مناهضين للنظام" (صفحة ٧٨).

يشي سليمان بأصدقائه في الكلية الحربية أيضاً زاعماً أنهم كانوا يدبرون انقلاباً، فيساقون للسجون ويتسلق (سليمان) سلم الصعود إلى هرم السلطة مجدداً، لتفتح له أبواب القصر الجمهوري الذي قدر إخلاص (سليمان) الذي كان برغم كونه "مخلصاً لأصدقائه، لكن إخلاصه للمخابرات كان أكبر" (صفحة ٧٦).

عبر هذا السياق السردي يكشف فواز حداد عن آليات الصعود الاجتماعي لفئات طامحة للسلطة والثروة، فئات تستبيح في سبيل وصولها إلى مراكز النفوذ والقوة كل القيم والتقاليد الاجتماعية، كما تضيء شخصية (سليمان) عبر علاقتها مع رأس السلطة رغبة الأخير في تدجين مؤسسة الجيش، عبر نزع صفتها القتالية وإكسابها لبوساً أمنياً وعقائدياً.

يتابع (سليمان) عبر محوره السردي مهمته كشخصية وظيفية مركبة، حيث تتكشف عبر الحبكة السردية وشبكة العلاقات المتنوعة التي تربطه بشخصيات الرواية الأخرى الآليات العميقة التي تتأسس عليها منظومة الدولة التسلطية التي أسسها حافظ الأسد، ودأب على رفدها بمساند إيديولوجية وطائفية في سبيل الحفاظ على الحكم في سوريا، كهدف أول ووحيد حيث منح ذلك الهدف الأولوية العامة العليا، وهذا ما اقتضى منه توكيل ذوي قرباه بالركائز الأمنية لنظامه، أو بالأحرى الوظائف التي تضمن إعادة إنتاج النظام.

ب- الرئيس الإله: "قائدنا من القرداحة بيعطي على الله لاحة" *(صفحة ٢٦٧)*.

يلتقط (سليمان) مروية الشيخ هاني عن حلول الله في جعفر ليجد أن الفكرة التي بدأت أثناء أحداث حماه، حينما كان الجنود يهتفون ويهللون رافعين اسلحتهم وأصواتهم عالياً "لا إله إلا الله... حافظ ولي الله " (صفحة ٢٦٧) تليق برجل واحد هو الرئيس فيطرح الموضوع عليه مخاطباً إياه "بأن الشعب يا سيادة الرئيس يريد كائناً مرئياً، قريباً منه، يتوجه إليه بدعواته ورجاءاته، وإلا ماذا تدعى أعطياتكم؟ زيادة الرواتب مثلاً، أليست نعمة أشبه بالربانية" (صفحة ٣٠٥).

تبدأ حملة الصور ليصبح الرئيس في كل مكان مثل الله، فيزيح (سليمان) الله عن عرشه ويشطح بالرئيس عالياً نحو السماء السابعة. تدرج وزارة التربية والتعليم مآثره في صلب المناهج المدرسية وتتصدر صوره الكتب الجامعية والجلاء المدرسي، ويقترن اسمه باسم الخالق في

الجوامع والكنائس بحيث بدا الرئيس مقترناً بالخلود والأبد مانحاً بذلك إياه حصانة وعظمة مطلقة "عندئذٍ من سيتجرأ على منازعة رئيس محصن بالخلود" (صفحة ٢٦٨).

يكشف فواز حداد عبر سرده عن آليات ظاهرة تقديس (الأسد) بوصفها استراتيجية للسيطرة القائمة على التصنع والمشاركة الإجبارية والامتثال الزائف بهدف تعزيز سياسة الخداع العام التي يتصرف من خلالها المواطنون وكأنهم يحترمون رئيسهم بينما هم في الحقيقة يفعلون ذلك لحماية أنفسهم "تمكنت الصورة من التسلل إلى بيوت الدمشقيين، أشبه بتعويذة منجية ترد عنهم عيون الرقباء والمخابرات وأولا الحرام" (صفحة ٢٦٨).

ج-صناعة الطائفية:

بمهارة واحتراف يرصد فواز حداد عبر مشاهد الرواية آليات صناعة الطائفية، بوصفها خطة سياسية وأداة من أدوات الحكم التي استخدمتها السلطة لإطباق سيطرتها على المجتمع، بحيث جعل هذا الاستخدام الوظيفي للطائفية تبدو كأنها انعكاسٌ لمجتمع طائفي التكوين أولاً، ومن جهة أخرى سهل هذا الاستخدام تحويل أي صراع سياسي مضاد للسلطة إلى فتنة طائفية. غير أن ما يغلب على رصد فواز حداد، لآليات تشكل الخطاب الطائفي وتمدده اجتماعياً، هو تتبعه لهذا الخطاب عند طرف واحد هو السلطة وأهلها، بوصفهم منتجين للخطاب الطائفي بحيث يغيب الطرف المتلقي للخطاب المساهم أيضاً في إعادة إنتاجه عبر صور نمطية عن العلويين، كريفيين قساة، أتوا من الجبل لغزو المدينة، إذ أن أي خطاب لا يكتمل دون وجود طرفين يساهمان في بثه وتلقيه، وإعادة إرساله محملاً بالرسائل والتضمينات الاجتماعية والثقافية عن الفوارق القائمة بين الأنا وبين الآخر المختلف. وقد يكون من الضروري هنا توضيح أن المغزى من ضرورة وجود هذا التمايز بين الخطابين لا يعني مطلقاً توزيع المسؤولية الأخلاقية على كلا الطرفين المنتجين للخطاب، بقدر ما يعني ذلك روائياً حرمان الرواية من الثراء التعددي للأصوات بحيث بدت الشخصية العلوية المحورية (سليمان) ناطقة بخطاب أنتجه غيرها - الراوي الكلي - عنها، على الرغم من حرص فواز على تقديم رؤية متوازنة أخلاقياً لشخصية العلوي، بعيداً عن تنميطه في قالب السلطة فقط، آخذاً بالحسبان الانزياحات الفردية على ضآلتها وقلتها.

١-من الحساسية الريفية إلى الطائفية:

يكاد المحور السردي لشخصية (سليمان) يكون المرآة الكاشفة لتجليات تطور الحساسية الطائفية وتبدي خطابها عبر شبكة من العلاقات والحوارات تمتد في كلا جزئي الرواية. يرصد الحوار الذي دار بين (سليمان) وبين الرائد "الدمشقي السني" (مروان السنطري) في أثناء مجزرة حماه، تلك الحساسية المشوبة بالارتياب العميق تجاه الآخر (السني)، على الرغم من

اصطفاف ذلك الآخر في معسكره نفسه، فالرائد (مروان) كان يبالغ في القتل على سبيل التفكه لكي يثبت ولاءه للسلطة، في حين لم يكن سليمان بحاجة إلى ذلك، بسبب انتمائه الطائفي. يطرح الراوي الكلي عبر شخصية (مروان) سؤالاً عن كون ما حدث في حماه ثأراً للعلويين من السنة؟ أم كانت الوحشية التي مورست في المدينة متنفساً لغرائز القتل والتدمير والاغتصاب؟ لم يبدُ إيمان (مروان) بالثورة وحماسه للقضاء على الإسلاميين وربهم وإلحاده الواضح بالنسبة لـ(سليمان) سوى "توطئة للتخفي على سنيته تحت عباءة الإلحاد" (صفحة ١٠٨). وعلى الرغم من ذلك فلم تشفع للرائد (مروان) قسوته وتسويغه للقتل كضرورة لتنظيف العالم، فذهب ضحية صراع قوى النفوذ بين أجهزة المخابرات وسرايا الدفاع في حماه.

عبر محور مروان الفرعي، يقدم الراوي شخصية (لميس) خطيبة الرائد (مروان) التي تعرف عليها إثر اشتراكها في حملة دورة المظليات ضد النساء المحجبات، تلك الدورة "التي لولاها لما كانت الآن في كلية طب الأسنان" (صفحة ١٩٠)، في إشارة واضحة إلى بدايات التخريب الممنهج الذي طال قطاع التعليم والتربية. يساهم (مروان) في إنقاذ (لميس) من غضب ذوي النساء المحجبات، فتنشأ علاقتهما على أساس ظنها بأن (مروان) علوي، مبررة ذلك لـ(سليمان) فيما بعد بقولها: "أغلب الضباط علويون".

يمتد دور (لميس) السردي كاشفاً أوجهاً عديدة من علاقة (سليمان) بعالم المرأة والجنس والمدينة كعلوي، حيث يكشف الراوي عبرها جزءاً من الحساسية الريفية الطائفية حيال المدينة، تقول (لميس) لـ (سليمان) الذي تفاجأ فيما بعد بكونها غير دمشقية: " جئت إليها – أي دمشق – وعمري خمس سنوات، كبرت فيها، عشت فيها كما أرغب ولقد أحببتها. أما أنتم فتكرهونها. هذا إحساسي لا تسألني عنه" (صفحة ٢٨٢).

يرصد الراوي عبر البؤرة السردية المفترضة لشخصية (سليمان) صورة الدمشقي المنمطة وفق مخيلة الآخر، "فالشوام لا تطيب لهم المعيشة إلا مع شامية، الفقراء الشوام فقط، الانتهازيون خصوصاً، يخرقون التقاليد العنصرية ويتزوجون قرويات من الساحل أو الريف القريب، توفيراً لتكاليف الزواج. الشوام حيسوبون حتى في الحب فما البال بالزواج" (صفحة ١٢٠).

عبر علاقته الجنسية بشخصية (لميس)، ينكشف وجه آخر من علاقة (سليمان) بالمدينة، فتبدو له (لميس) "فتاة تقدمية منفتحة وبلا عقد، بينما هو لم يتخلص من عقده الريفية عن الشرف والعفة" (صفحة ٢٧٦)، "فالمرأة لم تعد امرأة إلا إذا كانت طاهرة وارتبط الطهر بالتعفف عن الجنس" (الصفحة نفسها)، يحاول عبر صديقه المثقف العلوي (عارف)، الذي استغل الشعر والمعارضة في عقد غراميات سريعة مع فتيات تقدميات ونساء رجعيات، استكشاف مجاهل الغابة الدمشقية، فيكتشف بحسرة عبر خبرة صديقه بأن (لميس) ليست دمشقية، بعد أن تبين

له أنها ليست طبيبة أسنان أيضاً ،فيستنكف عن فكرة الارتباط بها: "لفت رجلاً على رجل، تنفث الدخان من فمها ،مستقلة عنه تماماً، ومن فرط ما كانت متحررة منه، وغير دمشقية، بدت له سهلة المنال. لم يمعن في التفكير. لا يريد سوى أن ينام معها بين فترة وأخرى. لا زواج" (صفحة ٢٨٢)، تضمر بنية السرد هنا رغبة لدى (سليمان) ومن يمثلهم في استكمال غزوهم لدمشق والاستحواذ عليها بالزواج من دمشقية، إذ لم يكن في مواجهة نغمة الانتصار على المدينة، التي كانت تتردد في أثناء حديثه مع أصدقاءه العلويين سوى منطق الخديعة الذي لجأت له فتاة "غير دمشقية "، حيث ترد (لميس) في جملة معبرة على اتهام (سليمان) لها بالكذب والخداع: "إذا كنت قد خدعتك، فلأنكم أنتم، لم تتركوا لنا وسيلة أخرى كي نعيش" (صفحة ٢٤١).

٢- الزمن العلوي:

"الزمن لنا؛ لماذا لا يكون زمني، إنها فرصتي، هذا زمن العلويين" (صفحة ٢٦٥).

يدخل (سليمان) عالم القصر الجمهوري، مرتقياً سلم الصعود إلى مركز القرار بسبب وشاياته، يرسم فواز حداد الشخصيات التاريخية الحقيقية في الرواية بشكل مقتضب، من خلال معلومات عامة متداولة وكتب سير ذاتية تتحدث عن حافظ الأسد وشقيقه رفعت والابن الذي ورث الرئاسة عن أبيه. وعلى الرغم من تذكير (سليمان) في اللقاء الذي جمعه بالرئيس بأنهم أقرباء، فإن الراوي الكلي الذي يتولى مهمة السرد في محور سليمان السردي، يوضح "أن الرئيس لا يأبه بالطائفة، إلا من ناحية أنهم حرزٌ له واحتياط في يوم آت، ولهذا لا يحاسبهم إلا نادراً" (صفحة ٢١٤).

يحاول (سليمان) لاحقاً الاستفادة من مروية دينية يطلقها الشيخ (هاني) أحد مشايخ العلويين في القرية، تفيد بأن "الشعب العلوي كان موعوداً بقدوم الرئيس منذ زمن طويل، علامات ظهوره كانت تلوح بين حين وآخر، أما النبوءة بمدة حكمه، فمذكورة في كتاب الجفر لعلي ابن أبي طالب، أن علوياً سيحكم سورية عدة عقود، ثم يأتي ابنه من بعده !!" (صفحة ٢١٤).

يتلقف (سليمان) مروية الشيخ (هاني) ليبدأ مشروع تأليه حافظ الأسد وتدشين عبادة القائد الملهم من السماء، بحيث تمتزج صناعة المشاعر الطائفية بالمقدس بالقدر ذاته الذي تتأسس فيه على الدنيوي عبر منح العلويين أوضاعاً امتيازية في مؤسسات الدولة كافة، لتكتمل أضلاع مثلث النظام القائمة على الرئيس والطائفة والجيش ومؤسساته الأمنية، لتصبح بدورها مركباً ذا نواة صلبة عصياً على التفكك وغير قابل للاختراق، "فالطائفة التي باتت ليست مخيرة في الدفاع عن النظام فحسب، بل عن خطر يتهدد وجودها". (صفحة ٤٦١) ستدافع عن نفسها وعن النظام ككتلة صماء واحدة كما عبر عن ذلك (سليمان) قائلاً: "العلويون مضطرون، إنهم ملزمون بهذه الدولة، لولا النظام لم يكن لهم مكانة في سورية." (صفحة ٤٦٠).

يحاول فواز حداد في الجزء الأول من الرواية إيجاد توازن بين نمطين من الشخصيات المنتمية إلى الطائفة، فيقدم شخصية المساعد (ضرغام) الذي حاول إنقاذ الطبيب (عدنان الراجي) من الاعتقال، رداً لجميل أسداه الطبيب للمساعد حينما عالج أبناءه مجاناً قبيل مجزرة حماه، كما يرصد الراوي الكلي موقفين لكل من الشيخ حامد –أحد شيوخ الطائفة في القرية – حيث اعترض في نقاش مع (سليمان) على إهمال مناطق العلويين الفقيرة وسلب النظام لأبناء الطائفة: "لقد زين لهم العمل في الجيش والمخابرات واستخدمهم اجراء زعران يعيثون فساداً في دمشق وحلب، إن ما يلحقونه من أذى بالناس يلصق بالطائفة، ما أساء لسمعتها، وهي منه براء" (صفحة ٢١٢)، كما احتج الشيخ (حامد) على مجزرة حماه "فالقتلى بالآلاف والسرقات بالملايين، والمنهوبات من البيوت والمحلات كانت تصل إلى القرى ليل نهار، وتباع علانية في الأسواق" (الصفحة ٢١٢). ويتابع الراوي عبر حوار بين شخصية (غالب) صديق طفولة (سليمان) الموقف الاخلاقي للمثقف الذي يرفض القتل الذي استمر شهراً في حماه واصفاً دوافع المجزرة بكونها مشحونة بضغائن هائلة. (صفحة ٢١٩).

في الجزء الثاني من الرواية، يتابع فواز حداد عبر راويه، رصد تصاعد نبرة الخطاب الطائفي لدى المحور السردي لشخصية (سليمان)، حيث تتأجج حدة المشاعر الطائفية إثر اندلاع الثورة وكلام الرئيس عن الفتنة الطائفية في خطابه، واستثمارها من قبل الأجهزة الأمنية للبدء في حملة تخويف الأقليات، ونقل السلاح إلى المناطق العلوية وتحويل الاشتباكات إلى حرب مفتوحة. وعلى عكس موقف (غالب) الذي سعى للمصالحة بين القرى السنية والعلوية، فانتهى به المطاف إلى السجن والتصفية، حيث الدفاع عن "اللحمة الوطنية" ضرب من الجنون - حسب تعبير (سليمان) - يعبر (عارف) المثقف العلوي "اليساري" عن موقف الغالبية العظمى من الطائفة قائلاً: "لا أريد لهذا النظام أن يتغير، ولا أتصور غيره، أتعرف لماذا؟ لأنني طائفي، أجزم بذلك. لن أتقبل ألا نحن الحكام، هذه الدولة دولتنا". (صفحة ٤٤٥). يتابع (عارف) سرده شارحاً عجز الرئيس عن القيام بأي إصلاح: "لن يستطيع الرئيس الانقلاب على النظام، والرئيس والنظام شيء واحد، لا انفصال بينهما، النظام يصنع الرئيس، وأي تنازل يقدمه أحدهما، يخسره كلاهما. يسقط أحدهما فيسقط الآخر. والطائفة لا تستطيع شيئاً، إنها مرغمة، سوف تقف مع الرئيس، ليست مخيرة، شبان الطائفة في الجيش والمخابرات والشبيحة، عدا وظائف الدولة الكبيرة والصغيرة. أمست بالرغم منها جزءاً من النظام" (صفحة ٤٤٦).

في نهاية الرواية، يقول القاضي سليم الراجي (لسليمان): "إذا كان النظام حسم أمره بهذه الطريقة، فلأنه لا يستطيع التصرف إلا كما تصرف في حماه. بالمقابل الناس حسموا أمرهم، لن يسلموا رقابهم ثانية، لا عودة إلى ما كانوا عليه" (صفحة ٤٦٦).

في المشهد الأخير يرسم فواز حداد عبر حوار (خالد) موظف القصر الرئاسي الجديد مع (سليمان) صورة يشهد السوريون اليوم مفاعيلها على أرض الواقع، يقول (خالد) مخاطباً (سليمان) بعد أن أبلغه بانكشاف رغبته في قتل الرئيس – الرغبة التي أفضى بها (سليمان) للعماد، عضو اللجنة الأمنية، في حال رغبة الرئيس القيام بإصلاحات فعلية تطيح بهم وبمكاسبهم – "اطمئن، لا تراجع عن الحل العسكري، ولو اضطررنا ألا يبقى في سورية حجر فوق حجر" (صفحة ٤٧٠).

يُرغم (سليمان) على الانتحار لمجرد أن فكرة اغتيال الرئيس خطرت على باله، ليلاقي مصيراً طالما سقاه لغيره، ولكن هذا المرة ليكون هو الجلاد والضحية في الوقت نفسه. يختم فواز حداد المشهد الأخير (لسليمان) بمقطع نبوئي يقول فيه "هذه البلاد، لا يؤسف عليها، لن يبقى حجر فوق حجر. يعرفهم. أليس واحداً منهم؟ يرى بوضوح ما بعده وضوح، الآلاف المؤلفة من القتلى والجرحى والمفقودين وذوي العاهات. لا تأسف، هذه البلاد بلاد الخلود والموت." (صفحة ٤٧٢).

المصادر والمراجع

١-رواية "السوريون الأعداء " فواز حداد.
إصدار: دار رياض الريس، الطبعة الأولى ٢٠١٤، بيروت، لبنان
٢-"في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد، د.عبد الملك مرتاض
سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد (٢٤٠) ديسمبر ١٩٩٨
٣-"الرواية السورية المعاصرة – الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة "
أعمال الندوة المنعقدة في ٢٦ و٢٧ أيلول ٢٠٠٠. إصدار المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق

الإشارات المرجعية:

* شهادة الروائي فواز حداد في أعمال الندوة المنعقدة في ٢٦ و٢٧ أيلول ٢٠٠٠ بعنوان "الرواية السورية المعاصرة – الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة " إصدار المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق.

** المرجع السابق

*** المرجع السابق.

أنور بدر

كتابة الراهن من الأحداث

أعتقد أن الربيع العربي بمآلاته المنجزة أو المفتوحة على المستقبل، شكل الحدث الأهم في تاريخنا المعاصر، ولابد له أن يترك صورته في مرآة الإبداع وأشكال الثقافة وطرائق الحياة أيضاً، لكنها علاقة جدلية بالضرورة، بحيث يتراءى هذا الإبداع في مرآة الثورة أيضا، من دون أن يعكس أحدهما الآخر، لأن الأدب (والإبداع) يتضمن بداخله قيمة نقدية لموضوعه، قد لا تظهر بشكل مباشر، مما يحيلنا إلى النقد كوظيفة لاكتشافها، ونحن، بكل أسف ما زلنا نفتقد تلك الدراسات المتخصصة، كما نفتقد وجود إحصائيات بيبلوغرافية للإصدارات الروائية والأدبية بشكل عام.

مع ذلك تشير أغلب المتابعات الصحافية وآراء النقاد إلى وجود اتجاهين، يُصرّ الأول منهما على المسافة الفاصلة بين الحدث وبين تجليه الروائي تحديدا، كما ظهر في ندوة «الربيع العربي في التناول الروائي» التي عقدت على هامش المعرض الدولي للكتاب بالجزائر في أيلول/سبتمبر من عام ٢٠١١ حيث أجمع أغلب المتداخلين «أن كتابة أدب الثورات العربية، لم يحن بعد حتى تنضج الأحداث لتروي عمق الثورة الحقيقي» وهذا ما ذهب إليه الكاتب والروائي السوري خيري الذهبي حين يقول أن «الثورة عمل انقلابي، لا يمكن للكاتب مهما بلغت موهبته استيعابها للكتابة عنها أثناء جريان نهرها الحافل بالخضرة

وأوحال التاريخ المتقلبة وخاصة أنها لم تنجز بعد، كما لا يمكن التنبؤ بمآلاتها». ولم يخرج عن هذا النسق الناقد المغربي سعيد بنكراد إذ يقول «أن أي ظاهرة أدبية تحتاج إلى الوقت حتى تنخرط في الظواهر الاجتماعية، ويصبح لها إنتاجها الخاص المرتبط بتلك الظواهر»، مضيفا: «ربما هناك أعمال تسجيلية ترصد وقائع بعينها تضمنها نص روائي»، مقللاً من أهمية النتاجات الروائية التي ظهرت في حينها.

من الاتجاه الآخر نجد الناقد السوداني الدكتور مصطفى الصاوي الأكثر تفاؤلا في نظرته لمنتج روايات الربيع العربي باعتبارها عودة إلى «الرواية الواقعية في أعظم بهائها، نعود إلى الرواية التي تهتم بالآخر، نعود إلى المثقف العضوي» وفق مصطلح غرامشي. حيث الهم الجماهيري، كما تجلى في الموسيقى والأناشيد، التي كانت تستلهم الحراك اليومي، رابطا وظيفة الأدب بقدرته على «الفعل والإنجاز".

فيما يرى الناقد المصري الدكتور محمود الضبع أنه «لا خلاف على أن الربيع العربي قد غير لغة الخطاب والقضايا التي كانت سائدة قبل ظهور هذه الثورات»، لكنه وعلى النقيض من ذلك يعتبر أن الثورات المشتعلة مثل الأحداث الدامية في سوريا، تشكل برأيه «عامل إحباط ضد الكتابة».

وكي لا يحصل أي التباس نؤكد أن أغلب من استشهدنا بهم، وأخص بالذكر الروائي خيري الذهبي هم ممن ينتمون إلى موقف الثورة وممن بشروا بها. فإشكالية الكتابة الآن أو لاحقا هي مسألة تتعلق بالمستوى الإبداعي أكثر منه موقفا من الثورة.

***

نحن في هذه الدراسة سنقصر تناولنا على الرواية السورية تحديدا، والتي يمكن أن تشكل رغم خصوصيتها نموذجا لعلاقة الثورة كحدث بالرواية والإبداع، أكثر من كونها علاقة مع المكان الجغرافي، دون أن يخفى على أي متابع حجم الإنتاجات الأدبية والروائية تحديدا، التي سبقت ١٥ آذار/مارس ٢٠١١ زمنيا في فضح طبيعة النظام الديكتاتوري القمعي وفضح الفساد المعمم خلال العقود الخمسة لسلطة البعث، والتي دفع الكثير من المبدعين والكتاب السوريين ثمنها تهميشا وحرمانا وتنكيلاً، كما دفع بعضهم ثمنها سنوات من السجن والتعذيب والتهجير أيضا.

لكننا الآن وبعيدا عن السجالات النقدية السابقة، وبعيدا عن حجم الاحباط الذي يمكن «للأحداث الدامية في سوريا» أن تثيره، نجد أنفسنا بعد اندلاع الثورة في مواجهة ظاهرة إبداعية ذات سمات متميزة، يمكن أن نسميها أدب أو رواية الثورة، ويمكن أن يدعوها البعض روايات الربيع العربي، ويمكن لآخرين أن يطلقوا عليها اسم رواية الراهن أو الحدث بالمعنى الزمني،

لكنها بالعموم أصبحت حقيقة موجودة وليست مجرد افتراض قابل للنقاش، مع أن البعض ما زال يساجل حول أهمية هذه الروايات وذلك المنتج الأدبي، مع يقيني أن إشكالية العلاقة بين الابداع وموضوعه، وتحديدا العلاقة بين زمن الكتابة وزمن الحدث لا تستطيع أن تشكل شرطية مسبقة أو قيمة نقدية بذاتها.

في جوابها على سؤال: ألا تعتقدين أنه من المبكر كتابة رواية عما يحدث في سوريا خاصة وأن الأمور ما زالت على حالها؟ تقول الروائية مها حسن التي أصدرت أول رواية عن الثورة السورية باسم «طبول الحب» وبعد سنتين من صدورها: «على الصعيد الإبداعي، نعم، الوقت مبكر، لكنني عشتُ تحت تأثير ضغط ما يحدث، وكما قلت من قبل بأن هذه الرواية وجدت طريقها إليّ كما لو أنني لم أكتبها، بل زارني شخوصها وألحّوا عليّ بالتواجد معي طيلة الوقت.

«روايتي وثّقت الثورة السورية بنبلها وإنسانيتها، قبل أن تتحوّل بجهود السياسيين، سواء من النظام، أو من قوى إقليمية أو من أطراف معارضة، أو من جهات عالمية، إلى عمل مسلح ثم إلى فوضى يصعب فهمها.

«كنت أكتب تحت تأثير مطالبة أصوات داخلية بهذا، ومن ناحية أخرى، وعلى الصعيد الإبداعي أيضاً، وبعد مرور سنتين على صدورها، أشعر اليوم أنني لم أخطئ بكتابتها، فهي رواية طازجة، رواية الحدث الذي يحدث أثناء الكتابة، ولا يزال مستمراً، هي بمثابة توثيق ولكن إبداعي لما يحدث في سوريا.

«طبول الحب هي السنة الوردية الجميلة للثورة، صورة الثورة التي أحببناها وتمسكنا بها ولا نزال نراها من خلال تلك العين الجمالية، العين الباحثة عن الحرية والعدالة والمحبة، العين التي رفع السوريون من خلالها الورود في التظاهرات، كل ذلك الجمال، فقدته الثورة اليوم، وأصبح الدم في كل مكان».

فيما تقول سمر يزبك التي وثقت أول أربع شهور من الثورة السورية في تقديم روايتها «تقاطع نيران»: «هذه اليوميات ليست توثيقاً مباشراً للشهور الأربعة الأولى في الانتفاضة السورية، إنها مجرّد أوراق استعنْتُ بها في أيّامي على مواجهة الخوف والذعر، وكذلك مراودة الأمل، لكنها كتابة حقيقية، واقعّية، ولا تمت للخيال بصلة».

«أفيق وأنا أتلمّس جلدي. كلي اعتقاد أني شخصية في رواية. أشرب قهوتي، وأفكر أنني أفكر بامرأة سأكتب عنها رواية. أنا رواية. أنا أكثر من رواية حقيقية يمكن أن أكتبها في يوم من الأيام...

«أمشي، أفكر أين يمكن أن يكون القناص الآن. أفكر أنني سأكتب رواية عن قناص يراقب امرأة تمشي بهدوء في شارع.

«سأندس في نوم القتلة، أسألهم: هل حدقتم في عيون القتلى حين اقتراب الرصاص من صدورهم؟ هل لمحتم ثقب الحياة»؟

عن روايتها «مدن اليمام» التي تتناول بها الثورة السورية خلال السنة والنصف الأولى تقول الروائية ابتسام تريسي: «لكلّ كاتب وجهة نظر في طبيعة العمل الروائي، البعض يرى أن الدم في سوريا يطغى، وأنّ الكتابة تهاوت إلى القاع، ولا يمكنها أن توصّف الحدث أو تحتويه على أقل تقدير، لذا لا يجرؤون على خوض غمار كتابة روائية، تتحدّث عن ذاك الكم من الدمار الذي شوّه البشر قبل المدن، لكن بالنسبة لي عشت الحدث، وكنت داخله، ولم أنظر إليه نظرة روائي أو رسام أو محلل سياسي. أنا والحدث انصهرنا معا، وحملتنا ريح الثورة فرمتنا في بوتقة النار، نار أحرقت كل شيء، وأخذت معها كل جميل في حياتنا.

الروائية السورية سوسن جميل حسن والتي فازت روايتها «قميص الليل» بجائزة المزرعة للرواية السورية عام ٢٠١٤ بإشراف رابطة الكتاب السوريين تقول:

«الفرق بين الرواية التاريخية، ورواية التاريخ الراهن، مسافة زاخرة بالخطوط الحمر، ولكن يمكن القول إنّ الروايتين يجب أن تنتميا إلى هذا الجنس الأدبي بشواغله وهمومه وهويته الفنية.

«ما كتب حتى الآن من أعمال روائية بعد اندلاع الانتفاضة السورية، وهو على حد اطلاعي فاق الاثني عشر عملاً، تسنت لي قراءة معظمها وليس كلها، لا يرقى في معظمه إلى طموح الرواية، ما عدا ثلاث أو أربع روايات راعت إلى حدّ ما البنية الفنية واستخدمت أدوات الكتابة الروائية، وأهمها بناء متخيل مهما يكن واقعياً، أما بقية الروايات فقد انزلقت إلى التوثيق، سواء بالوصف المشهدي لما يجري في الميادين وساحات الصراع، أو التوثيق للتطور الميداني والسياسي وملاحقة الخطاب الإعلامي وخطاب هذا الطرف أو ذاك».

وأعتقد أن رواية «نفق الذل» للإعلامية سميرة مسالمة من أهم الأعمال التي اشتغلت بدأب وإصرار على فضح بنية النظام وفساده المعمم في كل المستويات، التي شكلت الدافع الأساسي لانطلاق الثورة، وهي تتكئ على شيء كثير من السيرة الذاتية ومن الخبرة الاعلامية في كتابة عمل مهم عن الثورة السورية.

العمل على فضح بنية نظام الاستبداد وفساده شكّل سمة لأغلب الأعمال التي تزامنت مع سنوات الثورة السورية، لكنها تكاد تكون هاجسا وتيمة لكل أعمال فواز حداد في تجربته الروائية الكبيرة، وصولاً إلى روايته «الأخوة الأعداء» حيث يعالج موضوع الثورة باستعادة مجزرة مدينة حماة ١٩٨٢، واستعادة تاريخ الديكتاتورية التي استمرت ٥٠ عاما في تدمير البلد، وتعميم المجازر في كل سوريا، فضح ديكتاتورية النظام وفساده وطائفيته التي شكلت التيمة الأساسية

لمشروعه الروائي الضخم، يستعيدها الآن فواز حداد ليتقصى من خلالها أسباب اندلاع الثورة السورية الراهنة، ولماذا يطالب الشعب بإسقاط النظام؟

الروائي السوري خالد خليفة أتحف المكتبة العربية بعملين مهمين حول ما يحدث في سوريا، وفي كلا العملين يكون الموت البطل الحقيقي للرواية، الأولى «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة»، حيث تغوص الرواية بعمق في آليات الخوف والتفكك خلال نصف قرن، كما هي رواية عن مجتمع عاش بشكل متواز مع البطش والرغبات المقتولة، عبر سيرة عائلة اكتشفت أن كل أحلامها ماتت وتحولت إلى ركام، كما تحولت جثة الأم إلى خردة يجب التخلص منها ليستمر الآخرون في العيش، وتتحول جثة الأم في روايته «الموت عمل شاق» إلى جثة الأب الذي أوصى أن يدفن في مقبرة القرية وإلى جانب شقيقته، لكن رحلة نقل الجثمان تتحول إلى رحلة في الجغرافيا السورية وما أصابها عبر أربع سنوات من تدمير وتخريب للمجتمع والنفوس.

يقول خليفة إن روايته: «تتحدث عن قوة الحياة، لكن الموت هنا ذريعة، ليس أكثر، سيارة تشق طريقها من الشام... إلى العنابيّة... في داخلها جثة، ورجلان وامرأة، يلفهما صمت متوجّس، وفي الخارج حرب ضارية لم تشبع بعد من الضحايا بمئات الآلاف».

الروائي السوري عبد الله مكسور يدرك مسبقا إشكالية الكتابة في زمن الحدث، ويقول «إن تجربة الكتابة عن الثورة والأحداث في سوريا وهي لا تزال تدور هناك بين أخذ وجذب ما هي إلا مغامرة كبيرة خاصة مع الكثير من التصريحات لنقاد وأدباء يعلنون فيها أن الوقت غير مناسب لأي إصدار حالياً؛ بحجة أن العمل الأدبي بحاجة لفرصة من الزمن كي ينضج، ولكني قررت خوض هذه المغامرة برغم كل التحفظات التي سبق وذكرتها» وقد تناول الثورة السورية في عملين مهمين: «أيام في بابا عمرو» التي أضاءت لنا سراديب بابا عمر والأحداث التي شهدتها هذه المنطقة على ضوء القذائف والقنابل التي انهالت عليها في هجمات شرسة من كافة الأسلحة الثقيلة كالطيران الحربي والدبابات والمدافع. و«عائد إلى حلب» التي ينغمس فيها بتناقضات الواقع السياسي الذي آلت إليه الثورة السورية مع العسكرة، منتقدا كل الأطراف دون أن يفقد إيمانه بالثورة.

***

لكل كاتب دوافعه الخاصة الوجدانية والعقلانية أيضا، والتي تزج به في غمار التجربة، وهي بالضرورة دوافع شخصية وسيكولوجية قد لا يشاطره إياها الآخرون لكن علينا أن نحترم هذه الدوافع، وأن نعيد اكتشافها فيما نقرأ، لا أن نتوقف عند السياقات التاريخية للحدث موضوع الرواية، لكن الأهم في المستوى النقدي والمعرفي أن نكتشف جماليات الرواية الجديدة، أن

نتعرف على بنية النص الروائي الجديد وآلية التعبير التي اجترحها الروائيون في السرد والتوثيق والحوار للتعبير عن تلك السياقات التاريخية للثورة التي يكتبون عنها. فالثورة فعل انقلابي كما يقول ممدوح عزام، وهذه الانقلابية في الحياة والمجتمع يجب أن تقرأ في البنية الثقافية، في الأدب وطرائق التعبير، في اللغة وأساليب القص أو الروي، حتى في مستوى المفاهيم الجمالية والعادات والتقاليد ومجمل البنية الفوقية.

في روايات ما بعد الثورة، والتي يسميها البعض «روايات الحدث»، وباستثناءات قليلة كرواية «الأخوة الأعداء» لفواز حداد، تنزع الرواية عن كاهلها ثقل الوقار الكلاسيكي، وتأخذنا في شهوة التجريب الذي ينداح ما بين القصة والرواية أحيانا، وما بين التوثيق الخبري والشهادة أحيانا أخرى، ما بين اليوميات والمذكرات، ما بين السرد والتأريخ، لنكتشف مساحات من الكولاج إن صح التعبير تتضمن كل صنوف الإبداع وتصهرها في بوتقة جديدة.

ربما تجاوزت الرواية السورية بالمعنى النسبي معدلاتها في باقي بلدان الربيع العربي، إذ يحصي الناقد والروائي نبيل سليمان وجود ١٨ إصدارا روائيا في سنة واحدة (٢٠١٤)، «نصفها للكاتبات، وست منها هي باكورة أصحابها» مضيفا «فيما عدا روايتي لينا هويان الحسن ومها حسن، فقد تعلقت باقي الروايات بالزلزال الذي ما فتئ يضرب سورية منذ ١٥ آذار (مارس) ٢٠١١، وهو الزلزال الذي تعلقت به أربع روايات مما صدر قبل ٢٠١٤».

بكل أسف لم نجد أي إحصائيات سابقة أو لاحقة على هذا الجرد المهم بالمعنى البيبلوغرافي، حتى لو اتفقنا أو اختلفنا مع تقييم الكاتب لتلك الاصدارات التي تتسم جميعها وفق رأيه «بالمعارضة بعامة حتى ما حاول منها أن يقف محايداً»، فهي باعتقاده «ليس لها من الموالاة نصيب»، وهذا التعميم قد يثير ريبة البعض خشية افتقاد المصطلح للدقة المتوخاة، فليس كل من يدعي الانتقاد يمكنه أن ينزلق إلى خانة المعارضة، وليس العكس صحيحا أيضا.

لكن ما يمكننا تأكيده أن الثورة التي رفعت شعار اسقاط النظام بعد عقود خمسة من الديكتاتورية، وهشمت كل أصنامها، نجحت بتحرير الكاتب أو المبدع من سطوة وجبروت تلك السلطة بتجلياتها المؤسساتية والأيديولوجية ومن نفوذها الرقابي، رغم عجزها عن اسقاط هذا النظام فعليا، إلا أنه سقط بالمعنى الأخلاقي والرمزي وحتى بالمعنى السياسي، ومع سقوط أول صنم له سقطت كل حوامله الثقافية والسياسية من وجدان أغلب السوريين، اللذين حررتهم الثورة من هواجس الخوف، فألغت الرقيب الذي عينته المؤسسة الأمنية أو حيدته لدى البعض، كما قتلت ذلك الرقيب الذي عشعش في عقول ودواخل كثيرين أو خدرته بالمعنى النسبي لدى بعض آخر، فاصبح الكاتب أكثر حرية بالتعبير عن ذاته وأفكاره ومواقفه بشكل عام، أو من شاء منهم أن ينعم بهذه الحرية، لكن أغلبهم وفق تقييم نبيل سليمان مضى خطوة أكثر باتجاه المعارضة.

الملاحظة المهمة في بيبلوغرافيا الناقد سليمان أن روايات ٢٠١٤ السورية البالغة ١٨ إصدارا، نصفها لكاتبات سوريات، وست منها جاءت كباكورة مؤلفيها، وهذا يقودنا للقول أن تلك الحرية التي صنعتها الثورة قد دفعت بأسماء جديدة إلى خوض تجربة الكتابة، كما دفعت بأعداد أكبر باتجاه الانتماء لهذه الثورة وتبني أهدافها العامة، مع احتفاظهم بالموقف النقدي من تطور هذه الأحداث لاحقا باتجاه العسكرة والعنف المتبادل الذي أدى إلى تدمير البلد والمجتمع معا، ولم تقتصر مروحة الحرية على البعد السياسي بل هي بالتوازي مع تلك التيمة الخاصة بموضوع الرواية وعلاقتها بالحدث، ساهمت من حيث أرادت أم لا بتغيير طرائق التعبير وبنية الخطاب الروائي، كما ساهمت بتغيير أدوات التعبير واللغة أيضا.

وهذا ما يذهب إليه الكاتب العراقي فاضل ثامر بأن التحولات الاجتماعية «ستخلق نزوعاً نحو تجاوز الكثير من المحرمات والمسكوت عنه، ونحو كشف جديد أولاً للواقع الاجتماعي العربي ولحركة الشخصية ولوعيها وتحول الشخصية العربية من الموقف الهامشي السلبي إلى موقف إيجابي متمرد رافض وثوري حسب المستويات التي كشفت عنها التجربة العربية».

وأعتقد أنه لن يمكننا فهم هذه المتغيرات بعيدا عن تأثير ثورة المعلوماتية وتعميم الميديا الرقمية ووسائل التواصل الاجتماعي، التي أدت إلى انتشار مفاهيم الحرية وحقوق الانسان، وبالتالي منحت أغلب المواطنين أحاسيس جديدة بالوعي والتمرد والرغبة في التغيير، وهو ما نلاحظه كسمة لإبداع السنوات الخمس الأخيرة، وإن يكن هناك محاولات كثيرة سابقة لهذا الوعي وتلك الرغبة بالتمرد، لكنها لم تشكل سمة أو ظاهرة بالمعنى الذي نتحدث عنه، ولم يكن التعبير عنها بهذه القوة وذلك الإصرار الذي لاحظناه.

من السمات التي أكدها الربيع العربي في هذا المستوى، نسجل بداية كثافة حضور الكتابة النسوية، مع تأكيد على الهامش بديلاً عن المركز، وسيطرة النزعة الانقلابية والمطالبة بإسقاط النظام، وتحطيم النسق المقدس للسلطة والأب والتقاليد والقوالب النمطية وتهشيم اللغة السائدة، حضور ثقافة الفيس بوك والثقافة الشفهية، سؤال الهوية وأسئلة الأيديولوجيا، كل ذلك يصب بالضرورة في خانة «ما بعد الحداثة» التي أدخلتنا الثورة في فضاءاتها، وفرضت علينا روايات الربيع العربي أن نتعامل معها كمعطى جديد.

دعونا نلاحظ استنكار الروائية مها حسن لتأثير هويتها الكردية فيما تكتب بالقول: «إنني لا أؤمن بالقوميات والانتماءات الدموية، أنا كاتبة، أنتمي للكتابة التي تنظر إلى العالم كله بعين واحدة، تحلله وتحاول تفسيره، وتدوّنه».

وفي رواية «مدن اليمام» لابتسام تريسي «يكتب نور الحاضر الغائب لأمه أنه مضطر لإغلاق

صفحته، إذ: ,كل ما حولي تافه ولا يستحق المتابعة, وفي نقده الصفحات الفيسبوكية يكتب أنها ,تبدو له كسيف دونكيشوت الخشبي، وفرسانها مثله, لماذا يتبادل مع والدته «الروائية» تلك التعليقات الفيسبوكية؟ بل لماذا جعلت الكاتبة من ولدها بطلا في روايتها؟ وكيف نجحت تلك الأم في نقل هواجسها وخوفها على ولدها المعتقل وخلافاتهما؟

«لا تريدين أن تصدقي أن هناك من يدعو فعلاً لتحويل خط الثورة... بل لا تريدين أن تصدقي أن هناك بعض العصابات، وبعض الإسلاميين الذين يشوهون وجه الثورة».

دعونا نقرأ ما كتبته الروائية سوسن جميل حسن: «ما يجري في سورية أظنه سيدفع الرواية إلى مواجهة أسئلة جديدة، أو إلى إعادة صوغ القديم منها، أسئلة لا بدّ من طرحها وتحريك الوعي الجمعي الذي تعرّض لأكبر عملية انتهاك وتغرير في العقود الأخيرة تحت ضغط أنظمة سياسية وعقائدية قمعية، كان أخطرها وأدماها السنوات الثلاث الأخيرة».

«على الرواية أن تواجه نفسها من جديد وتعيد صوغ وعي الذات والعالم، أن تطرح سؤال الهوية من جديد بعدما تهاوت النظريات والأيديولوجيات القومية والماركسية وغيرها. عليها طرح أسئلة الوطن والمواطنة».

يصنف الناقد الدكتور غسان إسماعيل عبد الخالق كل السمات السابقة في خانة «ما بعد الحداثة» قائلاً:

«تتسم مشاهد الربيع العربي الذي عصف بالعديد من الأقطار العربية، بكل مواصفات، ما بعد الحداثة، من حيث: التمرّد على الأب والفكر الأبوي، ورفض اليقين المطلق، واللاعقلانية، وتحطيم النّسق أو النظام، وتقويض فكرة الجدوى أو الغاية، وتصعيد الثقافة الشفوية»!

«أما تعبير مشاهد الربيع العربي فهو متعمَّد ومقصود، لأن عين الكاميرا اضطلعت بالدور الرئيس في إنجاز هذه المشاهد، وتأثيثها بالتفاصيل اللازمة لإكسابها صفة الواقعية الجارحة، من جثث ودماء وأشلاء وبيوت مهدمة وجموع بشرية تكرّ أو تفرّ، فضلاً عما تتطلبه هذه المشاهد من بلاغة الجلاّد أو بلاغة الضحيّة».

فليس مصادفة أن بطل رواية عبد الله مكسور «أيام في بابا عمر» هو صحافي شاب يعود إلى بلاده لإنجاز مجموعة من الأفلام الوثائقية عن الاحتجاجات التي شهدتها البلاد في منتصف مارس/آذار من عام٢٠١١، وتحولت إلى ثورة، ورغم أن هذا الصحافي لم يحمل معه أي موقف سياسي، إلا أنه أوقف على أحد الحواجز، لتبدأ رحلة الاعتقال في سجن فرع المخابرات الجوية بحمص ومنه إلى بابا عمرو. كم تتقاطع هذه التفاصيل مع قصة الناشط الإعلامي باسل شحادة الذي جاء يحمل موقفا من الثورة وترك بعثته الدراسية في أمريكا ليساعد في توثيق جرائم النظام؟

قد لا تكون هذه المقاربة مقصودة، لكنها تؤكد على حضور الكاميرا على ثقافة التوثيق التي اشتغل عليها الكثير من الروائيين السوريين، وفي أغلب الأعمال التي أشرنا إليها، بالإضافة لحضور البعد الوثائقي والفيديوهات التسجيلية في حدث الثورة وفي آثارها على روايات الربيع العربي.

وجّهت المجلة ثلاثة أسئلة إلى مجموعة من الكتّاب المنشغلين بالسرد الروائي والقصصي والشأن السياسي العام، وها هنا الأسئلة والأجوبة

فواز حداد: روايات لا يمكن تأجيلها

«أوراق»: ما هي أهم الروايات والمجموعات القصصية التي قرأتها أو رصدتها بعد الثورات العربية وتناولت، بشكل مباشر أو غير مباشر، هذه الثورات؟

فواز حداد: المؤسف أنه لا يمكن الحكم على ما أنتج من روايات عن الثورات العربية، الكثير منها لم يوزع بحيث يصل إلى أيدي القراء، الثورات جعلت حركة الكتاب ضعيفة. حضرت عدة معارض للكتاب، وأغلبها لم يكن متوفراً. مبدئياً أنا لا اتحفظ عليها كظاهرة، بل كنت إلى جانبها، هذه احدى المحاولات النادرة التي يواكب فيها الأدب حركة الواقع، ومهما كانت اعتبرها ردا مفحما على هؤلاء الذين تمسكوا بمقولة إنه لا يجوز الكتابة عن الثورات والحروب الا بعد مضي زمن يسمح باكتمال الحدث واختماره، حسب بعض الآراء، لا يقل عن مائة عام.

أهمية ما يكتب أنه في أحد جوانبه شهادة على ما يجري، ومن جانب آخر وهو الأهم كتابة رواية عن الثورة من منظور الآن. أي كيف نظر الناس إلى أنفسهم والآخرين وإلى ما يجري حولهم، وكيف تأثروا فيه، رغم أنها غيّرت أحوالهم المعيشية الى حد تدميرها، لكن الحياة أصبحت تستحق أن تعاش... إنها بمعنى

ما روايات مضمخة بالدم والأهوال. ما يذكرنا بروايات كتبت في الخنادق تحت القصف في الحربين العالميتين الأولى والثانية. أما ما سوف يكتب فيما بعد، فمن منظور آخر، أوسع واشمل، يتسع للتأمل البارد والبحث العميق. هذا لا يلغي ذاك. من هذه الناحية، ثمة روايات لا يمكن تأجيلها، روايات تفرض نفسها. هناك طزاجة لا تغيب عنها تستطيع أن تشم منها رائحة البارود ونسيم الحرية.

هذه الثورات كانت أشبه بالمعجزة، بفعل الهيمنة المطلقة لدولة المخابرات، بلدان الثورات ما زالت تعاني منذ خمس سنوات، استعادة السياسة ليس بالأمر السهل، بعد تجفيفها وتخوين ممارستها. حفلت الثورة بالكثير من الرؤى والآمال والاقتحامات والأمراض والتراجعات، غير أن التعرف إلى الحرية، ومواجهة الدكتاتورية، وإطلاق الكرامة تعني اكتشاف الانسان في داخلنا، هذا الذي كاد أن يفنى تحت ثقل الطغيان، وهي المادة الأكثر جلاء في رحلة الربيع المنكوب.

لن أجادل في قيمة هذه الأعمال، لكن كتابتها لم تأت من الكسل ولا من الاستجمام، وإنما من الاحساس بالمسؤولية تجاه حدث عظيم مبشر ومؤلم، إنها الولادة من جديد، نحن شئنا أم أبينا جزء منها. المدهش تنوع الكتابة؛ قصص، أشعار، شهادات، تأملات، عدا ما ابتدع من فنون، وانخراط اعداد هائلة من الشبان فيها، ظهرت أسماء جديدة، جميعهم يكتبون من واقع أوضاع البشر في زمن تحولات قاسية.

جاءت هذه الكتابات من الضغوط الهائلة للموت اليومي والحصار وفقدان الأحبة والإحساس بالفجيعة أمام الجسد السوري الذي يرتكب فعلاً انتحاريا، جيش يقتل شعبه! إنها مأساة، نحن المجرمين ونحن الضحايا، هذا إذا كنا مؤمنين بأننا شعب واحد. تضعنا هذه الحرب أمام تساؤلات هل نحن شعب أم شعوب؟ هل نحن أعداء بعضنا بعضاً؟ ما الذي يفسر هذا الحقد والإجرام الذي انطوت عليه النفوس؟ وعشرات الأسئلة التي تستفز السياسة والتاريخ والأخلاق والعقل... ألن تستفز الكتابة؟! الجميع مدعوون للإجابة على أسئلة ليست قسوتها إلا لأنها حقيقية. ومن السخف والحماقة والادعاء أن يحظر أحد طرحها بدعوى الطائفية!

الرواية لم تتوار، أسهمت بدورها، ولندعها للزمن، هو الذي سيحكم عليها. أما الآن فهي ضرورية.

«أوراق»: أطلقت الثورات سياقا تاريخياً جديدا في البلدان العربية. كيف عبّر السرد الروائي والقصصي عن هذا السياق، وهل تعتبر أن تغيرات مهمة طرأت على هذا السرد بالارتباط بهذا الحدث؟

فواز حداد: إذا كان المأمول من الثورات إطلاق سياق تاريخي جديد، فمن المبكر، إن لم

يكن من المستبعد، أن يوازيه متغيرات في السرد الروائي والقصصي. إن كل ما يواجهه السرد هو المزيد من الوضوح والحرارة والحماس والابتعاد عن الغموض واللعب الفني المجاني. كل شيء محسوب. ما يراد قوله هو المهم؛ مواجهة الحقائق، إطلاق المسكوت عنه، بعث الذات المغيبة... الخ. من المبكر أن تحدث الثورات نقلة في الرواية أو القصة. وإن كانت تشكل المؤهل لما سوف تأتي به أزمنة الاستقرار وانكشاف بدايات المستقبل.

«أوراق»: ضمن هذا السياق، وبفعل شيوع الانترنت ووسائل التواصل الاجتماعي والهواتف الجوالة الذكية انفتح فضاء كبير لناشطين، حقوقيين، و»مواطنين صحافيين»، وثوار، أصبحوا، بالتعريف أو بالواقع، منتجين للكتابة، فهل أثّرت هذه الامكانيات المفتوحة للفضاء المعرفي على إبداعك وكيف استثمرتها؟

فواز حداد: اعتقد أنني كنت من موقعي القريب ومن ثم البعيد متابعاً يومياً لما يجري في سورية، وأكثر ما ساعدني على مواكبته جهود الناشطين بمختلف فعالياتهم بواسطة وسائل التواصل الاجتماعي، ما يجعلك تحس أنك على الأرض، وإن كان مجرد احساس، تعرف أن هذا غير كاف على الاطلاق، أنت في أمان بينما غيرك أخذ العبء كاملاً على عاتقه، فتدرك أنك مجرد مراقب عديم الحيلة، متطفل، لا دور لك. لذلك ترغب في أن تقدم شيئاً مهما كان ضئيلا، يشعرك أنك بذلت شيئا، قد يعوض عن هذا العجز المطلق.

ولقد حاولت وكتبت روايتي «السوريون الأعداء»، كرست لها ثلاث سنوات، هي جزء بسيط من تأملي لتاريخ سورية في العقود الأربعة الأخيرة، وبالنسبة لبدايات الثورة لم يكن باستطاعتي الاقتراب منه ولا معرفته لولا شهادات الناشطين.

هيئة التحرير

ياسين الحاج صالح: القصصي يتمشى اليوم بيننا

«أوراق»: مـا هــي أهــم الروايــات والمجموعــات القصصية التــي قرأتهــا أو رصدتها بعــد الثــورات العربيــة وتناولــت، بشــكل مبــاشر أو غير مبــاشر، هذه الثــورات؟

ياسين الحاج صالح: للأسف قرأت القليل من الروايات والقصص منذ ما قبل الثورة. لكن قرأت رواية فواز حداد: "السوريون الأعداء"، ورواية خالد خليفة: "الموت عمل شاق"، وهما عملان أساسيان.

يبدو لي على كل حال أن موقع القصصي أو الحكائي لم يعد منحصراً فيما هي قصص وروايات، وأنه انتقل إلى سرد سير الناس وتجاربهم وحكاياتهم، مما تجده كل يوم في صورة تقارير صحافية أو بورتريهات أو شهادات شخصية أو مقالات في مواقع الانترنت، أو أخبار ومعلومات على صفحات الفيسبوك. القصصي يتمشى اليوم بيننا، وأعتقد أن على رواية الغد أن تأخذ واقع امحاء الحدود بين الواقعي والقصصي بكثير من الجد.

"أوراق": أطلقــت الثــورات ســياقا تاريخيــاً جديــدا في البلــدان العربيــة. كيــف عــبّر الــسرد الروائــي والقصــصي عن هــذا الســياق، وهــل تعتــبر أن تغيــيرات مهمــة طرأت عــلى هــذا الــسرد بالارتبــاط بهــذا الحدث؟

ياسين الحاج صالح: لست مؤهلا للكلام في الأمر. ألاحظ من اطلاع محدود ظهور ثيمات العنف والموت والتعذيب، وأشكال من الغروتسك الكتابي والفني. هناك حس مأساوي أكثر وصراع مع النفس والوسيط الكتابي. وفي كتابة اليوم هناك انفعال شخصي في الكتابة، إن لم يكن استنادا مباشرا إلى التجربة الشخصية. أفترض أن أشكالا أكثر تمايزا واستقرار من الكتابة قد تظهر بعد هضم التجربة. اليوم لا زلنا في قلب الصراع.

وعموما، أعتقد أن أثر الثورات الكتابي سوف يظهر أكثر مع الزمن، وعلى يد جيل من القصصين والروائيين الأصغر سناً، ربما ممن لم يبدؤوا الكتابة بعد. وأرجح أن تندمج في

نصوصهم عناصر غير كتابية، من صوت وصورة وفيديو وموسيقا وغيرها، شيء يتجاوز ما يسمى في الانكليزية الهايبرتكست، وربما يحطم الكتاب كشكل حصري لقراءة هذه النصوص الجديدة. هذا التعدد في الوسائط ربما يعزز تعدد الأصوات المتوقع انتشاره أكثر في الأدب.

«أوراق»: ضمن هذا السياق، وبفعل شيوع الانترنت ووسائل التواصل الاجتماعي والهواتف الجوالة الذكية انفتح فضاء كبير لناشطين، حقوقيين، و»مواطنين صحافيين»، وثوار، أصبحوا، بالتعريف أو بالواقع، منتجين للكتابة، فهل أثّرت هذه الامكانيات المفتوحة للفضاء المعرفي على إبداعك وكيف استثمرتها؟

ياسين الحاج صالح: بعد الثورة أشعر أن شغلي صار أكثر تركيبا وجذرية في آن. أكثر مأساوية أيضاً بفعل أوضاع معلومة. دخلت في عملي موضوعات جديدة من جهة، ومن جهة أخرى أخذ يستفيد من مواد غير كتابية على نطاق أوسع، أنتجها ثائرون و»مواطنون صحافيون» وناشطون متنوعون.

أحب أن أتصور ان الثورة والتوسع الهائل في قاعدة إنتاج المعلومات والأفكار على يد الجيل الشاب كانت في الوقت نفسه نقطة انعطاف في عملي او مرحلة جديدة. حين يحصل أن أنظر في بعض ما كتبت في سنوات سابقة للثورة، يبدو لي أن العزلة والرقابة الذاتية حاضرتان بقوة فيه. كنا معزولين في بيئات ضيقة بقدر ما كنا مراقبين من قبل نظام عازل ومنتج للخوف. حاولت بين كثيرين الانفلات طوال الوقت من هذا القيد المزدوج عبر توسيع مجال ما يمكن تناوله والكتابة عنه، وعبر إدماج عناصر أوسع من التجربة الحية، والانتباه بقدر ما لليومي، لكن في الثورة فقط أمكن كسر قيود العزلة والرقابة. كتابتنا اليوم مسكونة أكثر بالبشر وبالقصص واليومي. وأظن كتابة الجيل الأصغر ستكون هي الكتابة المسكونة، العامرة بالناس.

هيئة التحرير

عبد الرزاق قيراط: مساهمات تونسية في نقد الثورات

«أوراق»: ما هي أهم الروايات والمجموعات القصصية التي قرأتها أو رصدتها بعد الثورات العربية وتناولت، بشكل مباشر أو غير مباشر، هذه الثورات؟

عبد الرزاق قيراط: الظاهرة التي تلفت الانتباه في تونس، تتصل بروايات كتبها أكاديميّون انتقلوا من النقد الأدبي إلى السرد. نذكر مثلا الأستاذ حسين الواد الذي أصدر «روائح المدينة» في ٢٠١٠، ثمّ «سعادته... السيّد الوزير» في ٢٠١١، وفي هذه الرواية يكشف الكاتب واقع بلده الغارق في منظومة فساد كبير.

الأكاديميّ الثاني هو شكري المبخوت الحاصل على جائزة «البوكر» عن رواية «الطلياني» التي تستعرض نضالات اليسار التونسي في أواخر عهد بورقيبة وزمن المخلوع بن علي. رواية أراد كاتبها أن يفضح نفاق المجتمع المحافظ الذي ينتمي إليه أبطاله قبل الثورة. وفي مجموعته القصصيّة الجديدة وعنوانها «السيّدة الرئيسة».

الأكاديميّ الثالث المعروف وهو الأكثر إنتاجا في الكتابة الشعريّة هو منصف الوهايبي ومن بين منشوراته «عشيقة آدم» في ٢٠١٢ وصدر له حديثا «إمارة ١٧/ جمهورية ١٤: ليلة الإفك»، التي يلخّصها الكاتب قائلا إنها «التراجيديا. هذا ربيع مفخّخ بشتاء قارس. إسلام مفخّخ. ثروات ومتاحف وكنوز وآثار منهوبة. أجساد مقطّعة مبتورة موسومة في الوجه... في الكتف... في الصدر. معروضة حيّة وميّتة. قانون لنش... من أجل أن نصبح سواسيّة مثل أسنان المشط الأمريكي البلاستيكي. من قال ذلك؟ هل يمكن ان نكون سنغافورة؟ أو دبي؟ قلت لزميلي عبد الستار المؤرخ، وكان يؤكّد أنّ هذا الربيع مؤامرة أمريكيّة اسرائيليّة. أمريكا مثل اسرائيل متفائلة حقّا إذا كانت تتصوّر أنّه بمقدورها أن تجعل العرب أسوأ ممّا هم عليه. أو أن تفعل بهم أسوأ ممّا يفعلون بأنفسهم».

«أوراق»: أطلقت الثورات سياقا تاريخياً جديدا في البلدان العربية. كيف عبّر السرد الروائي والقصصي عن هذا السياق، وهل تعتبر أن تغييرات مهمة طرأت على هذا السرد بالارتباط بهذا الحدث؟

عبد الرزاق قيراط: سأكتفي بمثال لافت من كتابات المبخوت الذي ركّز في «السيّدة الرئيسة» بطريقة لا تخلو من مباشراتيّة على الواقع السياسيّ والاجتماعي الجديد الذي أفرزته الثورة التونسيّة، فتناول مواضيع أثيرت بكثافة في وسائل الإعلام من قبيل اتهام حركة النهضة بالإضافة إلى التيارات السلفية بالتأثير على عقول الشباب بخطاب دفعهم إلى الهجرة للجهاد في سورية كما برز في قصّة «النهضة أشدّ من القتل»... ولا يخلو الكتاب من نقد مباشر وغير مباشر للخطاب الدينيّ الذي ينشر الجهل والخرافات، وإشارات قويّة إلى التأثير السيّء للمنقّبات على الأطفال في الروضات القرآنيّة.

«أوراق»: ضمن هذا السياق، وبفعل شيوع الانترنت ووسائل التواصل الاجتماعي والهواتف الجوالة الذكية انفتح فضاء كبير لناشطين، حقوقيين، و»مواطنين صحافيين»، وثوار، أصبحوا، بالتعريف أو بالواقع، منتجين للكتابة، فهل أثّرت هذه الامكانيات المفتوحة للفضاء المعرفي على إبداعك وكيف استثمرتها؟

عبد الرزاق قيراط: للكتابة في عصر الأنترنت أبعاد جديدة وأدوات غير تقليديّة، فقد انتهى زمن الأقلام والقراطيس والمراجع الثقيلة. وحلّت محلّها لوحة المفاتيح، وفأرة مطيعة تحملنا إلى عوالم لا متناهية من المعرفة والإبداع... كانت دورة الكتابة والنشر تستغرق حولين كاملين، وفي أحيان كثيرة تتجاوز ثلاثين شهراً، مدّة الحمل والفصال. فاختصرت بفضل «النت» إلى أيام وساعات، وإذا تعلّق المكتوب بتدوينة أو تغريدة فهي لحظات للكتابة ومثلها للقراءة.

يمثّل ذلك ولادة لما يسمّى بالنصّ الجديد بوصفه نصاً عابراً للأنواع والفنون، وغالبا ما يكون نصّا إلكترونيّا تفاعليّا بمعنى أنه «نصّ مزدوج الكتابة والتلقي». بفضل مواقع التواصل الاجتماعي، التي تصل بين الباث والمتلقّي مع تبادل الأدوار في الاتجاهين، بفضل مدخلات ووسائط تساعد على التعليق والمشاركة في النشر، أو مجرّد الاطلاع على ما ينشر بغاية التأثير أو الإثارة.

في هذا الخضمّ، كانت لي تجربة مفيدة مع صحيفة «القدس العربي» حيث دُعيت للمساهمة في تأثيث زاوية «فضائيات وأرضيات»، وهي تعنى بمواكبة ما يدور في وسائل الإعلام بأنواعها... وكان المشهد الإعلاميّ بعد الثورة مركّبا، بل شديد التعقيد، تتشابك فيه المنابر التلفزيونيّة مع منصات التواصل الاجتماعي التي انخرطت في متابعة التطوّرات السياسيّة والاجتماعيّة في بلدان الربيع العربيّ... وقد ألهمتني تلك المساهمات التي امتدّت على ثلاث

سنوات لتأليف رواية سياسيّة ساخرة عن فترة حكم الترويكا بقيادة حركة النهضة، وهي بعنوان «أيامات الترويكا»، جعلتها في شكل مسلسل يتكوّن من أربعين حلقة.

إبراهيم محمود

تشظّي المعنى: في السرد السوريّ

اعتبر المفكر الهندي الأصل هومي بابا الأمم سرديات، وإذا كان ذلك صحيحاً، فإن لكل أمة سرديتها: طريقتها في التعبير عن نفسها: قولاً وفعلاً، فالسرد يستغرق كل ما يعود إليها من باب التمايز، ولا سرد إلا ضمن شروط تجيز له حضوراً مصادَق عليه.

لكن السرد وباعتباره حركة نهرية تأكيداً على حياة، لا يُغفَل عن هويته الرئيسة، وهو أنه نسج مفتوح على الاتجاهات كافة، وهو يفصح عن تنوع الأنشطة والذين يمارسونها بالنسبة للمجتمع، ويدخل في رهان دائم مع ذاته وعلى محك الزمن يكون، وهو يتقدم بزمانه ومكانه طبعاً.

ربما بالطريقة هذه، ينزع السرد عن مسمّاه كل ما يصله بالسرد، داخلاً، على الأقل، في نطاق مفارقة الاسم على وقع المتغير، وأهوال المتغير ومآله، وليعطي فكرة دقيقة عن بنيته وهو أنه مأهول بالتغير العصي عن التبيين في كل آن، فكيف الحال والتغير القائم انعطافي بعنفه؟

ولا شك أن الجاري في سوريا منذ قرابة خمس سنوات اختبار للسرد مفهوماً وتعريفاً في آن، لأن أي مكاشفة لحقيقة الجاري ولما يزل يجري يضع في واجهة المساءلة التاريخية، كل ما يصله بالسرد كمعطى خبري، كعائد ائتماني لما كان، كترجمان أحوال لما هو قائم، فكيف الحال، إذا كان الذي شهدته/ تشهده سوريا كارثياً بأكثر من مقياس في الضحايا والتكاليف؟

السرد حين يتوقف عن أن يكون سرداً، فإن ثمة خللاً بنيوياً في محتواه، الخلل الذي يتجاوب مع نوعيته، في التقطع أو التصدع أو البعثرة أو التشظي القيمي، وفي الحيّز الجغرافي غالباً، السرد في مؤتاه لا يعدو أن يكون شاهد عيان نفسه، وقد تعرَّى من الداخل، لا بل إن الفجائعي، من حيث الدائر، يمرئي كل عمق، كما أنه يقرّب كل أفق، فلا يُرى سوى ذلك التباري الموتي الرهيب، لا يُرى سوى المنظور إليه من الأطراف كافة، وهو منظور مركّب ويحجب الجهات في وضعية هستيريات فيما آلت إليه أمورها، كما لو أن كل ناظر يستهدف امحاء الآخر .

الحديث هنا لا يتعرض لما هو قيمي، مجاراة لهذا أو ذاك، إنما يتتبع لوحة الأحداث التي تداعى إطارها بالكامل، إلى درجة أنه اختفى عن الأنظار، ولم يعد من مفتاح للجاري، إن جازت التسمية، سوى ما بعد اللامعقول ذاته، في ضوء التجارب السابقة، حيث ينعدم مفهوم المواطن، الوطن، الجغرافيا، القيمة المحتفى بها، الوعد المأمول...الخ، لحظة المقارنة بين حصاد الموت والياب وميثولوجيات ما بعد العولمة» أو الطوفان المروّع بآلياته المدمّرة والمسخَّرة وأدوات قتله المرعبة «، والواحات المحتضرة للحياة في صحراء يتملكها جنونها في تبديد جغرافيتها!

إنه احتضار للسرد الذي كان حتى الأمس القريب، والذي كان يشد إليه أطرافاً عدة، ولو أن لدى كل طرف ما يستثيره رفضاً ما للآخر أحياناً، سوى أن إمكان الحديث عن وجود عقد مجتمعي يضم الفرقاء جميعاً وارد بأكثر من معنى، وهذا الانفجار القاعدي الذي يهيب بهؤلاء لأن يكونوا أعداء بعضهم بعضاً «دعك من الأسباب وقد استغرق الكارثي مجمل البلاد والعباد» يلغّم كل عقد ويهدر اسمه، ويعدم رؤية المأمول لما يُسمى بـ»الغد» المسدود، ولا بد أن وقوع الكارثي هذا يترافق بسرد من جنسه، أن يكون السرد ممزق الأوصال في آن أيضاً!

إن سوريا، وهي تعيش وضعاً استثنائياً (والاستثنائية تنغلق على أوصافها وأهليها كثيراً)، يستحيل بروز سرد يمكن الركون إليه، أو اعتماده، بوصفه السرد الذي يتناسب وما تعيشه رعباً، عنفاً، ويلات، مجانيات في أكثر الأمور ارتباطاً بما هو إنساني حتى الأمس القريب.

أتحدث هنا خارج السرد الذي يستحق المتابعة أو تصريفه أدبياً أو بحثياً أو تاريخياً، أو حتى وثائقياً، بما أن الذي تعيشه سوريا هذه وهي في وضعيتها الزلزالية أو البركانية أو الطوفانية المريعة، يتحدى كل إمكان ضبط مفهوم أو معلوم. ربما ما أقوله هذياناً. ليكن ذلك، ونحن في مكاشفة ما يعدي كل إمكان ضبط نفس. أليس الهذيان انفجار العقل وهو مودَع بما لا يطيقه؟

لا سرد يتماشى مع حدث يحتاج إلى المزيد من الوقت والتروّي، ليستولد سرده الكفء له، لا سرد في الأفق المنظور، وأبعد منه، يمكن اعتباره الجدير بالمصادقة عليه ليستحق إصغاء إلى المسجَّل ضمناً: صوتاً أو كتابة.

لا مجال لمد النظر في الجهات كافة ليكون هناك متسع من الوقت يضمن هذا المطلوب النسبي، والقدْر اللازم من الجهد الفكري والنفسي، ليتم تفاهم بين الدال والمدلول، ليعايَن دليل نسبي في أفق الرؤية، أي ليعتمَد سرد يتم إطلاقه مدوَّنةً تاريخية، أو نصاً ما جديراً بالتقدير، أعني به أهلاً للمكاشفة، إذ لا قيمة لسرد إن لم يقدّم دالة مصداقيته واقعياً.

أتحدث هنا عما يتعدى نطاق المعتقَد وما أقربه إلى صورة نفسية مركَّبة، وفي وضع يفتقر إلى التركيب حقاً، حيث يواجَه المرء بسلسلة متواصلة من الانشطارات، وحيث الأرض ليست أرضاً، إنما تبعثرُ جسد منفجر، وحيث الزمان نفسه لا يتم اعتماده في ليل يبتلع النهار عينه، إنه وضع ما دون الهلامي، ما فوقه...، وضع شديد الحطامية، لا قابلية للغة، أي لغة، إن أريدت دقة لها لتؤدي دورها، في جسد يمتلك القدرة على التماسك وتأكيد سلامة اللغة، ليتشكل في المحصّلة سرد يؤخَذ به بجلاء.

في العودة إلى قولة هومي بابا «الأمم سرديات» يمكن التوقف مجدداً، ولعلنا جميعنا نعيش وهم الأمّة المنشودة، قل: وهم الأمة التي يسنَد إليها تاريخ نسبي بالمقابل، إن أريد للحقيقة أن تُرى حقيقةً. لا سرد فاعلاً، في عهدة أمة فقدت شروط أي تشكل لها، لا سرد معزَّزاً بالتاريخ، حيث توارى التاريخ المسنِد لها، وهي تشهد ارتطاماً بين جهاتها، إن ذلك أبعد من كل ما يتم التعبير عنه عن غزوات الأعداد والمشدودين إلى إراداتهم، لأن الداخل في المجمل عراء مستباح بامتياز هنا.

في هذا السياق، وبغية التوضيح، يمكن القول، أن في المستطاع كتابة مجلدات كاملة عن الضحايا وجلاديهم في سوريا، عن مشاهد الدمار الفظيعة التي عمّت جهات البلد، وتخصيص كتب كاملة عن أبشع الأساليب في التصفيات المتبادلة، أو عن طرق إبادة المدنيين بمختلف أعمارهم، عن تحويل الحيوانات ذاتها إلى وسائل لترويع الآخرين وتلغيم كل شيء، وأن في المستطاع أيضاً تدبيج مئات المقالات عن الصراع الملتهب الذي يستغرق جهات البلد، و أكثر الصور الملتقطة رعباً، سوى أن كل ذلك لا يصنَّف سرداً، بقدر ما يكون أي شيء سوى أن يكون المشار إليه .

ربما، من باب الرد، يمكن القول أن التاريخ من جهته، شهد فظائع مختلفة: حروباً عالمية، وغزوات مدمّرة، ومذابح جماعية...الخ، سوى أنه مقابل ذلك، كان هناك ما يسند الحياة، وفي زمن محتسب يمنح الحياة فرصة الدفاع عن « نفسها « بكل تأكيد، لكن الذي تشهده سوريا يمثّل وضعاً استثنائياً بمقاييس العنف المعتمدة: المعلومة والمجهولة، وفي نطاق « لغات الثأر « إن جازت التسمية، وأحسب أن السرد يتطلب حداً ما من المعاش، من الرصيد القيمي والحيوي لضخ قوة فاعلة في المعتبَر «جسد النص» الذي يكونه، ولهذا، كيف لسرد أن يكون ملء النظر، وثمة أمَّة تعيش وضعاً فنائياً في مجملها؟

أحسب أن السرد ممكن الأخذ به، أو تجويزه، عندما يتوافر مستوى رؤية ما، في فسحة أرض آمنة ما، لبشر يمكنهم أن يدخلوا في نطاق عقَدي اجتماعي سياسي نفسي، إلا أن ذلك في حالة من العدم السالب كثيراً، وأن المتبقي « قليلاً « لا يشفع لسرد أن يكتسب خاصية الاسم الفعلي، بقدر ما يرتقي به إلى مشتوى الشاهد المأسوي على وضع مأسوي مستديم، أحسب أن عدم قبول صياغة من هذا القبيل هنا وهناك، لا يعدو أن يكون التعبير الأكثر صراخاً عن جنون لم يعهَد بعد.

يمكن للحديث أن يتعرض لحالة/ مرحلة ال»ما بعد»، إنما أي ما بعد حيث معايشة البلبلة المروعة لكل حرث ونسل؟: ما بعد الامبريالية، ما بعد الكولونيالية، ما بعد بعد الحداثة؟ هذه مستويات أزمنة غير معهودة في عهدة الحدث السوري، رغم أن مفهوم « الحدث السوري «لم يُحَط به ما من أجله يستمد السرد مشروعية تبلوره، وحيث مفردة « الحدث « معتمدة اضطراراً ليس إلا لانتفاء بديل أكثر دقة. ربما يجاز الحديث عن حالة/ مرحلة ال» ما قبل «، سوى أن المعضل الهائل يواجهنا بطريقة التعبير والكتابة عن خاصية ال»ما قبل»؟!

الكلام المبين يسمّي من يستحق الكلام، من لديه مشروعية التكلم عما إليه الوضع، وحالة ما بعد نصاب: القتل، الموت، التمثيل بمفهوم التمثيل نفسه. من تُراه يكون؟ الضحية! وهنا يبرز شبح، وليس طيف الضحية، من باب الدقة، وهو في غاية التبلبل وفقدان السمات: أين هي الضحية، وقد سيقت إلى قدرها الذي أفقدها صفتها العضوية إذ تناثرت أشلاء، حيث اختلط دم الجاني بالضحية، وقبلذاك، كان في روح الضحية شهوة الانتقام مما حولها، كما لو أن الانتقام ذاته أنهاها.

والحديث عن الشهوة يمتلك المشروعية الوحيدة لأن يصغى إليه، إنما في وضعية استثنائية أيضاً، فهي شهوة غير مسبوقة من جهتها: شهوة تقود الجسد لإفنائه، تصوروا كيف أن القوى الشهوية تصفي العقلية وحتى الغضبية، في أي مقام تكون آنئذ؟ بالتالي، كيف للشهوة أن تكون ساردة ما هو أفظع من الحدث الذي تلبس المعنى، في النطاق اللامتناهي لوحام رعب لقَّم البشر الذين تضمهم إليها الخارطة السورية شهوات التصفيات المتبادلة، وإن أُريد لما كان يُسمى بالحقيقة أن يعيَّن، ليكن:

الجسد الذي أسلس القياد ليدين تبطشان فيما حوله حتى بالنسبة لأقرب المقربين إليه، وهما تلخصانه، فتوديان به، ولا تعودان هما نفسهما في هيئة اليدين، إنما أجزاء. كيف نسمّيهما، إذ تدليان بشهادة متقطعة؟ الجسد الذي فقد « كابينة « قيادته المألوفة: الرأس، هل يعود يُسمى جسداً، والرأس مفصول عنه بطريقة لا هي بحداثية أو ما قبلها، بالأسلوب الاستثنائي الذي استغرق القاعدة عينها، وفي وضعية طقوسية استثنائية استغرقت كل الطقوس « الحميدة «،

فلا يعود في مقدور أي منهما امتلاك القدرة على الإدلاء الدقيق بشهادة مفيَّزة كما ينبغي؟ الجسد الذي تلغَّم أم تحزم بحزام ناسف، أو أخضع لطريقة تمحو فيه كل سيماء العضوية التي تتنفس حياة وهي تروع منطق الحياة في تفجير مكان وإزهاق أرواح كائنات شتى، كيف يجاز له الكلام وقد نعي الكلام ذاته، وفي الوقت الذي يتزاحم القتلة من جنسيات شتى ليصبحوا نجوماً!

نعم، يمكن للحديث أن يسمّي المتفجرات، كيف تحدَّد بغية مكاشفة الجرم ونوعه: اللغم المتفجر ومن أوصله إلى هذه النقطة التي هي ذاتها تلاشت دقةً، القنبلة الساقطة غفلة في مكان يضم أبرياء هم أنفسهم انخرطوا في « لعبة « القتل الجماعية، أو فارقتهم البراءة ذاتها في وضعية أمحت عن المكان وأهلية التفاصيل المحفّزة على التوثيق، البراميل المتفجرة التي تُرى، وترعب العناصر الأربعة، يمكنها أن تسمّي الجاني الأول : صانعاً، ومشرفاً وعاملاً، سوى أن المسألة باتت أبعد من حدود حصر الجاري في إطار هذه البراميل وهي تعدم الرؤية وشهود العيان في المتن؟

لا تاريخ يمكن القبول به في السياق الذي هو نفسه تبلبل وتقطع، والسرد وضع سياقي، لأن شهود العيان هم أنفسهم يعيشون وضعية لا تمنحهم القابلية للكلام الذي يستحق التدوين واعتباره رواية مسندة. ما أكثر التدليس هنا!

ما أكثر الروايات: ممن يغطون الأحداث وهي عن بعد يودي بالبعد ذاته كثيراً، وممن يصفون الأحداث عن بعد، مبرَّأ من اسمه هو الآخر، وممن يناقشون الأحداث، كما تشتهيها سيرورة أوهامهم المستحدثة، وعلى الهواء مباشرة، أو في حمّى التدافع الشعرية أو القصصية أو المقالاتية وطرديات التوثيق والجهات التي أطلقت أسماء على أنشطتها ليس دون مقابل هنا وهناك... فهل حقاً يجاز الكلام ويكون الكلام كلاماً في وضعية مهدورة بأكثر من معنى؟!

أقرب إلى الحقيقة؟ هو أن كل ما يمكن البت فيه في عِداد «خارج تغطية التاريخ حتى الآن». نعم، التاريخ الذي يمكن أن يفصح عن اسمه لم يحن أوانه بعد، لأن الضحايا في اضطراد، وكون الضحايا بالذات في وضعية المساءلة عن حقيقتها: ما إذا كانت ضحايا أم لا، حيث الخلط الفظيع نفسه بين اللقب الصحيح والمقحَم في اللغة: الضحية وكيف صيرت ضحية، والضحية التي عزّزت بنقيضها فاستحالت ضحية، في حداثة وضع غير قابل للتشخيص بما يناسب جدته المريعة!

أقرب إلى الحقيقة، هو أن الحقيقة ذاتها في الحيّز المفتوح لما يعزلها عن اسمها وموقعها وشروط تجلّيها، لأن الحدث القياماتي الذي نعيشه في الزمن المهدور منذ سنوات قاربت الخمس فيها عمراً، له طرافته الفجائعية، والنزيف يطال كل شيء، والتقطع لا يستثني شيئاً، أحداً، وهنا يكون السرد عينه في وضعية استقالة إلى إشعار آخر... لننتظر إن استطعنا ونحن موحدو العضوية وفينا سلامة الحواس التي تختزن رعب الجاري من أجل سرد يعيش مخاض رعبنا الجماعي؟! هل أدركنا حقيقة ما نحن وعليه، لنعيش ولادة سرد يقاضينا فيما أغفلنا عنه كثيراً؟

دهوك – فجر السبت في ٧ تشرين الثاني ٢٠١٥

عبد الله مكسور

الرواية ومحاولة الإجابة على سؤال الثورة

لا شكَّ أن الأحداث العظيمة تتركُ آثارها على كل مناحي الحياة وتفصيلاتها. الثورات أحد هذه الأحداث التي تفصل التاريخ إلى شقَّين لا يتشابهان في غالب الأحيان. وفي بعض الأطوار، يكون أحدهما صورةً مُزيَّفة عن الواقع. بالطبع، يتبع هذا مدى نجاح الثورة في التغيير وتحقيق أهدافها. مع انطلاقة الربيع العربي، ظهر هذا التغيير واضحاً على مستوى الشارع بدايةً من خلال الشعارات والأغاني والأهازيج الشعبية التي تم ترديدها والتي صرنا نحفظها عن ظهر قلب. على ذات السياق، وبالرغم من أن الأدب لعب دوراً مهماً – على صغرِه - في كشف الاستبداد ومقارعته من خلال العديد من الأقلام التي انبرت للدفاع عن الحقوق الفردية والعدالة الاجتماعية، إلا أنه كان مطلوباً منه أن يواكب الشارع الثائر عبر عدم انتظار اكتمال الحدث. نظرية انتظار اكتمال الحدث التي اختبأ خلفها كثيرون كانت مخرجاً لهم، وللصمت الأدبي الذي لم ينقذهم من الفشل الأخلاقي الذي أطاح بمنجزهم الإبداعي الذي بنوه عبر سنوات سابقة للربيع العربي.

بعد مرور خمس سنوات على الأحداث الأكثر دموية في التاريخ الحديث - وأقصد سوريا طبعاً - فإن الأدب بدأ يتلمس منذ العام الأول النقاط المضيئة في حركة الربيع العربي، فلاحق الأحداث ولم يصنعها. وفي مجال الرواية، أزعم أني اطّلعتُ على مجمل الأدب الروائي الذي تمَّت كتابته بعد الثورة السورية. لقد

أحدثت الثورة عموماً تغييراً على مستوى الشكل في الرواية، قبل المتون التي صارت ببديهية تحاول أن تجاري نفَس الحرية الذي بات حقيقية في شوارع البلاد. وقد كنتُ ممن أصدر عدة روايات قبل الثورة وبعدها. والأعمال التي صدرت بعد الثورة السورية صفتها العامة هي صدقيتها وابتعادها عن تزييف الحقائق. هي أعمال فردية حاولت أن تقارب الحراب وتقترب منه ضمن محاولات قد تصيب أو تخطئ. إلا أن الثابت أن هذه الأعمال الأدبية لاقت انتشاراً واسعاً لدى طيف كبير من الجمهور. وهذا يدلّل على تعطُّش الشارع لمثل هذه الأعمال التي اختُزِلَت في وقت سابق تحت اسم « أدب السجون».

قد نكون - نحن السوريين- أكثر شعب في الأرض يختزن بين جنباتِه قصصاً أسطورية لملاحم تعيش اليوم بيننا على هيئات انسانية، هي تجارب فردية أيضاً تحتاج إلى التدوين. فالأدب الذي ظهر بعد الثورة السورية كان في معظمه تقريري يقترب من الجانب التوثيقي. وفي ذات الوقت، لا يمكن اعتباره وثيقة تاريخية تؤرشف للسنوات الماضية. لأن التأريخ علمٌ قائم بذاته، له أدواته ومشتغلوه. الأدب الثوري هو محاولة التقاط اللحظة الإنسانية للانتفاضة وتضخيمها في الأنا الإنسانية وملاحقتها بعد ذلك.

أما بخصوص شيوع الانترنت ووسائل الاتصال ومواقع التواصل الاجتماعي، وهل أثّرت هذه الامكانيّات المفتوحة للفضاء المعرفي على حركة الإبداع؟ وكيف؟ اعتقد أنه من الطبيعي ان تتيح هذه الوسائل العامة المتوفرة لكل مستخدم فضاءً رحباً للإطلالة على المشهد من زوايا متعددة. وبالرغم من جاذبيتها في خلق جمهور افتراضي، إلا أنها لا يمكن أن ترقى إلى المحاولات الأدبية. لأن للأدب ضوابطه ومرتكزاته، كما النقد، التأريخ، الطب وغيره، لا يمكن أن تصنع طبيباً أو نجماً كروياً من اطلالات عبر وسائل التواصل الاجتماعي. هذه المحاولات التي نراها أو نتلمسها اليوم، لا يطمح أصحابها – على الأقل في حدود معرفتي - بأن يكونوا منتجين للكتابة. هم يستعملون هذه الوسائل لإيصال صوت القضية العادلة للآخرين. أما الارتكاز على منشور فيسبوكي أو تغريدة عبر تويتر لإنجاز عمل أدبي، فهذا كلام فيه استهانةٌ بالأدب بكل أنواعه.

نحن اليوم أمام حالات فرضتها الضرورة. وهذه الحالات ربما في أغلبها ستختفي بمجرد زوال الضرورة أو ستتحول إلى اتجاه آخر بحسب مقتضيات حاجة أصحابها.

أما عن مواقع التواصل الاجتماعي، ففي ظل شحّ مصدر المعلومات، فإنها شكّلت مصدراً للكثير من الأخبار. وكما ذكرت آنفاً، فإن الأدب الثوري ليس توثيقي أو تأريخي إنما هو محاولة لتقريب وللاقتراب من الحراك الثوري. فإنه في هذه الدائرة، قد يلتقي مع وسائل التواصل وما تنتجه في فضاءاتها المتعددة. أما ما يحكمُهُ في الأصل، فهوَ المَكَنَة وقدرة المبدع على انجاز عمل يكون صورة عن قضيته التي يسعى لإيصالِها للآخرين.

إبراهيم اليوسف

ثورات الربيع العربي تفرز أدبها الجديد: سرديات مفتوحة على التحول

«كأنه مجرد حلم، أن أفتح عيني الآن، وأنظر ما حولي، لأجد تلك الأفواه التي كبلتها أصفاد الصمت، باتت تردد، على اتساعها، في ساحات التحرير، مالم تكن قادرة على التفوه به. الملايين من أبناء الوطن، باتوا يكسرون في أعماقهم، تلك الحواجز التي كانت تمنعهم من نطق ما يدور في مخيلاتهم، وما يرون أنه الحقيقة، وهو الحقيقة عينها، لاريب!، كي تسقط بهذا سطوة الخوف، وصور عسسه، وشوكاتهم، وتقاريرهم، وسياطهم، وتخلع أبواب زنزاناتهم، وتهدم غرف التعذيب التي كانت تروم تحويل هذه الجموع، إلى مجرد قطيع، ببغاوي، مصفق. بل إن أعظم من كل هذا وذاك، أن تجد صوراً، أو تماثيل كانت محروسة من قبل، بالرعب، بيد أنها باتت تتهاوى، لأنها كانت مرفوعة على دعامات الوهم»

(مقطع من مخطوط روائي لأحد كتاب ساحات التحرير)

لا يزال الشريط الزماني، الذي بدأ منذ إشعال البوعزيزي شرارة ثورات الربيع العربي، وعلى غير علم منه، حيث شهدت المنطقة، جملة تحولات هائلة، باتت بادية للعيان، على الأصعدة، كافة، لاسيما وأن عدداً من أركان إمبراطورية الرعب والاستبداد، قد اهتزَّت أمام أعين سكان المنطقة، بل وأبناء المعمورة، أجمعين،

في الوقت الذي كانت تلك الآلة الرهيبة، راسخة، تهيء سبل الإيهام بجبروتها، يوماً بعد يوم، إلى أن يغدو الأمر شبه يقيني، في مخيال من يتلظون في محرقتها، على حساب أمنهم، ورغيفهم، وحلمهم، ومستقبلهم، بل وبات الأمر في ثياب القدر والمصير المحتومين، وكأن لا خلاص منهما البتة، ما أضفى بظلاله السوداء الأليمة، في ذهن من هم في لجة المعاناة، لدفع ثمن ذلك غالياً، إلى الدرجة التي باتت الأجيال تتكاتف، لتظهر تترى، في هذه الدوامة: الجد، والابن، والحفيد، تتناسخ أوضاعهم في ما يتعلق بنصيب كل منهم، في الهواء، والحرية، والعدالة، والكرامة، بل أن انحداراً رهيباً، بات يظهر مع استمرار دورة الزمان، نحو الأسوأ، ومقياس ذلك أن السجن المركزي في هذا البلد أو ذاك، بات يفرِّخ سجوناً، وإن الإحساس بالفاقة والحرمان، وشيوع الفساد بات يتحول إلى هاجس يومي، يرافق الحياة اليومية، لمجتمعات كثيرة، لاسيما وأن كسر آلة الرقابة الفظيعة، نتيجة التبدلات الكبرى، في مجال ثورات الاتصالات، كان بمثابة المرآة العاكسة لواقع شرائح القاع الاجتماعي، في مجتمعات باتت الهوة شديدة المفارقة بين طبقتين، إحداهما تملك كل شيء، والأخرى لا تملك أي شيء، في ظل غياب الطبقة الوسطى، التي يظل وجودها ضمانة أكيدة، في تلك المجتمعات، على إمكان الموازنة، بين أطراف المعادلة، وتخفيف حدَّة المواجهة بين الأطراف، بل وتخفيف صدمة الطبقة المعوزة، من خلال استفادتها من الطبقة القريبة عليها، ذات منظومة القيم والأخلاق، ولو على حساب عرقها، وكدها، باعتبارها أسطون الوطن، وبانية صرحه، وأداة حمايته وتطوره.

بدهي، على ضوء مثل هذه التحولات العظمى، المشار إليها أعلاه، أننا أصبحنا على حين غرة، إزاء سقوط صوى هائلة، كانت لها هيبتها، وسطوتها، المفروضة بالنار والحديد، بيد أنها باتت في مهب رياح التغيير العظمى التي شهدتها المنطقة، وبات لا منجى من الخروج من دائرة هبوبها، وهوما ينعكس على طريقة أفكار، كل من هم في إطار المكان، أياً كان موقعه، حاكماً أم محكوماً، الأمر الذي يسهم في توليد منظومة وعي جديد، له أصوله، ومكوناته، المبنية- أساساً-على حالة صنعتها الجماهير الشعبية، من «الغلابة»، المغلوبة على أمرها، وهي القاعدة الأوسع، ليكون - في التالي- ثمة فرز بين الأقلية الناهبة، المستفيدة، وهي البطانة الفاسدة، والأكثرية المنهوبة، التي ترتبط مصلحتها بقضايا الأمة، والوطن، واستراتيجيات المستقبل المأمول، المستقبل الذي أصبح، قاب قوسين وأدنى. وإن مفاتيح الولوج إلى عوالمه، توافرت بين أيدي، بعض صناع الثورات، وهم صناعها، بيد أن الحصول عليها، لما يزل في مرحلة المخاض لدى آخرين، لايزالون يدفعون ضريبتهم، أغلى، مادام أن آلة الاستبداد التي تؤخر انطلاق الثورات المواجهة لها، باتت تستفيد من أخطاء السابقة عليها، فانصرفت إلى زيادة عمرها، ليكون ذلك على حساب ابتلاع طاحونة الأرواح والدماء المزيد من الضحايا السائرين، بثقة عالية، وروح عارمة، مؤمنين بالخلاص الأكيد.

وإنه لمن المعروف، أن الانتلجنسيا - بشكل عام - غيرت موقعها، في خضم هذه الثورات، إذ صارت تتفاعل مع جملة معطيات جديدة، هي استعادة لبعض الركائز الفكرية التي تراكم عليها الغبار، وغدت وكأنها، في حكم النسيِّ المنسيِّ، بيد أنها غدت في موقع التطبيق، بفضل الجماهير الثائرة، التي لم تنطلق إلا من جحيم معاناتها، غير مستندة – البتة - إلا على أخطوطة اكتشافاتها الخاصة، وإن كانت هذه الاكتشافات، ليست في معزل عن أرومتها النظرية، وديالكتيك التاريخ.

ولاشكَّ في أن الإبداع عموماً، والإبداع الأدبي منه، على وجه الخصوص، يدخلان في إطار الجزء الفاعل، في الإنتلجنسيا السابق ذكرها، حيث أن المبدع في مجالاتهما، بات أمام مصفوفة قناعات، ومعطيات، لم تعد أسيرة النظريات، و مجلدات الكتب، المغبرَّة، المنسية، بل صارت في حيز الترجمة الواقعية، إذ مالت كفة ذلك المبدع الذي لم يزل خيوط الارتباط بينه وشبكة هذه المنظومة الفكرية، وبات أحوج إلى المصالحة مع كل هذه المستجدات التي هي-في الأصل-ليست غريبة عنه، بيد أن المبدع الذي كان يجد نفسه، على النقيض من تلك الرؤى، غدا إزاء خيارات صعبة، لابد تبني ما هو متوائم منها مع الواقع حتى يستطيع خطابه الارتقاء إلى الحالة الجديدة.

حقيقة، لقد أصبح الربيع العربي، بما حمله من مفاجآت مذهلة، للعالم أسره، ملهماً للمبدعين، في المجالات الإبداعية، كافة، ليس بمن حدثت هذه التطورات الكبرى في بلدانهم، أو الذين لما تزل هي قيد الإنجاز عندهم، وإن كانت مهمة الثورات، لا تنتهي بـ»سقوط نظم ما»، لأن مهمات الثورة، مستمرة، بل إن هذه الثورات، تؤثر على مستوى عالمي، في المبدعين، إلى تلك الدرجة التي يمكن أن يكتب أحدهم، وهو في أي جزء عن العالم عن طفل سوري، يذبح من الوريد إلى الوريد، لأن من شأن ثورة الاتصالات أن تزيل المسافات، بين بلدان العالم، وتجعل ما يحدث في أقصى العالم، وكأنه يجري في أي بيت من بيوتات الكرة الأرضية الصغيرة.

لقد تصدى السرد لمعالجة موضوعة ثورات المنطقة، على حد سواء، وإن بمستويات مختلفة، بدءاً من القصة القصيرة جداً «ق.ق.ج» ومروراً بالقصة القصيرة، بل والمقال الأدبي، والنص المسرحي، إلى جانب الرواية. ولقد احتضنت بعض خشبات المسرح عروضاً مسرحية، تناولت ثورات ربيع المنطقة، وإن كان بشيء من الانفعالية، ما كان يدفع للجوء إلى السينوغرافيا، في بعض منها، للهيمنة على ثغرات مباشرة تناول الحدث، أو غيرها.

ولعلّ الرواية والقصة - كجنسين أدبيين - تعدَّان من الفنون الإبداعية التي تتأثر بالواقع، وتكون صدى اللحظة الزمانية، بالإضافة إلى الشعر، بيد أن تناولهما للحدث في لحظة سيرورته، يتوقف على عوامل، عدة، تتعلق بكيفية تلقي الكاتب، لصدمة، التغييرات الجذرية، التي تمت، وتتم، بل إن الأمر ليذهب أبعد من ذلك، في ما لو دققنا، في جوانب الأخطوطة النظرية، التي لامسنا،

في ما سبق، بعض جوانبها، حيث أننا، أمام ثلاثة نماذج من الأدباء: أحدها استطاع التفاعل مع الحدث، وجدانياً، فور بدء «ساعة الصفر» من قبل ثورات المنطقة، عامة، والثورة التي يمتُّ إليها، بصلة جغرافية، محلياً، وثانيها أنموذج تطلبت مصلحته، مناوأة الحدث، وثالثها أنموذج وقف على الحياد، أوبين بين، لاعتبارات متعددة، لا مجال للتفصيل في خوض شروحاتها.

وإذا كانت هناك من أسباب، تجعل الرواية والقصة فنين، يتأخران عن مواكبة أي حدث، بشكل عام، وحدث الثورة، بشكل خاص، فإن ذلك يعود إلى أن القصيدة، تفاعلت على نحو لحظي، بالثورة، متماوجة مع خط سيرها، لتشكل ضمير الثورة، إلى جانب أدوات إبداعية أخرى: الأغنية، الموسيقا، اللوحة، المسرح، الرَّقص، وإن كانت الرواية تختلف عن القصة، لاحتياجها إلى زمن كتابة، ناهيك عن شرارة إبداع النص الشعري، قد يأتي عفوياً، بيد أن الإبداعين القصصي والروائي، يحتاجان إلى مدد كافية، لما تفرضه أدوات المختبر الإبداعي، لدى كل منهما على حدة.

برز في مرحلة ما بعد «الشرارة البوعزيزية»، أن مبدعين كثيرين، راحوا يزعم كل منهم، أنه تنبأ بالربيع العربي، ويحيل بعد ذلك إلى عمله الإبداعي الذي يذكر فيه مصطلح الثورة، بحسب المفردة الإبداعية المتبعة لديه، أو انزياحاتها، من مطر، أولون الدم، أو أشعة الشمس، وزوال الليل، ويكاد هنا، لا يوجد مبدع أصيل، لم يدع في أدبه للثورة، ولم يتناول في إبداعه، إدانة الدكتاتوريات، بل وما أكثرت لك الإبداعات التي راحت تصور سقوط آلة الظلم، ويكاد لا يوجد أحد ممن عانوا من القمع والعنف، إلا وحلم بغد، يكون فيه إنسانه حراً كريماً أبياً.

وهناك أكثر من حالة، يطرح فيها صاحبه نفسه» صاحب أول روايات الربيع العربي*، ومن ذلك ما كتبه الكاتب الموريتاني أ حمد فال ولد الدين في روايته» في ضيافة كتائب القذافي»، تناول فيها سجنه على أيدي هذه الكتائب، وقد جاءت روايته، بطريقة مختلفة، لغة، وبناء. ولعل اشتغاله، في مجال الصحافة، وراء صياغة أحداث الرواية، حيث يصور وضعه، وبعض السجناء، ومعاناتهم، جاء في الرواية «لا تتحركوا... أيديكم إلى الأعلى...لا تحرك يديك أيها الكلب... اسكت... دور... دور»! ولقد طرحت هذه الرواية، مسألة جديدة، إلى جانب تناوله حدثاً كبيراً - وهو ثورات المنطقة - حيث اقترح بناء شكلياً، ولغة شعرية، وإن من خلال المفردة، المجلجلة، المدويِّة.

كما تأتي رواية إبراهيم الكوني فرسان الأحلام القتيلة»**والتي كتبهاً، بعيداً عن أجواء «التيه والصحراء» التي كانت تهيمن على رواياته، ليركز على ظهور فئات وشرائح اجتماعية، باتت تتصدر الساحة، في عدد من الدول التي ظهرت فيها الثورات العربية، ولم يكن لها من أثر، من قبل، في مواجهة آلة الظلم في بلدانهم، ويستشهد الروائي، بمقولة أحد رموز الثورة الفرنسية وهي إن من يجني ثمار الثورة هم أسفل السفلة»*، وهي تقدم أولى رؤية نقدية لمن يستغل هذه الثورات، دون أن يدفع أية ضريبة، ولعل الأمثلة-من حولنا – كثيرة حقاً!

كما نجد، أن القصة القصيرة، ستكون أكثر حظوة، من خلال مواكبتها للتحولات الهائلة، التي تجري، إذ أنه يكاد لا يخلو مهرجان قصصي، إلا وتتم فيه قراءة، قصة، أو قصص، تتناول هذه التحولات، ومواكبة ما يجري، ولومن قبيل إدانة دوامة العنف التي تحرق الأخضر، واليابس، في آن واحد، من قبل أعداء الحرية من المتشبثين بعروشهم، وإن كان ذلك على حساب حرق أوطانهم، وهلاك شعوبهم، ولقد كانت المبادرة الرسمية في جمع نتاجات الشباب الجديد، ممن هم دون سن الثلاثين، إعلان المعهد الدانماركي في دمشق إلى مسابقة أدبية، ضمت القصة والشعر، وذلك بعد مرور مجرد أشهر، على انطلاقة هذه الثورات، وقد تمَّت طباعتها في كتاب بعنوان» صفاء يوم جديد» باللغتين العربية والدانماركية، وشارك فيه كتاب من سوريا ومصر والأردن وموريتانيا.

وأخيراً، لابدَّ من القول: إنه إذا كان لابدَّ لبعض الأشكال الإبداعية، أن تحسم أشكالها الفنية، وهي تواكب ثورات الربيع العربي، فإن الرواية، تحتاج إلى بعض من الوقت، لأنها تحتاج المزيد من الوقت، للاشتغال على أدواتها الإبداعية، وإن كانت القصة القصيرة، بل والقصيرة جداً أكثر استجابة، كما الشعر، والأنشودة، لتناول سؤال الثورة.

إن هذه الثورات، التي تترك دويَّها، وصداها، من خلال ضريبة الدم العالية، عبر طابعها السلمي الذي تواجهه آلة الاستبداد بالعنف، إذ تضع حياة أمم، وشعوب هائلة، على طريق جديدة، طالما حلمت بها، لأنها توصلها، إلى تحقيق وترجمة حلمها الإنساني، بعيداً عن العسف الممارس بحقها، فهي توجد معادلها، الإبداعي، العام، ومن بينه السرد، أحد أشكال الإبداع الإنساني العظيم.

*لسنا، هنا، في سياق، تحديد أسبقية كتابة أي اسم لهذا النوع من السرد، أو ذاك، لانصرافنا، إلى تناول السياق السردي العام، كحاضن لفعل الثورة.

*محمد بوخزا «إبراهيم الكوني يصدررواية تتناول الربيع العربي»، صدرت رواية الكوني ضمن سلسلة مطبوعات مجلة دبي الثقافية، *داربيركوفود - إعداد خالد خليفة (٢٠١٢)

** فصل من مخطوط: مخاض المصطلح الجديد. استشرافات على عتبة التحول - معد للطباعة.

عبد الرحمن حلاق

«لمـــار» لابتســـام تريـــسي: مـــآلات السرديـــة الطارئـــة

لا تخلو مجموعة بشرية من سردية مؤسِّسَة تنبني عبر مرحلة زمنية طويلة ، تتكفل بشكل أو بآخر باستمرارية هذه المجموعة وتضمن – قدر الإمكان _ الحفاظ على بنيتها الوجودية ، ويعمل أبناؤها على بلورتها وإعادة صقلها كلما اعتراها ضعف أو ألمّ بها أحد فايروسات الحداثة ، وإذا كانت الأمم الكبيرة قد خلقت إلى حد معقول سرديتها ووصلوا بها مرحلة متقدمة من الصقل بما يحقق لهم هذه الاستمرارية الوجودية فإن المجموعات البشرية الصغيرة ماتزال تتخبط في طريق الوصول إلى مرحلة الاطمئنان ، ولهذا أضفت بعض المجموعات البشرية طابعاً سرياً على سردياتها وانغلقت على ذواتها متدرعة بجدران قوقعتها الخاصة، ما جعل الكثير من الطوائف الصغيرة تذهب إلى ما يعرف بالفكر الباطني أو المذهب الباطني خوفاً من تفتت بنيتهم الاجتماعية وزوالهم عملياً من حركة التاريخ الخاص بهم .على مستوى أضيق تأتي النظم الاستبدادية لتؤسس سردياتها الخاصة مستفيدة من فائض القوة الذي تمتلكه متجاهلة أهم عاملين مساعدين في تكوين أي سردية على الإطلاق ، أقصد العامل الاجتماعي الإثني والعامل الديني، ولا أظن أن التاريخ قد سجل فيما سجل أي حالة استمرار لأي بنية استبدادية حتى لو اعتمدت في تأسيس سرديتها على مبادئ فكرية تبدو للوهلة الأولى غاية في العدل ولعل آخرها شيوعية الاتحاد السوفييتي.

في هذا الإطار يجب التمييز بين السرديات الدينية والسرديات اللادينية في الأولى نجد احتمالية الاستمرار أقوى بفضل عنصر الإيمان الغيبي من جهة واعتمادها على القيم الإنسانية المطلقة من جهة أخرى، بينما في الحالة الثانية نجد عوامل النقص كثيرة خاصة فيما يتعلق بقيم العدل.

في رواية «لمار» للروائية السورية ابتسام تريسي – كما في بعض رواياتها السابقة - ثمة تفكيك واضح لمقومات السردية الأسدية التي انهارت بشكل دراماتيكي بفعل الثورة السورية، وإذا كانت الكاتبة ابتسام تريسي قد عمدت في روايتها السابقة (مدن اليمام) إلى تفكيك البنية الفكرية والدينية لجمهور مؤيدي الدكتاتور عبر شخصية (الملازم خضر) مبينة الأسس التربوية والنفسية لأنصار الدكتاتور فإنها في «لمار» اتجهت إلى فضح المقومات التي أوصلت هذا الدكتاتور إلى سدة الحكم، كاشفة الأبعاد النفسية والاجتماعية والسياسية التي ساهمت في صناعة هذه الطغمة الفاسدة. وكان سبيلها إلى ذلك محاولة تفكيك المرحلة الزمنية التي توّجها الدكتاتور حافظ الأسد بسلطته المطلقة ، مستفيداً من الأخطاء التاريخية لمن سبقه وكذلك من تجارب من عاصره من المستبدين، وما إن استقامت له الأمور حتى بدأ بتأسيس سرديته الخاصة التي لخصها المؤرخ (يونس) السجين في فرع المخابرات الجوية في حرستا عندما تحدث للأستاذ عن دوره في تأليف كتاب عن فكر وفلسفة القائد : (... حينها اخترعت اللقب الذي لازم القائد طيلة حياته «الأب القائد» تيمناً بألقاب من سبقوه من حكام العالم المشهورين... لكني جمعت في لقبه بين الديني والسياسي واختصرت في شخصه كل رموز العظمة والقوة والخلود!) (ص ٢١) وذلك بإيحاء من القائد أو الزمرة العاملة معه، فقد جاءته ملاحظة أثناء العمل للتأكيد على رمزية الأب في الكتاب المزمَع إنشاؤه.

أما التفكيك الشامل لهذه البنية الهشة أصلاً فقد جاء من الكاتبة عبر صفحات «لمار» وذلك على المستويات التاريخية والنفسية، راصدة العوامل الخفية لركوب السلطة، والقبض على أجهزة التحكم بالقوة.

ثمة حكايتان تأسست الرواية عليهما: إحداهما تنتمي إلى الحاضر أما الثانية فتسبر البدايات التاريخية منذ ١٩١٠ لتلتقي النهايتان بالراهن المعاش، هذا الراهن الذي قلب الموازين وسمح بكسر أحد الأقانيم الثلاثة التي تشكل التابو المحرم (السياسة. الجنس. الدين) وإذا كان بعض الكتاب قد تجرأ على الجنس وكتب فيه فإن الدين والسياسة بقيا بمنأى عن أقلام الكتاب باستثناءات قليلة جداً غامر أصحابها وتجرؤوا على (السياسة) كما فعل مصطفى خليفة في روايته «القوقعة» وكاتب هذه السطور في «قلاع ضامرة» وكذلك رواية «عين الشمس» لابتسام تريسي والتي دخلت القائمة الطويلة في مسابقة البوكر، وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

وما إن انطلقت الثورة السورية حتى بدأنا نرى العديد من النصوص الروائية التي تحاول رصد المرحلة بشكل أو بآخر عبر اختراق تابو السياسة، بعد أن قام الشعب بتحطيم الرموز الدكتاتورية بصورة مذلة ومهينة لها بلغت حد التبول على تماثيل ذلك (الأب القائد).

تأتي رواية «لمار» في هذا السياق عقب رواية الكاتبة السابقة «مدن اليمام» والتي تتابع فيها الكاتبة مشروعها الخاص بتفكيك هذه البنية الاستبدادية راصدة مراحل النشوء والتكوّن وسيرورة الفساد القائم على الحقد الطبقي تارة والحقد الطائفي تارة أخرى والذي بلغ ذروته قبيل وأثناء الثورة السورية لتستحق وبجدارة لقب راوية الثورة السورية.

لقد انهارت شعارات المقاومة كما انهارت من قبل شعارات العدالة الاجتماعية ممثلة بأهداف حزب البعث، انهارت حتى القيم الوطنية أو الإنسانية التي كان المستبد يتستر بها وذلك بفضل هذه الثورة الكاشفة.

أما ما فعلته رواية «لمار» فهو العودة إلى البدايات إلى «تل الجرب» حيث ترصد مجيء الجد الأول (سليمان) مع ابنته وزوجته هارباً من خنجر ثأر نتيجة ما ارتكبه من جرائم. وصل قرية لا أحد يعرفه فيها وبدأ ببناء حياة جديدة ومعيشة جديدة تعتمد بداية على ما يقدم له من صدقات في بيت مهجور ومنعزل أعلى التل اشتهر باسم (بيت الحسنة) ومفردة الحسنة هي كناية عما يقدمه الإنسان من طعام وغيره إلى المحتاجين.

بعد أن يستقر الحال بسليمان في «تل الجرب» يبقى في حالة حذر شديد في التعامل مع أهل القرية، وتبقى الخطوط التي تربطه بهم ضمن أطر محددة، سرعان ما تبدأ بالانفتاح بشكل واسع إثر الاحتلال الفرنسي حيث نراه بصحبة ضباط الاحتلال إن في سياراتهم أو في حفلاته لهم التي يقيمها في بيته، ونراه أيضاً خطيباً يدعو إلى استقلالية الطائفة العلوية في دولة مستقلة كما شاءت فرنسا في بداية احتلالها، ومع خروج الفرنسيين وفشله من بعد في تسجيل حفيده في الجامعة في لبنان بسبب وضاعة أصله. تبدأ «لمار» بالقبض على مفاصل الأحداث فتوجه ابن أخيها صخر للانخراط في الجيش لتضمن له القوة التي ستمكنه من السلطة فيما بعد لتبدأ سلسلة من الأحداث التي يعرفها الكثير من السوريين بشكل جيد والتي مكنت ابن أخيها صخر (حافظ أسد) من تولي السلطة، لكن ما لا يعرفه ربما الكثير من السوريين جاء في البعد التخييلي للرواية حيث مخططات لمار ووصاياها العشر النابعة من نفس يقتلها الحقد والرغبة في الانتقام حيث يطال الانتقام كل من مدّ يد العون لهذه العائلة وأيضاً كل من رفض لها طلباً، فأحفاد صاحب «بيت الحسنة» الذين عادوا من المهجر وبنوا قصرهم أعلى «تل الجرب» انتهى بهم المطاف في حفل تدميري واسع، كذلك الجنرال الذي مد يد العون لصخر في كل أزماته وكان سابقاً على علاقة بزوجة صخر التي أنقذتها لمار من فضيحةٍ وزوجتها لابن أخيها لتضمن

له سنداً عائلياً - نال سجناً مؤبداً حتى أن السينما التي التقى فيها معها فيما بعد نالها الدمار وتحولت إلى مشروع آخر.

التأريخ والبنية الروائية

دأبت الكاتبة ابتسام إبراهيم تريسي على الدخول إلى التاريخ عبر بواباته الخلفية وذلك منذ رواية «جبل السماق» بجزئيها «سوق الحدادين» و«الخروج إلى التيه» وذلك لرصد ما تم إسقاطه ودفنه من وقائع، خاصة وأن التاريخ من بين جميع العلوم الإنسانية هو العلم الوحيد الذي يكتب بأكثر من قلم وقلما نجد مؤرخاً يتسم بالحياد والموضوعية، ولهذا تعد مقاربة التاريخ بالنسبة لكاتب الرواية مغامرة محفوفة بالمخاطر، تتطلب منه جهد الباحث والمحقق معاً. وإذا كانت رواية لمار سيرة ذاتية للاستبداد، فهذا لا يعني بكل تأكيد أنها رواية تاريخية مهما تقاطعت بعض أحداثها مع الواقع، فقد استطاعت الكاتبة وبحرفية واضحة إنتاج نص إبداعي روائي حول عائلة منبوذة، انتهازية، تختزن فائضاً وفيراً من الكراهية والخبث والحقد (الطبقي والطائفي) استطاعت هذه العائلة الوصول إلى سدة الحكم، وما لبثت أن تخلصت من كل ما يمكن أن يشكل تهديداً محتملاً في المستقبل مهما كانت شدة قربه منها. لقد كان صخر أميناً جداً في تنفيذه وصايا عمته بل وزاد عليها:

«... قرأ وصاياها للمرَّة الأخيرة: «قوتك في الجيش، ما دمتَ تسيطر عليه، فأنت تسيطر على الدولة. اشترِ مَن ليس لديه طموح، وبلا شخصية. ابحث عن الانتهازي والفاسد والسافل، وضعه في موضع المسؤولية... ليكن وزراؤك من اللصوص والمهربين والقوَّادين. ضع دستورك بنفسك. احصر صلاحيات الشعب في التصفيق والدبكة والاحتفالات. دعِ العامة يقتتلون من أجل رغيف الخبز. لا تثق بأحدٍ مهما كان ولاؤه لكَ كبيرا. إياك أن يسود القانون، ويصبح القضاء نزيها. الفساد حاجة أساسية لتكوين نخبة من رجال الأعمال، دعهم يغرقون، وسجِّل كلَّ ما يفعلونه بحرص ليكون سيفًا في يدك مسلطًا على رقابهم وقت الحاجة. ليكن لدى عائلتك شراكات مخفية مع رجال الأعمال، وافرض عليهم إتاوات. الباب مفتوح أمامك الآن للغزو». (ص ٢٤٣)

تشكل هذه الوصايا الوجه القبيح للسلطة التي عملت جاهدة على إخفائه خلف قناع من الشعارات الوطنية والقومية تارة والعلمانية تارة أخرى ولا بأس من

تشكيل جدار ديني من طبقة مشايخ السلطان لإضفاء لمسة سرمدية عليه، إلا أن للمجتمعات الإنسانية التي خبرت حركة التاريخ كلمةً أخرى، لابد أن تقولها.

إن أي سردية تؤسَس على غير العدل هي بكل تأكيد سردية طارئة على التاريخ وذات عمر قصير جداً كأي نبتة متطفلة لابد وأن تطالها يد ذلك الفلاح الذي يختزل خبرة تاريخية عريقة في معرفة النبت المثمر من الضار.

*«لمار»: رواية، ابتسام تريسي، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥

أحمد عمر

السرد العربي المعاصر: مارس معها الجنس بالرغم منها

الضيفة شاعرة سورية على أحد دكاكين الفضاء. كانت تتحدث عن الثورة وزعمت أنها من رائداتها، لدواوينها الشعرية غرض شعري وحيد هو الحب والوحشة، وهي تكئة العاجز حسب قول مشهور لمحمود درويش، وهي مصابة بحمى الحداثة، وأعراض مرضها واضحة. أعلنت أنها تنوي القيام بثورة شعرية فمع كل جملة شعرية فعلية أو أسمية، ستقوم إنصافا للأنثى من استبداد الذكر بها، وباللغة، بتعديل موازين الأفعال والضمائر بإصحاب كل ضمير منفصل ذكر ضمير منفصل أنثى حتى تستقر موازين العدل في أرض السرد بالقسطاس المبين. ممنوع الدخول لحفلة نصوصها الشعرية إلا شفعا شفعا، زوجا زوجا، الأنثى أولا! وجدير بالذكر – كما تقول جملة نشرة الأخبار الشائعة - أن ادونيس وهو من أقربائها، ومعجب بشعرها البسيط، وهو قلما يعجب بشعر إذا لم يكن طلاسم، لكنها حالة خاصة، فهو صاحب الفضل في تبديل الفاصلة في السرد إلى خط مائل حنيف، فأنعم به وأكرم من مجدد وثائر ومتسول دائم على باب جائزة نوبل ومبوّب للثورات الشرعية الخارجة من المسارح ودور الاوبرا والثورات الباطلة التي تخرج من المساجد.

بحثت عن استعمال شبه جملة « بالرغم من» في الأخبار العربية وكتب السير والمغازي وقصص الغابرين، فلم أجدها إلا في الشعر العربي وبغير هذه الصيغة:

كَأنِّي بنفسي على ضعفها ... تجرع رغما كؤوس الردى

و:

لَكِنْ بِلا كَيفٍ ولا تَمْثيلي ... رَغْمًا لأَهْلِ الزّيغِ والتَّعْطِيلِ

و:

وكنْ قاصدًا بالسِّيرِ منك زيارَةً ... لمن حلَّها رغمًا لأَنف المُمَارِقِ

و: أحيانا في النثر والخبر:

قال قتادة: الاستباق في أمر الكعبة رغما لليهود بالمخالفة... وهي غير الصيغة المعروفة عندنا.

ومن ذلك أنّ صاحبا قديما لي ونحن نتابع برنامجا حواريا على فرانس ٢٤ قيراط قال لي والكاميرا تحرس بعينها العوراء ضيفةً روائية تقول للضيوف مشيدة بإنجازاتها إنها وصلت للقائمة الطويلة في «البوكر» فيقول لي صاحبي: مارست مع هذه الروائية!

فأقول: مارست معها شدَّ الحبال أم غزل الأنوال في مصنع القطن والحلج؟

فيقول لي مستصغرا جهلي بالتعابير الحديثة، راسماً بيده حركة مكبس في معصرة زيت أو محرك ثمانية بستون: مارست معها... ثم يغمز بعينه؟

«إذا مارست معها علم الميكانيكا في أحد معامل البعث؟»، سألت بـ»براءة» فردّ:

- أي بعث، وأي قبر يا رفيق... مارست معها الجنس.

- الجنس! وهل بات الجنس البشري عملا ومهنة وصنعة؟

يعدُّ السيوطي اربعمئة اسم للنكاح توافق حالاته وأوضاعه وشدّته ورقّته وأعماره وأوقاته وفاعله ومفعوله، كالإتيان والغشيان والجماع والبضاع والإز والوطء .. لكن الروايات العربية المعاصرة لا تعرف سوى فعل: «مارست الجنس»، الجماع فعل يقصر أو يطول زمناً، أما عند الغرب فهو مهنة وصنعة... والجنس اسم للجنس، للسلالة والذرية، لا للنوع، ثم صار للجماع والسفاد والبضاع والمواقعة والاتيان والنكاح.

صيغ «الجنس» كثيرة في القرآن الكريم مثل: «تغشاها، يأتون أزواجهن، النكاح، عاشروهن» ... أما الكتاب المقدس فيتطرف أحيانا في الأدب الزائد ويسمي الجنس «معرفة»، ولا جنس في الجنس الأوروبي فهو خال من الجنس، عقيم. أوروبا عجوز تكاد تنقرض بسبب ممارسة الجنس العقيم فهو من أجل اللذة لا الذرية. وهناك طريقة في الغشيان اسمها كاريزا (الملاطفة) يكتفى

فيها بالملامسات دون بلوغ قمة هملايا النشوة، وهو مذهب أمريكي في قضاء الوطر، يقضي بعدم قضائه، بإبقاء المتحابين على السفوح وعدم بلوغ الوطر، و»هيملايا الأورغاسم"، بحبس ماء الحياة بين الصلب والترائب وعدم إرواء الرحم العطشان، ويقتصر «المحبّان» على معانقات هادئة بعيدا عن الهياج والدحم والخفق والرهز مكتفيين بملذات «صافية رومانسية» من الدرجة الثانية. صرّح مريدو هذا المذهب أنّه لا يعني الحرمان، وإنما هو كسب لمتع مجهولة مثل اتحاد النفوس والملذات العذبة والتطلع إلى مجاهل النفس وكان المذهب في أول شروقه يرمي إلى تحديد النسل ثم تحول فلسفة في المتعة وعلم الجنس.

لا أقرأ مقالا معاصرا إلا وأجد في كل سطرين تلك القاطرة والمقطور، الجار والمجرور: «بالرغم من». سرد إرغامي. وهي من العبارات المتأخرة التي وردتنا، مع إيفاد أبنائنا إلى حضارة العلوج الفرنجة لتعلم الفصاحة كما كان العرب يرسلون أولادهم للبدو، ليتعلموا اللغة على أصولها، كما كانت تفعل قريش في الجاهلية في بني سعد، فقريش كانت حضرا وبنو مازن بادية! وأول التعبيرات التي تعلمتها في القواعد الألمانية هو تعبير: بالرغم من، يقول المؤرخ اللغوي شولتزر إن اللغة هي مرآة حضارة الأمة وعقلها، و لم أجد في سير الأقدمين وأخبار العرب وقصصهم هذا المعنى قط، وهو تعبير يدل على الإكراه، و لم أجده إلا في بعض الأبيات الشعرية ومن ذلك كثرة التعبيرات الأجنبية التي وفدت إلينا مع سوء الترجمة مثل: « ثيمة»، ويعادلها فكرة، أو عنوان، أو قضية... حتى أني كنت اعتبر كل مقال يخلو منها ناقص الكرامة مهانا. و ترى في أفلام الخلاعة التي يسمونها نسيبا، البورنو، ذكرا يعاشر كتيبة من العاريات في «آن واحد»، و كاتبا عربيا يكتب: «مارست الجنس مع الصديقة خاصة صديقي»، و»كنت املك شعورا طيبا تجاه تلك الحسناء»...

شخصيا أفضل قراءة صفحات من «لسان العرب» على قراءة رواية نالت «جائزة البوكر» سواء في القائمة القصيرة أو في طويلة التيلة، بدلا من إرغام نفسي على قراءة ثرثرات لا طائل منها... غير خائف أو وجل من أن أكون «موضوعيا»، التي تعني عادلا، فلتذهب هذه العبارات «إلى الجحيم» كما تقول الجملة الشهيرة المتسربة من الأفلام الامريكية المؤمنة بالحياة الدنيا فقط.

البارحة قالت لي صديقة نادبة حظها: أنا "مجرد" أنثى، فقلت أنا الأولى بالندب يا مولاتي، فلا تزالين مختمرة، بحمد الله، وما أن تتجردي، وتظهر كنوز الجغرافيا، سيطير صوابي وأصير حسب العبارة الشائعة على لسان الأمريكيين: من التاريخ.

وهي عبارة تستحق التصفيق على بلاغتها وجمالها.

أحمد عمر

أوراق البحث والمقال

حسام الدين محمد

أقنعة الأيديولوجيا: تركيا: علمانية أم اسلامية؟

رغم عشرات السنين على رحيله، ما زالت صور مصطفى كمال ترى في المنازل وعلى شرفاتها أحيانا، كما تشاهد في الفنادق الأسواق والجامعات والمرافق الحكومية والخاصة التركية، وإذا حللنا هذا على خلفية الصعود الكبير الذي حققه الاتجاه الاسلامي في السياسة التركية، وهو الذي يفترض أنه النقيض الأيديولوجي لحقبة الكمالية، لأخذنا هذا إلى سؤال مهم: ما هو سر الوجود الباطني العميق لأتاتورك في المجال العام التركي، وكيف تقرأ معاني صعود حزب «العدالة والتنمية» الى سدة السلطة التنفيذية في الدولة العلمانية التركية الصلدة التي بناها أتاتورك والتي احلت المجال الفكري الغربي محل المجال الفكري الإسلامي؟

هل الأيديولوجيا الإسلامية لإردوغان هي مجرد قناع تختفي وراءه أسس وأصول العلمانية التي تجذرت في الواقع التركي، أم أن العكس هو الصحيح وأن العلمانية الكمالية كانت قشرة لم تستطع أن تغير البنية الدينية العميقة في المجتمع التركي التي عادت للظهور من خلال الأحزاب والجمعيات الإسلامية؟

الجواب الأول الذي يخطر في البال بالنسبة لتفسير الوجود الطاغي ل«أتاتورك» هو أنه صار رمزاً للجمهورية التركية، وهو رمز أعلى من التيارات الحزبية، بما فيها الحزب الذي يعتبر مؤسسه، حزب «الشعب الجمهوري».

يمكن الافتراض، بداية، أن إرث كمال الطاغي استطاع تغيير الثقافة التركية (بما فيها الثقافة السياسية) وبذلك غيّر من طبيعة مكوناتها، وقد أثر فهم كمال للدين الإسلامي، في حصول تغييرات على الاتجاه السياسي الاسلامي في تركيا[1] باتجاه صيرورته جزءا من المجال العلماني العام للدولة والمجتمع.

لكن هذا لا يقدم تفسيرا كافياً لما حصل في تركيا ولا ينحي الأسئلة التي طرحناها.

لتحليل هذه الظاهرة لجأنا هنا إلى فرضية تعتبر الأيديولوجيا قناعاً يتبدل، بسبب ظروف عديدة معقدة، من حين لآخر؛ قناع تختفي خلفه الوقائع الصلدة التي تستمر عبر العصور، وأهمها مصالح الجماعة البشرية الاستراتيجية وثقافتها العميقة التي رغم أنها تتأثر وتتطور بظروف العالم وشؤون البيئة والاقتصاد والاجتماع، لكنها تناضل، بطرق شتى، للحفاظ على توازن بين موروثات عميقة قد تعود لآلاف السنين (وبضمنها عناصر تتطور ولكنها تحتفظ بجينات ثقافية، تحفظ داخلها سمات تتمنع على التغيير السريع كاللغة والدين والتقاليد والعمارة)، والمستجد (وبضمنه التغيرات الثقافية والسياسية التي، في الحالة التركية، تعود لعدة أجيال).

لاثبات هذه الفرضية اعتمدنا القراءة التاريخية لظروف تشكل تركيا الحديثة، وجمعنا بين تقديم الوقائع التاريخية والفردية، ودعمنا، عند الضرورة، بآراء مختصين في قراءة التغيرات الأيديولوجية ضمن علاقتها المعقدة بالأحداث التاريخية.

لا يمكن لمعارضي مصطفى كمال على أسس أيديولوجية في تركيا أو خارجها إنكار الدور الخطير الذي لعبه في الحفاظ على أراضي الأمة التركية التي تناهبتها دول طامعة أثناء ومع نهاية الحرب العالمية الأولى، لكن من حولوا اتاتورك الى أسطورة تبتدئ بها الأشياء يظلمون تركيا والرجل نفسه لأنهم بتأليهه يقومون بفصل انجازه العسكري (ولاحقا توجهاته السياسية التي طبعت التاريخ التركي الحديث) عن السياق التاريخي الذي شاركت فيه عناصر كثيرة.

من هذه العناصر المؤثرة في سياق مرحلة أتاتورك، طبيعة الأطماع الامبريالية الغربية نفسها، التي يوحدها الخطر (وهو في حالة الحرب العالمية الأولى، المانيا، والامبراطوريتان النمساوية – هنغارية، والعثمانية، بمواجهة بريطانيا وفرنسا وحلفائهما)، ثم تفرقها الخلافات على الغنائم، والضغوط الاقتصادية، وفاعلية حراك شعوبها وإعلامها وبرلماناتها.

اضافة إلى مهارات أتاتورك العسكرية والسياسية والتي أدت الى انتصارات له ضد قوى كبيرة، من الفرنسيين الذين هزمهم في معركة قرب مدينة مرش، واليونانيين الذين صدّ هجوم جيشهم الكبير على أنقرة، وصولا الى بريطانيا التي كانت تحتل اسطنبول والدردنيل واضطرت للانسحاب، فقد ساهمت في نجاحه أيضاً مجموعة من التغيرات العالمية (والتقاطع مع أحداث تاريخية

مذهلة أيضا، كالثورة البلشفية عام ١٩١٧، التي أدت الى انقلاب الروس من حلفاء للبريطانيين والفرنسيين إلى خصوم ألداء لهم، ووفاة الملك اليوناني الكسندر بعضة قرد عام ١٩٢٠، وهو ما أدى لعودة والده قسطنطين لحكم اليونان وهو المعروف بتأييده لألمانيا).

تعرضت الامبراطورية العثمانية في بداية الحرب العالمية الأولى الى خسائر هائلة في المشرق العربي وعلى الجبهة الروسية لكنها في البداية حققت انتصارات كبيرة (في شبه جزيرة غاليبولي في تركيا الأوروبية والكوت في العراق) وهو ما أجل حسم مصير المشرق العربي بسرعة، ومنع السقوط المريع الذي كان متوقعا للامبراطورية العثمانية.

لقد ساهمت الاستراتيجية العسكرية الطورانية، التي حوّلت اهتمام الجيش التركي نحو وسط آسيا، في سقوط المنطقة العربية بيد البريطانيين، وأدى ذلك، في النهاية، الى ترسيم الحلفاء حدود دول جديدة مثل لبنان وفلسطين (ثم اسرائيل) والعراق وسوريا والأردن، وكان يمكن أن ينتهي المطاف بتركيا الى مصير المشرق العربي نفسه.

وبحسب الكاتبة الأمريكية سارة بزلي، وهي بالمناسبة لديها محاججة منطقية مهمة ضد فكرة «اختراع» البريطانيين للعراق، فإنه «لو هُزم الكماليون، لكان من المحتمل أننا نسمع الآن أن الأوروبيين رسموا حدود الشرق الأوسط الحديث في سيفر بدلاً من سان ريمو أو سايكس . بيكو»[٢]، أي، في الواقع، أن تركيا كانت ستقطع أشلاء وتحلّ مكانها دول أخرى مثل أرمينيا وكردستان واليونان الكبرى.

بعد أربعة أعوام من الحرب العالمية كانت تركيا عام ١٩١٨ تنوء تحت وطأة فشل استراتيجيات حكم جمعية الاتحاد والترقي في ادارة الدولة والحرب. كان نصف مليون من الجنود الفارين من الجيش العثماني يجوبون البلاد وينشرون الفوضى، وانتهى الحدث التاريخي بتوقيع الحكومة العثمانية في ٣٠ تشرين اول (اكتوبر) من العام نفسه على اتفاق استسلام للحلفاء وهروب الثلاثي الحاكم الشهير لجمعية «تركيا الفتاة» (التي كان أتاتورك أحد أعضائها ومن مدينة هؤلاء نفسها: سالونيك): طلعت وأنور وجمال.

وبالنتيجة آلت الامبراطورية العثمانية (أو رجل أوروبا المريض بحسب التعبير الذي أشاع الأوروبيون استخدامه) الى أشلاء للتقسيم على مذبح الغنائم الامبريالية، فاحتلت فرنسا كيليكيا، واحتل الأسطول الإيطالي مدينة أنطاليا، وسيطرت بريطانيا وحلفاءها على الدردنيل واسطنبول، واحتل الجيش اليوناني مدينة أزمير.

مع منتصف ١٩٢٠ كانت مداولات الحلفاء قد توصلت الى قرارات بتقسيم تركيا بحيث تذهب معظم جزر بحر ايجه وتركيا الأوروبية لليونان، التي ستتولى أيضاً ادارة ازمير ومنطقة

غرب الأناضول لخمس سنوات يجرى بعدها استفتاء يؤدي لدمج المنطقة باليونان، وأدى وضع الدردنيل واسطنبول تحت اشراف دولي الى «جعلهما رهينتين بذريعة ضمان حسن سلوك تركيا تجاه الأقليات»[٣]، وفي شرق الاناضول منح الحلفاء أرمينيا استقلالا ومنحت كردستان حكما ذاتيا وأجبرت حكومة السلطان على توقيع وثيقة استسلامها فيما عرف باسم معاهدة سيفر.

كانت نهاية دولة العثمانيين قد صارت أقرب ما تكون للتحقق مع بدء هجوم يوناني كبير (بتحريض من بريطانيا) في صيف عام ١٩٢١ استولى اولا على مدينة اسكي شهر وبذلك صار غرب الاناضول تحت سيطرة الاغريق وانفتح الطريق امامهم للوصول الى انقرة لفرض الاستسلام على الاتراك وإنهاء الامبراطورية العثمانية.

أصدرت حكومة السلطان، والتي كانت أسيرة للحلفاء، أمرا للمفتش العام للجيش آنذاك مصطفى كمال بالعودة الى اسطنبول ولكنه عصى الأمر وبقراره هذا بدأ عملية تحرير تركيا من القوات الأجنبية، وكانت مفاجأة كبيرة لقادة الحلفاء المجتمعين في اوروبا لتقاسم الغنائم التركية سماعهم أن جيشا قوامه ٣٠ ألف جندي تركي يقوده مصطفى كمال هزم وحدة فرنسية في مدينة مرش جنوب الاناضول.

في مواجهة الخطر اليوناني المحدق فعل مصطفى كمال ما فعله يوليوس قيصر حين طلب من روما تتويجه دكتاتورا فوافق المجلس الوطني التركي على تسليمه صلاحيات مطلقة لمدة ثلاثة أشهر استخدمها كمال لتهيئة البلاد لحرب شاملة خاض خلالها الأتراك حرب وجود أو فناء الى ان تمكنوا بعد أسابيع من القتال المرير من صدّ الجيش اليوناني في أيلول (سبتمبر) ١٩٢١ الذي استمر في تقهقره عائدا الى نقطة انطلاقه في مدينة اسكي شهر.

تفاعلت خلافات الحلفاء والانهاك الكبير الذي تعرضت له شعوبهم والضغوط الاقتصادية في بلدانهم وساهمت في نجاحات كمال فبدأ حلفاء بريطانيا، الدولة التي شجعت اليونان وعلقت حكومتها الآمال على نجاحها في تحطيم تركيا، بالابتعاد عنها، فيما بدأت روسيا البلشفية (بوساطة من وزير الحربية التركية أنور الهارب الى برلين) بالتعاون مع الألمان وبإمداد مصطفى كمال بالسلاح.

نكاية بحلفائها السابقين، أجلت ايطاليا جيشها عن انطاليا كما ساهمت في دعم الأتراك عسكريا، وما لبثت فرنسا، حليفة لندن الرئيسية، بعد ان ملأتها المرارة من استفراد بريطانيا، بالابتعاد عن لندن، بل إن رئيس الوزراء البريطاني نفسه الذي حمل مسؤولية هذه السياسة على عاتقه، و«كافح كفاحا عظيما في مجلس الوزراء من أجل دعم اليونانيين وكان هو وبلفور الوحيدين المؤيدين لليونانيين في المجلس» (على حد تعبير سكرتيرته)[٤] تفاقمت عزلته داخل حكومته وتصاعدت المعارضة الشعبية لسياسته بقوة.

استمر تراجع اليونان وانفضاض حلفائها عنها، بمن فيها بريطانيا، عن نجدتها، مما أدى الى كارثة بشرية يونانية حيث هرب او طرد أكثر من مليون ونصف من الأتراك اليونانيين من تركيا.

الامتحان الكبير اللاحق لمصطفى كمال كان تحرير اسطنبول وتركيا الاوروبية التي كانت خاضعة لاحتلال الحلفاء. صرح تشرشل، الذي ارتبطت هزيمة غاليبولي الهائلة باسمه، قائلا حينها «اذا اخذ الأتراك شبه جزيرة غاليبولي والقسطنطينية سنكون قد خسرنا كل ثمار انتصارنا»[٥]، وطلب البريطانيون مساندة عسكرية من حلفائهم ولكنهم تلقوا ردودا سلبية إلا من نيوزيلندا ونيوفاوندلاند، ومع انكفاء الفرنسيين والايطاليين بدأ الجنود الأتراك بالوصول والتزايد بأعداد ضخمة في مواجهة الوحدة البريطانية الصغيرة الباقية على الأرض التركية.

نجح اتاتورك هنا أيضا في ادارة الأزمة التي تحوّلت الى حرب أعصاب كبرى بين تركيا وبريطانيا لكنها انتهت أخيرا بهدنة ومفاوضات أدت في النهاية الى عودة المناطق المحتلة كلها الى تركيا، الأمر الذي حجز لمصطفى كمال مكانه في التاريخ الحديث، وأعطاه وزنا سياسيا هائلا مكنه من تمرير التغييرات الكبرى التي حصلت في تركيا بعد ذلك.

من «تنظيمات» إلى «الاتحاد والترقي»

كان مصطفى كمال، كما طلعت وأنور وجمال، من جمعية الاتحاد والترقي، وهناك معلومات تقول إن طلعت، أحد أهم مؤسسيها، كان ينتمي لل «بكتاشية»، وهي جمعية إسلامية صوفية.

قاد تأسيس طلعت لجمعية سرية الى تحولها لاحدى روافد منظمة «تركيا الفتاة» التي تبوأ مركزا قياديا فيها، وكانت هذه طليعة حزب أغلب أفراده من طلبة الجامعات والكليات العسكرية المستائين من اداء الامبراطورية العثمانية الكارثي في ساحات المعارك، وكان المنضمون إليه، (ومن الأوائل فيهم الضابط المندفع أنور، ثم جمال) يقسمون يمين العضوية على مسدس ومصحف.

بعد استقالة حكومتهم عام ١٩١٨ وهرب الثلاثة الى برلين انتهى الأمر بجمال مندوبا لروسيا لإقناع الأفغان بالتعاون مع موسكو، أما أنور الذي كانت آخر حملاته العسكرية في مواجهة روسيا تحت مسمى «جيش الإسلام» فبعد تمكنه من تأسيس علاقة مثمرة بين الروس والألمان، عهد إليه البلاشفة بتهدئة تركستان التي كان أميرها يسبب متاعب كبيرة لهم، غير أن أنور، بدلا من ذلك، قام باقناع أمير بخارى المتمرد بالتعاون معه وما لبث لاحقا أن أعطى نفسه لقب «القائد العام لجيوش الإسلام، صهر الخليفة* وممثل الرسول»، وكذلك لقب «أمير تركستان»، ملخصا، بهذا، ببلاغة النهايات التي آلت إليها الايديولوجيا الطورانية التي حاولت الجمع بين التعصب للقومية التركية (وهو ما انعكس اضطهادا جلياً للعرب وللأقليات في الامبراطورية العثمانية) من دون التخلي عن الرأسمال الرمزي للإسلام.

استطاع الروس بعد ذلك القضاء على أنور، الذي تحمل قصة مقتله دلالات معبرة فالرواية تقول انه حين حوصر قبض على المصحف بيد واندفع مهاجما أعداءه بمسدسه باليد الأخرى، كما لو أنه يقسم، للمرة الأخيرة، يمين الولاء لجمعية «تركيا الفتاة»، وقامت الشرطة السرية السوفياتية بمصادرة مصحف أنور بعد مقتله وضمته الى محفوظاتها[٦]، غير أن الحكاية لا تروي ما حصل لمسدسه، ولعله انتهى في حوزة أحد ضباط الشرطة السرية السوفييتية، فكل الأيديولوجيات تستطيع استخدام السلاح، ولكنها لا تأبه بأدبيات أعدائها.

لعب العداء بين أنور ومصطفى كمال دوراً في تاريخ تركيا الحديث وهو لا يمثل خلافا بين شخصيتين فحسب بل يمكن اعتباره فاصلا بين مرحلتين تاريخيتين، تمثل الأولى مرحلة الطموح لتحديث الامبراطورية وعبرت عنها الأيديولوجيا الطورانية، وهي أيديولوجيا قومية توسعية للعنصر التركي تؤمن بتوحيد الشعوب الناطقة بالتركية تحت راية دولة واحدة، والثانية تمثل مرحلة الدفاع عن كيان تركيا المهدد وترفع أيديولوجيا القومية العلمانية*.

علمانية أتاتورك القاسية كانت، بهذا المعنى، أيديولوجيا الدفاع عن الوجود القومي في الحيّز الجغرافي الممكن، فقد قضت الحرب العالمية على أوهام التوسع الطوراني، وصار الحفاظ على الكيان الجغرافي الأساسي المفترض للأمة أولوية قصوى (والحقيقة أن الجغرافيا القومية، والأمة التركية، كلاهما مفهومان افتراضيان ونسبيان وكان يمكن، لو تغيرت ظروف الحرب، أن يتم تعديلهما).

الأيديولوجيا هنا هي ابنة الضرورة (الوجود أو الفناء)، ولكنها بدت، تاريخيا، ابنة الفشل التاريخي للمنظومة الأيديولوجية لجمعية الاتحاد والترقي، التي تحوّلت في نهاياتها، الى الجمع بين الطورانية والاسلام (والذي كان حاضرا بشكل طقسي، كما أسلفنا، من خلال الجمع بين المصحف والمسدس)، وكانت مغامرات أنور الآسيوية هي نموذجها الأخير الذي سحقته الامبراطورية الروسية الجديدة مرفوعة على أجنحة قناع جديد خلاب للبشرية: العقيدة الشيوعية التي فتنت الروس وكذا عشرات الملايين في أنحاء العالم الذين حلموا بعالم خال من ظلم الرأسمالية وتوحش الإمبرياليات، فساهموا في نشوء امبريالية جديدة لا تقل قسوة أو شرا او انتهازية عن خصومها الذين تحاربهم.

يقوم النسيج الطبيعي للأيديولوجيا القومية على أسس الاستعلاء (الأقرب للعنصرية) ضد الأمم الأخرى، وتمثل عقيدتا الفاشية والنازية مثال هذه الأيديولوجيا الأكثر تطرفا، وفي سياق حرب الأتراك من أجل حقهم في الوجود والاستقلال مع أمم أوروبية، كانت هذه المنظومة الفكرية أو الأيديولوجيا التي تكاملت عناصرها في أوروبا، ملء العين والبصر، والنزعة الفكرية التي لا يمكن للنخب مقاومة جاذبيتها.

الكمالية، بهذا المعنى، هي الطبعة التركية من هذا الاتجاه الكبير، ولكنها، في لحظتها التاريخية الحاسمة تلك، كانت أيضا منظومة آليات دفاعية يتناظر فيها الواعي مع اللاشعوري لاستنهاض قوى الامة التركية للمشاركة في صراع الأمم الطاحن.

وفي الوقت الذي انحدرت فيه المنطقة العربية إلى حال احتلال وتبعية، كان الطبيعي أن تقارن النخبة التركية نفسها بالأوروبيين وتحاول الابتعاد بعنف أقرب للعنصرية عن كل ما يربطها بالعرب والإسلام، وهما مجالان، بديا في نظر الترك، ينتميان الى جغرافيا المهزومين وثقافة الماضي معا، في مفارقة هائلة كما لو كانت مجرد استبدال لقناع ايديولوجي يمثله الإسلام بقناع أيديولوجي جديد تمثله القومية العلمانية.**

قامت الجمهورية التركية الناشئة بتعديل الدستور والغاء المواد المتعلقة بالإسلام كما قامت بإلغاء استخدام الأحرف العربية التي ارتبطت بالتاريخ الطويل للعثمانيين، واستبدلتها باللاتينية، وكان المقصود من هذه الخطوة، بحسب عصمت اينونو، الرئيس الثاني للجمهورية التركية، «إغلاق أبواب الماضي أمام الجيل الجديد وكسر الروابط مع العالم العربي الاسلامي وتقليل تأثير الدين على الجمهورية».

ولا يمكن تفسير هذا المسار الجذري الذي اختارته الأتاتوركية من دون فهم الصدمة الهائلة التي تعرض لها الأتراك الذين حاصرتهم قوى عالمية ترغب في تقسيم أشلاء الجسم العثماني إلى غنائم تتناهبها أمم أوروبية عدوّة بحيث ينتهي الكيان التركي من دون رجعة.

يجد اتجاه تركيا إلى أوروبا، والابتعاد عن العرب والاسلام، تفسيره، في معمعان هذه الصدمة الهائلة، فالاستمرار في سباق الحداثة (العسكرية والاقتصادية) كان يساوي بقاء الأمة التركية على قيد الحياة، وما كان التنافس الحضاري مع الأمم الأوروبية، ليتم، في رأي النخبة التركية الأتاتوركية، من دون تغيير أسس النظام الاجتماعي والسياسي والثقافي التركي.

وإذا كان من هناك أي معنى يمكن أن يستشف من التفكير بطريقة استرجاعية، فمفيد، تاريخيا، ملاحظة أن الأشخاص الذين لعبوا أدواراً رئيسية في اختراع بلدان المشرق العربي، وتأسيس اسرائيل، هم أنفسهم من حاولوا تهشيم تركيا وتقسيمها لدول متنازعة، ونجد معبرا هنا ايراد رأي لويد جورج رئيس وزراء بريطانيا خلال الحرب الكونية الأولى، الذي نقلت سكرتيرته عنه قوله «إذا انتصر اليونانيون كان لمعاهدة فرساي ما يبررها وينتهي الحكم التركي. عندها ستقوم امبراطورية يونانية جديدة صديقة لبريطانيا وتمد يد المساعدة الى مصالحنا في الشرق.»، ولا بد أن تعابير مثل «الامبراطورية اليونانية الجديدة»، «ومصالحنا في الشرق» سترنّ، في آذان عرب، ومشرقيين وفلسطينيين خصوصا، كما ترنّ كلمة اسرائيل!

ولو نظرنا الى الخطط الجارية آنذاك لتقاسم تركيا وتحويلها الى دول أرمينيا، وكردستان، وإلحاق ما بقي منها باليونان، لتراءى ذلك وصفة مشابهة لحال الخراب الذي يعيشه المشرق العربي الآن وكان مفترض نسخه لإنهاء الامبراطورية العثمانية.

بهذا المعنى، فإن مجرد المحافظة على تركيا ككيان موحد، كان إنجازا تاريخيا كبيراً اعتبره غلاة الاستعمار الغربي (على الرغم من رفع دول تلك الأمم الغربية شعارات العلمانية) نصراً لدولة مسلمة على دول مسيحية، ولم يغير تطرف النخبة الأتاتوركية في عدائها للثقافة الإسلامية والعلمانية الاستئصالية التي اعتنقتها، ولا بمقدار ذرة، في اعتبار دول الغرب لتركيا «دولة مسلمة متخلفة».

وهو حال يتجلى في لحظات الحروب العصيبة حين تتلاشى عمليا التنظيرات الأيديولوجية المستجدة وتتراجع حسابات الحكومات والنخب والشعوب إلى بنى وجدانية أعمق، وتتقاطع المصالح مع صدوع الماضي العميقة، بل إن لحظات السيطرة والنزاع تكون، في أحيان كثيرة، عودة إلى غرائز التوحش الكامنة في عصور ما قبل التاريخ.

ومن المفيد هنا الاستشهاد ببيان كتبه رئيس الوزراء البريطاني لويد جورج ووزير حربيته ونستون تشرشل ونشراه في صحف يوم ١٦ ايلول (سبتمبر) ١٩٢٢ في عز الأزمة المذكورة وعبّرا فيه عن الخوف «مما قد يفعله العالم الإسلامي إذا تبين له أن تركيا، الدولة المسلمة الضعيفة نسبياً، تمكنت من إلحاق هزيمة كبرى بالحلفاء. إذ أن ذلك قد يشجع بقية العالم الاسلامي على التخلص من الحكم الاستعماري».

بهذا الفهم الذي ارتآه رئيس وزراء بريطانيا (وليس علمانيو الأتاتوركية) فان انتصار تركيا على الحلفاء وحفاظها على وحدة ترابها الوطني كان انتصارا كبيراً لـ«أمة مسلمة ضعيفة» يحرض باقي الأمم المسلمة «على التخلص من الاستعمار».

واذا كان هذا ينطبق على مرحلة الحرب الأولى فإنه يظل قابلا للقياس عليه بعد أن وفّر انتصار مصطفى كمال الإمكانية لتجربة دولتية ناجحة أدّت، لأسباب كثيرة، إلى حالة نموّ اقتصادي كبير، والى اتساع المجال العام للديمقراطية، مما خلق الفرصة لاستعادة الأمة والنخبة التركيتين، بعد عقود، لتوازن مفقود، أدى الى مصالحة ممكنة بين الهوية الإسلامية ونظم الحداثة الديمقراطية، التي هي إسهام أوروبا الأساسي في المجال السياسي العالمي، بدلا من قمع هذه الهوية، واعتبار التخلي عن الماضي الإسلامي العثماني هي العتلة الرافعة للدخول في الحداثة الغربية، كما افترض الكماليون.

لكن مكر التاريخ يتجلى في الحالة التركية، أكثر ما يتجلى، في أن «العدالة والتنمية»، حزب

رجب طيب اردوغان ذو الاتجاه الإسلامي ما كان له ان يزدهر، لو لم ينتصر خصمه الأيديولوجي، مصطفى كمال، فلولا هذا الانتصار لم تكن تركيا الحالية لتكون موجودة، وما كان لاردوغان وحزبه أن يكونا ما هما عليه، ولولا المسار الشاقّ الذي قطعته الأتاتوركية للتخلّي عن طابعها العسكريتاري والدكتاتوري، وما قابله من نضال الهوية - التي تطير بجناحين كبيرين: التاريخ العثماني والثقافة الاسلامية - لإعادة اعتبارها في صيغ سياسية واجتماعية عديدة، لما كانت تركيا لتجد معناها الحالي، ولما تلاقى تطوّر العلمانية الراديكالية الى علمانية مدنية وديمقراطية، مع عودة الثقافة الإسلامية في تعبيرات سياسية وغير سياسية ولهذا كله يمكننا اعتبار مصطفى كمال، الخصم الأيديولوجي للإسلاميين، هو سلفهم الحالي، وربما أكثر بكثير من أسلافهم العثمانيين، أو أبطال المخيال الإسلامي البعيد.

كان الحفاظ على وجود تركيا هو المهمة التي أدتها قيادة مصطفى كمال بنجاح باهر، أما ما كان من العلمنة الراديكالية التي اتبعتها، فإضافة إلى كونها كانت العقيدة الأنسب لتلك الفئة العسكرية والحزبية التي انحدر مصطفى كمال منها وحكمت تركيا في ظرفها التاريخي الصعب ذاك، فقد لعبت دوراً كبيراً في تجسير الهوة بين المجتمع شبه القروسطي الذي كانت عليه تركيا العثمانية، وبين العالم الذي كانت مهددة منه ومضطرة للتنافس معه بأدواته الثقافية والتنظيمية والفكرية.

أحد إمكانيات فهم الفظاظة (الأقرب للكاريكاتور احيانا)، والتزمت الكبير في فهم العلمانية، الذي قدّمته النخبة الكمالية التركية، يكمن في الرضة الكبرى التي تعرضت لها تركيا خلال الحرب، ومثولها أمام اقتراب نهايتها كأمة مستقلة، وهو ما عرته النخبة الكمالية إلى السلطنة العثمانية ومعمارها الرمزي الإسلامي، فكان التخلّي عن هذين هما جواب تلك النخبة الجاهز على الوضع، وكان احتمال انهيار البنيان القومي كله وتمكن الكماليين من المحافظة عليه الأسّان الشرعيّان اللذان مكّنا تلك النخبة من فرض التغييرات السياسية والفكرية واللغوية الشاملة التي قاموا بها.

حروب تركيا العقائدية بهذا المعنى، منذ «تنظيمات» الدولة العثمانية (التي بدأت عام ١٨٣٩)، ثم إصلاحات وطموحات طورانية «الاتحاد والترقي»، مروراً بالعلمانية القومية الكمالية، وصولا إلى الإردوغانية، كانت، على المستوى الأيديولوجي، نضالا كبيراً شاقاً للحفاظ على الوجود، تلعب فيه الأيديولوجيات أدوارا تاريخية كبرى، لكنها وهي تتحارب، وتختلف على كل شيء، ولا تنفك تستبدل أقنعة بأخرى، حين يتفحصها الناظر إليها بعين التاريخ الواسعة، يجد أنها تشتغل كلّها، فيما يتوفر لها من أدوات، بعد فترة مجابهة، على خلق توازن يغيّر، بحدود، الثوابت القارّة، فيما يشبه الفعل ورد الفعل الدائم، لكنه لا يستطيع تجاوز حدود أخرى عابرة للأقنعة والأيديولوجيات.

لقد أدى استبدال الكتابة اللاتينية إلى تغيير كبير في المعمار والشخصية التركيتين، لكنّه لم يستطع تغيير اللغة نفسها؛ وأدى إلغاء الخلافة العثمانية إلى تأسيس الجمهورية التركية، ولكنه لم يستطع محو التاريخ العثماني واثره الخطير في المجال العام التركي، مما أدى لعودته بطرق شتى الى الفعل؛ وتوجّهت الكمالية بقوة إلى أوروبا فتبنت ديمقراطيتها ونظامها السياسي واعتبرتها مجالها الحيوي، والتزمت منذ عام ١٩٧٤، بشروط «الغرب» السياسية والعسكرية، ولكنّ الرفض الأوروبي المزمن لإدماج تركيا في وحدتها الاقتصادية والسياسية، أدّى الى رد فعل أعاد توجيه بوصلة تركيا نحو فضائها الحيوي في آسيا، وقرّبها من العرب والمسلمين.

(١) تعبر الفوارق بين تيار «حزب العدالة والتنمية» التركي وجماعة «الإخوان المسلمين» المصرية عن هذا الجانب بقوة والذي ظهر بوضوح خلال زيارة إردوغان لمصر عام ٢٠١٢ وتعرّض لهجمات من قبل الإسلاميين فيها بعد كلمته التي ألقاها في جامعة القاهرة.

(٢) http://www.jadaliyya.com/pages/index/21759/lines-drawn-on-an-empty-map_iraq%E2%80%99s-borders-and-the

(٣) دافيد فرومكين، سلام ما بعده سلام، (دار الساقي، ١٩٩٢)، ص ٤٥٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ٦١٦.

(٥) مايكل لويلين سميث، الرؤيا الايونية: اليونان في آسيا الصغرى ١٩١٩-١٩٢٢، (نيويورك، مطبعة سانت مارتن، ١٩٧٣)، ص ٢٢٦، وبالعربية في كتاب دافيد فرومكين، سلام ما بعده سلام، (دار الساقي، ١٩٩٢)، ص ص ٦٠٨-٦٠٩.

(٦) يجب القول هنا إن طموح تركيا الفتاة التحديثي لم يكن مقطوعا من سياق فقد حاول العثمانيون تحديث ادارتهم في عملية بدأت عام ١٨٣٩ وسميت «تنظيمات» وانتهت بإقرار أول دستور للسلطنة عام ١٨٧٦. عام ١٨٧٦.

** لعل من أهم الدلائل المعبرة عن هذا المعنى الاستبدالي لقناع بقناع هو القرار الذين أصدرته الحكومة الكمالية التركية بمنع استخدام الطربوش وفرض لبس القبعة الغربية. الملابس هنا، هي الصيغة الرمزية المكثفة لرغبة عارمة بلبس قناع.

خالد حسين

سردية «الريش» لسليم بركات: عنف السّرد وضراوة التَّسمية

عتبة القراءة:

تحاول القراءة الراهنة محاولة القبض على أسرار التَّسمية/ العنونة السردية في رواية «الريش» للشاعر والروائي السوري سليم بركات الذي ما انفك يقدِّم كتابةً سرديةً تتميّز بقوة الأداء اللغوي عنونةً ونصاً وتخيُّلاً الأمر الذي يفتح جبهة واسعة من صراع التأويلات بين القارئ وهذه الكتابة المتمردة والباحثة. عبر السرد - عن تمثيلٍ للكينونة الكردية في العالم.

I ــ استراتيجية الكتابة لدى سليم بركات:

تشكِّل «الكتابة»[1] لدى سليم بركات. بوصفها حدثاً. فعلاً استراتيجياً، بمعنى

١) عُدّت هذه الدراسة جزءاً من ملف أعددته عن الشاعر والروائي سليم بركات بطلبٍ من الروائي إبراهيم الخليل (الذي قدّم للملف) لنشره في مجلة «الموقف الأدبي» بمشاركة الصديقين: فخر زيدان وإبراهيم محمود. وقد ظلَّ هذا الملف أكثر سنتين في أدراج المجلة ولم يُنشر، وعندما واجهت رئيس الاتحاد آنئذ (حسين جمعة) بالأمر؛ قال لي بالحرف الواحد: إن هذا لن ينشر لكاتب له علاقات له اليهود! لكن تفاجأت بعد انفجار الحراك الشعبي برئيس «الموقف الأدبي» (أظن اسمه أيوبي) يتصل معي ويرغب بنشره؛ فرفضت نشره. بالتأكيد المجال هنا لا يتسع

أنَّ «الكتابة - الحدث» لا تقع، ولا تحجز حيزاً لها في العالم فحسب، وإنما تمارس كينونتها مدفوعةً بشهوةِ تقويضٍ عارمٍ للنظام الدلالي للعلامة، بل إنَّ هذا التقويض يغدو لعبةً لذاتها إلى حدِّ أنَّ العلامة لا عمل لها سوى الرقص طريقةً لمهاجمة «المعنى» ونفضه، هذا «المعنى» الباحث عن مكانٍ يستقرُّ فيه، ليمارس لعبته في تنميط العلامة دلالياً بوحيٍ من الميتافيزيقيا، ولمَّا لا يجدُ ـ المعنى ـ هذا الأمل، فلا مفرَّ أمامه سوى الإعلان عن استسلامه والانخراط في الرقص الأبدي للعلامة وممارسة النوسان تبعاً لانزلاقات الدَّال في حركته.

واستناداً إلى هذه الاستراتيجية في «الكتابة» نلاحظ أنَّ «النَّصَّ» لدى بركات يسكن فضاء الاخ(ت)لاف[٢]، كما يطرحه جاك دريدا، من حيث إنَّ «الكتابة» تزدوج في حركتها وفقاً لهذا المفهوم، فهي من جهةٍ مشغولةٌ بالمغايرة والتباين عن الكتابات السائدة بإثبات حرف «التاء»، أي: الاختلاف، ومن جهة أخرى تمارس تأجيل المعنى وترجئه دون أن تمنحه فسحةً للاستقرار وذلك برفع حرف «التاء»، أي: الإخلاف. هكذا تمضي الكتابة لدى الكاتب ـ إذا ما استعرنا مفرداتٍ تفكيكيةً ـ في طريق الاختلاف بمواجهة الكتابة المتماثلة والمتشاكلة، تبتغي التَّبَعْثُرَ والتَّشَتُّتَ[٣]، غايتها محاربة الاستقرار الميتافيزيقي للمعنى عبر مزاولة التأجيل، فهي كتابة مُرْجئة، تخالف كلَّ مواعيدها مع تحقيق المعنى للدَّال اللغويِّ.

إنَّ كتابة بركات في البحث عن كينونتها تتخذ من أنين المهمَّش هدفاً؛ لتكون صراخَهُ، ألمهُ في مسارها نحو تخوم الإشراق والقلق. كتابة تستوي بنار القلق، وتتكشَّف تحت سطوة الإشراق؛ ليجد القارئ نفسه إزاء «بركانية النصِّ وأتون المعنى»، فما أنَّ يَهِمَّ القارئ بالنصِّ حتى يهمَّ النصُّ به، فيقذف حممه في جميع الاتجاهات، ليتوه القارئ في متاهات النصِّ ودهاليزه، وهو يخوض ليلَ النصِّ وعتمته إذ تنعدم الجهات، وتختفي نقاط العلام، فما أنَّ يضع إشارةً/ علامةً لتحديد خريطةٍ للفهم حتى يتفاجأ باختفائها، فالنصُّ ـ البركان لا يفتأ عن الثوران، ولا تفتأ أتونه عن قذف سيول المعنى؛ لينتقل القارئ بفعل دينامية النصِّ من تأويلٍ إلى آخر، ومن تأويلٍ إلى تأويل مضاعفٍ، فمع كل انعطافٍ للقراءة ثمَّة مضاعفة للتأويل.

للحديث عن امتناع قسم اللغة العربية. جامعة دمشق قبول المشروعات الخاصة بأدب سليم بركات أكثر من مرة.

[1] - بخصوص كتابة سليم بركات ينظر خالد حسين حسين: لعبة العلامات (قراءة في سديم الكتابة لدى الروائي سليم بركات)، بحث ألقي في مؤتمر العجيلي الأول للرواية العربية، الرقة (٤ - ٨ كانون الأول ٢٠٠٥. أخبرني الكثير من الأصدقاء بعد المؤتمر بأن رجال الأمن طلبوا من رئيس دار الثقافة إنزالي من منصة المحاضرات وأنا أهمُّ بقراءة بحثي.

٢) ينظر مقدمة كاظم جهاد لكتاب جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، الدار البيضاء: دار توبقال، ط١، ١٩٨٨.

٣) استفدنا من العرض المتقن الذي قدمه عصام عبد الله عن التفكيك في كتابه: جاك دريدا (ثورة في الاختلاف والتفكيك)، القاهرة: دار روز اليوسف، ط٢، ٢٠٠٥، ص ٢٧.

II ـــــ استراتيجية العَنْوَنة في سردية «الرِّيش»:

بموازاة هذه الاستراتيجية في الكتابة «نصّاً» يؤسس سليم بركات استراتيجيةً خاصةً في الكتابة «عنونةً»، وهي استراتيجية لا تنفصل عن الأولى من حيث مقوماتها التي تقوم عليها، بل إنها تُبَئِّرُهَا أكثر، طالما أنَّ «العنوان» هو الشرفة التي يُطِلُّ منها «النصُّ» على «العالم»، والعالم (= القارئ) منها على فضاء النصِّ جغرافيةً وتضاريسَ ومتاهاتٍ، فالعنوان «مجموعة من العلامات اللسانية... يمكنها أن تتموقع في بدايةِ نصٍّ ما، وذلك لتعيينه (إجناسياً)، وتبيان محتواه بشكلٍ عامٍ، ولإغواء الجمهور المقصود»[٤]، وبناءً على ذلك يؤدي العنوان: «مجموعة وظائف وأدوارٍ تخصُّ أنطولوجية النصِّ، ومحتواه، وتداوليته في إطارٍ سوسيو ـ ثقافي خاصاً بالمكتوب»[٥]، هذه الموقعية للعنوان هي ما فَطِنَ لها سليم بركات على نحو خاصٍ عبر ممارسة استراتيجية بعيدة المدى لحدث العنونة، العنونة كحدوث من خلال إظهارها لـ«العنوان» الذي يَحْدُثُ عبر الكتابة، فيُحْضِرُ بحضورِه «النصَّ» إلى العالم وينشره فيه، فالعنونة، بوساطة العنوان، تدع النصَّ يصل إلى العالم ويظهر، إذا تعاملنا مع العنونة بوصفها كيفيةً أنطولوجيةً . إنها تجعل نصاً ما ينفتح وينكشف: «إنها تتركه يتقدّم إلى الحضور، وتفسح له الطريق إلى الحضور، وبذلك تتركه يجيء بالوصول، وبالضبط يجيء إلى وصوله المكتمل»[٦]. هكذا تنشا علاقةٌ مزدوجةٌ في اتجاهين بين النصِّ والعنوان إذ كلٌّ منهما دائنٌ ومدينٌ للآخر؛ فبقدر ما يحضر النصُّ عبر العنوان ويكتسب كينونته وهويته واختلافه، فإنه يغدو الحقل الذي يسمح بانكشاف العنوان وتفتُّحه، فإذا كان العنوان هو الممرُّ الذي ينكشف النصُّ فيه للعالم، فإنَّ النصَّ يحتض العنوانَ، في الوقت نفسه، ويمنحه مبرر كونه تسميةً للنصِّ ذاته.

إنَّ «العنوان» . في المحصلة . هو ذلك الممرُّ الذي يشقُّ طريقَ القارىء إلى النصّ (علامات قابلة للقراءة) من حيث هو النص (حدوث القراءة) إلى النصِّ (إنجاز القراءة بوصفها نصاً[٧]. وإذا كانت الاستراتيجية العامة لكلِّ عنوانٍ تتجسد في البعد الوظائفي للعنوان متمثلاً بـ: التسمية والتجنيس والإغواء، فإنَّ الاستراتيجية الخاصة للعنونة لدى سليم بركات تبزغ بالانتقال من البعد

4) Gérad Genette: paratexte: theresholeds of interpretation, trans: Jave e . Lewin, Cambridg (Cambridg University Press), 1997, p 76.

٥) خالد حسين حسين: ظاهرة العنونة: البناء والدلالة في الأنواع الأدبية المعاصرة، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية ـ قسم اللغة العربية ـ جامعة دمشق، ٢٠٠٥، ص ٧٥.

٦) مارتن هيدغر: السؤال عن التقنية ضمن كتابات أساسية، ج (٢)، ترجمة: إسماعيل المصدق، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢، ص ٥٧١.

٧) لايخفى على القارىء أننا نستثمر في هذا السياق معادلة هيدغر: جلب اللغة من حيث هي اللغة إلى اللغة التي وردت في محاضرة:الطريق إلى اللغة ضمن المرجع نفسه، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٤١ـ٢٨٤.

الوظائفي إلى البعد النَّصيِّ، وبذلك يمكننا الحديث عن نصية textuality العنوان، أي خطاب العنوان بوصفه نصاً. لكن ما المقصود بالنصية قبل الشروع في كشف شؤون العنوان في سردية «الريش»؟

وللوصول إلى تخوم «الهدف» المرتقب ومواقعه: نصيّة العِنوان، سوف تتوسَّل القراءةُ «التفكيكَ» استراتيجيةً نظريةً، ذلك أنَّها تتلاءَمُ وطبيعةَ المكتوب، حيث «العنوان» السَّليل الشَّرعي للكتابة جرّاء تحطُّم «الموقف الحواري» الذي يَسِمُ «المنطوق»، ومن هنا القول بأنّ: «العنوان ضرورةٌ كتابيةٌ، فهو بديلٌ من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتّصال»[٨]. وإذ العنوان يخلقُ ضرورةَ حضورِه كينونةً ووظيفةً، فإنَّهُ لا ينفكُّ يتمتَّعُ بنصيّةٍ، تؤهِّله ليؤدّي أدواراً خطيرةً في عملية الاتّصال بين المرسِل والمرسَل إليه، فبينما يُشفِّرُ المرسِل رسالتَهُ، يتولىّ ل إليه تفكيك هذه الرِّسالة المشفَّرة منطلقاً من «العنوان» بوصفه المفتاح الأول في فكِّ طلاسم الشيفرة الذي يرسلُهُ المرسِل مع الرسالة.

ولكن كيفَ يمكنُ تحديد «نصية» العنوان؟، لهذا، ما علينا إلاّ توسيع فضاء السؤال: ما النَّصية تحديداً؟ وإذ نتحدَّثُ عن «النَّصية»، لابُدَّ أنْ نستدركَ أنَّهُ ليس ثمة من «نصية» تُوْجَدُ وتحدُثُ إلا في «النَّص»، حيث الأخير هو «الفضاء» الذي تنهضُ فيه «النَّصية»، وتنتجُ الدلالة والمعنى. وهكذا تكون «النصية» مرهونةً بحضور النص، النَّص من حيث كونه بنيةً، فضاءً لألاعيب «العلامة». وإذا كان الأمر كذلك، فما النص تبعاً للتفكيك؟

يحدِّدُ دريدا «النَّصَّ» بالقول: «لا يمكنُ أنْ يكون ثمة نصٌّ إلاَّ إذا حَجَبَ عن القارئ الأوّل، عن النظرة الأولى، قانونَ تركيبه وقواعدَ لعبته. وعلاوةً على ذلك، يَبْقَى النَّصُّ وباستمرار، صعبَ المنال من حيث إمكانية الوصول إليه. ولكن هذا يشيرُ من جهة ثانية، إلى عدم اختفاء قانون النّص وقواعده في سرٍّ يتعذَّرُ بلوغَهُ، وإنما لا يمكن. لهذا القانون وهذه القواعد. الظهور، في الحاضر، لأيِّ شيء كان، يمكن أنْ يدّعي بأنَّهُ القدرة على الفهم [فهم النّص] على نحو محكمٍ»[٩]. إنَّ التأمُّل في خطاب دريدا حول النَّصِّ يكشفُ عن النَّصّ بوصفه ظاهرةً كتابيةً غير محسومةً على المستوى البنيوي والدَّلالي نظرياً وعملياً، فلا يمكنُ بحالٍ القطعُ بدلالةٍ نهائيةٍ لنَّصٍّ ما، لكونه لا يكشفُ أسراره: قانوناً وقواعدَ، وإن لم يكن ذلك مستحيلاً أو يتعذر الوصول إليه، وإنما الأمر يعني أن النصَّ لا يمكنُ الحسمُ فيه بتحديد مقاصده وأهدافه وبنياته ودلالاته تحديداً قاطعاً. هذا الامتناع عن الحسم، هذا الاحتجابُ، هذا الطمسُ Disfiguration الذي يمارسُهُ النصُّ

٨) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨، ص ٤٥.

9) Jacques Derrida: Dissemination, Trans: Barbara Johson, Chicago:) University of Chicago Press), 1982, P13 .

هو الممثلُ الشرعيُّ للنصية Textuality، وبذلك تكونُ "النصيةُ هي الشرطُ الذي يكون النصُّ، طبقاً لها، نَصّا" [١٠]، النصية هي قانونُ النص، لأنها تَحْدُثُ فيه، وبها يراوغ النصُّ متلقيه ويفلتُ من الحسم والقطع والحصار. وبذلك تكون النصية هي «إمكانية عدم الحسم»[١١] التي يتوفّر عليها النشاط النّصي في حضوره. ولما كان النصُّ هو موطنُ النصية وانكشاف تجلّياتها فـ«النصُّ هو ما لا يمكنُ حسمه Indecidable. و «عدم إمكانية الحسم» في النَّص تُبرَّزُ بموجب نصيته، و«عدم إمكانية الحسم» هذه هي سمةٌ إجرائية لهذه النصية. وفي الحقيقة، فإنَّ نصية النصِّ هي «عدم إمكانية الحسم» فيه»[١٢].

وبناءً على ذلك، يسكنُ «النصُّ» فضاء «التردد» و«التأجيل» حيث تمنعُ النَّصية النصَّ من الانزياح إلى حدٍّ دون آخر: الوضوح دون الغموض، الداخل دون الخارج، المرئي دون اللامرئي، دون الغياب، الوضوح دون الغموض، فالنَّصية تمنعُ النَّص من الانحياز، حيث: «يتموقع عند السطح البيني»[١٣] للثنائيات المتعارضة حول المعنى، يكتب سلفرمان: «فالنَّصُّ هو ما لا يمكنُ حسمُهُ. ولا يقعُ النصُّ على أيِّ جانبٍ من جوانب هذه الثنائيات، ولا يمكنُ حسمُ وقوعه على أيِّ جانب. فعدم إمكانية النَّص على الحسْمِ هي نصيةُ النص»[١٤]. وهكذا تتمثَّلُ «النَّصية» في كونها تنقذُ النَّص من التراتب الذي يفتكُ بالنشاط الذَّهني للكائن، لينتقلُ «النَّصُّ» بموجبها من محور التضاد: داخل ≠ خارج، ... إلخ، إلى محور تحت التضاد: لا داخل. لا خارج، أو داخل وخارج معاً، حيث لا يمكن اختزال النص.

إنَّ «إمكانية عدم الحسم» النصية تتجسد في الكتابة الأدبية بامتياز، ولهذا فـ «النصية» بالتوصيف الآنف الذكر، حاضرة أو تتسم بحضورها العنيف في الحقل الموسوم بالأدبي. غير أنها تأخذ بالحسبان مساحة الاختلاف بين حقلٍ وآخر، فالنصُّ الأدبي يغاير اللاأدبي، وتحت يافطة الأدبي ينتفي التَّشاكل وتندرج الاختلافات: النص الشعري، الروائي، القصصي... إلخ.

من هنا يمكن الحديث عن نصيةٍ لنصٍ شعريٍ، وأخرى لنص روائي...، ولذلك تحدّد «النصية» شعرية الشعر، وروائية الرواية، وقصصية القصة، ودرامية الدراما، ونقدية النقد. أمَّا الاختلافات الكائنة بين نصيةٍ وأخرى، وبالتالي بين نصٍ وآخر، فتتوقف على أبعادٍ متعددةٍ، أبرزها تلك

---

١٠) ج. هيو سلفرمان: نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم ـ علي حاكم صالح، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٣، ص ١١٧.

١١) المرجع نفسه، ص ٧٢١

١٢) المرجع نفسه، ص ٧٢١.

١٣)() ـ المرجع نفسه، ص ٤٣١.

١٤)() ـ المرجع نفسه، ص ٤٣١.

التجعدات والطيَّات والفجوات التي تتخلل تضاريس لغة النص، فتجعل عملية الاتصال في مهبِّ الفشل، حيث يتعرض فضاء الاتصال إلى انكساراتٍ وتصدعاتٍ مستمرة، لا تلتئم جراءها عملية الاتصال، بل تظلُّ تعاني من العطالة بفعل نصيّة النَّصِّ حيث تتوفّر قوى تمنع الحسم دلالياً. وعدم الحسم «هذا» يُنْتَجُ في الواقع بفعل آليات التناص والاخ(ت)لاف والتَّشَتُّت(الانتشار)، التي تتكىء إليها نصيةُ نصٍّ «ما» حتَّى لا يُحْسَمُ دلالياً.

وهذه الإمكانية. عدم الحسم. تجد ذروتها، وعلى نحوٍ عنيفٍ في خطاب العناوين المعنون لسرديات سليم بركات: فقهاء الظلام، أرواح هندسية، معسكرات الأبد، الفلكيون في ثلثاء الموت: (ج١) عبور البشروش، (ج٢) الكون، (ج٣) كبد ميلاؤس، أنقاض الأزل الثاني، الأختام والسديم، دلشاد: فراسخ الخلود المهجورة...إلخ. وعدم إمكانية الحسم ليس بأمر غريبٍ في هذه العناوين ما دامت استراتيجية الكتابة لدى الروائي قائمة في الأساس على انعدام الحسم دلالياً. وإذا كان الأمر كذلك، فيمكننا الولوج إلى فضاء سردية «الريش» لمطاردة العنوان بوصفه نصاً مستقلاً أولاً، ونصاً متجاوراً عبر علاقته بالنَّصِّ الأساس ثانياً، ونصاً متناصاً من خلال اشتغاله على التناص ثالثاً.

وقبل البدء بالقراءة تستدعي الضرورة الحديث عن رواية «الريش»، حيث يتخذ «سليم بركات» من الكينونة الكردية. بما تنطوي عليه من زمكانٍ وأحداثٍ وتواريخ وعوالم مشتركة. هيولى أوليّة لروايته، لتكون «الريش» سرديةً تعكس مصائر شعبٍ ينوس مثل «الريش» في مهبِّ القوى والإرادات المختلفة؛ ولذلك كانت «الريش» هي السردية التي تمثِّل ذلك الأثر الفني الذي يتفتَّحُ فيه عالمٌ يخصُّ كينونة الكرد، عالمٌ يحضرُ إلى القارئ بعبثه ومآسيه وأحلامه، فالأثر الفني هو الذي يُتِيحُ لهذا «العالم» أن يبزغ بوجوده الأصيل، ويفتح عالماً أصيلاً لشعب ما؛ لكونه يتخذ شكلاً، لأنَّ هذا الانفتاح « هو في الوقت نفسه دخوله إلى شكلٍ ثابتٍ، عندما يقوم ون قد وجد كونه في الأثر»[١٥]، بيد أنَّ هذه الهيولى لا تتموقع في النَّصِّ بشكلها الأفقي؛ إذ إنها تخضع لقراءةٍ عموديةٍ عبر تفعيل العجائبيِّ والتناصيِّ والشعريِّ؛ ليجدَ القارئ ذاته إزاء سردية بمكوِّنات فانتاستيكية بامتياز، فكلُّ مكوّن من مكوناتها يمارس كينونته في التعجيب والتغريب ونزعة الألفة defamiliarization ومن هنا، الانتماء المحض لهذه السردية إلى الصيغة الفانتاستيكية من حيث هي:« طريقة في التعبير تعتمد إبراز التناقض والمفارقة، استناداً إلى مكونات اللاوعي ومخزونات «الهو» وكل الظلال الخبيئة بمكبوتاتها وما علق بها من غرابة مقلقة، فتكون الكتابة الفانتاستيكية وسيلة لحكي هذه الأسرار المنبثقة من فوق الطبيعي والتي تقلق وتولِّد إحساساً

١٥) إسماعيل المصدق: منبع الأثر الفني في المسار الفكري لهايدجر ضمن كتابات أساسية، ج[١]، ترجمة: إسماعيل المصدق، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣، ص٥٤.

مخالفاً لما يمكن أن يولده أيُّ نصٍّ واقعي أو غيره»[١٦]، واللجوء إلى الفانتاستيك في سردية «الريش» يعكس الحجم المريع للعبث الذي مرَّت به هذه «الكينونة» وتمرُّ به من تشظٍ لها بفعل الإرادات الداخلية والدولية والإقليمية وإكراهاتها؛ لترى هذه الكينونة ذاتها إزاء المستحيل في مغامرة البحث- بل الحلم- عن زمكانٍ يستجمع مصائرها المتناثرة هنا وهناك، ولذلك يغدو العجيب ممكناً وواقعاً، وقادراً إلى حدٍّ كبيرٍ على تفسير شؤون هذه العبثية التي تندلق في فضائها نكبات هذه «الكينونة»؛ ولذلك انجرَّ وينجرُّ سليم بركات إلى بنينة و/أو قراءة الكينونة الكردية فانتاستيكياً عبر آليتي «الحلم» و«التحول» اللتين تخضع لهما شخصيتا الرواية المركزيتان: مَمْ ودينو آزاد الشقيقان التوأم، المنحدران من صلب حمدي آزاد الرجل الباحث عن زمكان الكرد المستحيل.

وتتمفصل الرواية إلى جزئين حيث الأول منهما يؤسس فصوله تحت سطوتي «الحلم» و«التحوِّل»، فـ«مَمْ آزاد» يجد ذاته على نحو مفاجئ في «قبرص» تمهيداً لملاقاة «الرجل الكبير»، الشخصية التي لن تظهر في الرواية أبداً، وهو في الوقت نفسه أمل حمدي آزادي. كما يتصوَّر ابنه «مَمْ» - في تحقيق حلمه المستحيل في تفتُّح فضاء الكرد وتحررِه من إرادة الآخر؛ ليستجمع مصائرهم أسوة بكيانات الأمم كافةً. وفي هذا الجزء كذلك يبدأ العجيب بممارسة نفوذه عبر تحوِّل «مم آزاد» إلى ابن آوى، ليعبر المنطقة الممتدة بين «القامشلي» والحدود التركية، حيث سيلقي حتفه في هذا العبور، كما سيكتشف القارئ ذلك في الجزء الثاني الذي يخصُّ شخصية «دِيْنو» توأم «مم»، فيتقمص دوره؛ ليحقق حلم أبيه. حمدي آزاد - المستحيل، هكذا يعبر بدوره حقول الشمال متوجهاً إلى (المكان- الحلم). هذه هي رواية «الريش» إذ «يتداخل الحلم بالواقع. يتداخلان ليخلقا فضاءً كتابياً موشوماً بالجنون»[١٧]، فعبر هذا التداخل بين الحلم (أحلام الكرد المهدورة) والواقع (وقائع حياتهم الفادحة) تفتحُ كتابة بركات عالماً يتأسس على تلاحم السردي بالشعري، مفخخاً بالعجيب والغريب والمكبوت والمسكوت عنه، فيختلط الأمر على القارئ إن كان إزاء رواية. قصيدة أم قصيدة- رواية أم كتابة لا تعترف إلا بالجنون والتحدي قانوناً للكتابة. بهذا التوطئة لرواية «الريش» يمكننا المضيّ قدماً نحو تفكيك شفرة العنوان تمهيداً لتفسيرها وتأويلها.

١- العنوان نصاً:

إنَّ انتقال العنوان من وظيفة التسمية بتحديد أجناسية (هوية) النَّصِّ إلى موقع النَّصيَّة textuality يجعله بالضرورة نصاً، وإذ يغدو العنوان كذلك؛ فإنَّه يصبح برسم المعتكف على

١٦) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ١٩٩٧، ص٤٩.

١٧) عبد الغفار سويريجي: النص، العمق، والمجال (الريش كتابة مسافرة)، مجلة كتابات معاصرة، ع (٧٣)، بيروت، ١٩٩٩، ص ١١٢.

أسراره وقوانينه وقواعد لعبته مع القراءة، ولهذا ما على القراءة عندئذٍ إلا العمل على تفكيك الأسرار وإضاءة العتمة التي تغمر علامات «العنوان»، ومحاولة استقدامه إلى فضاء النور، ليلمع في حضن القراءة. وإذا كان الأمر كذلك، فلنثْبتَ دوال العنوان التي يرتهن بها النَّصُّ الراهن كينونةً:

البراهين التي نسيها «مَمْ آزاد» في نزهته المضحكة إلى هناك أو: الريش

بدايةً، تنبغي الإشارة إلى ثمَّة مفارقة يُحْدِثُها هذا العنوان في وجه القراءة متمثلةً بطول العنوان من جهةٍ، وأخرى بتبادل المواقع الفضائية بين العنوان الرئيسي (الريش) والعنوان الفرعي (البراهين التي نسيها «مَمْ آزاد» في نزهته المضحكة إلى هناك)، فالروائي، هنا، يروم تقويض التلقي السائد للعنوان من حيث اعتيادُهُ على تموقع العنوان الرئيسي، ليليه العنوان الفرعي ثانياً.

من هنا تأتي رواية الريش: «وتقلب المعادلة بحيث إنَّ عنوانها هو (البراهين التي نسيها «مَمْ آزاد» في نزهته المضحكة إلى هناك أو الريش). فالمفروض أن تكون كلمة الريش هي البداية لأنها عنوان رئيسي، فيما أن العنوان الفرعي الذي هو «البراهين ...» تقدَّم جملة العنوان، وهو ما يطرح أسئلة كثيرة في هذا المضمار عن علاقة هذا العنوان بالنَّصّ» [١٨]. لكنَّ الباحث المغربي لا يسوِّغ هذا التقديم للعنوان الفرعي على العنوان الرئيسي إلا بكلامٍ عامٍ.

ومن جهة القراءة الراهنة؛ فإنها ترى أن التبادل المكاني بين العنوانين، يتعلق بحصيلة النزهة المضحكة التي خرج بها الفاعل السردي(مم آزاد) وهي اللاشيء (الريش)، فتقدَّم العنوان الفرعي: «البراهين التي نسيها «مَمْ آزاد» في نزهته المضحكة إلى هناك»، لكونه يصوِّر أحداث هذه الرحلة من جهة. ومن جهة أخرى ربما يأتي هذا «التقديم» ليتوازى مع الصيغة الأجناسية التي يتجلَّى بها السَّردُ، أقصد الكتابة الفانتاستيكية نوعاً، القائمة على المفارقة والتغريب، حيث تتجسَّد المفارقة في قلب المعادلة التراتبية لعناصر العنوان ويتوطَّن التغريب فيه، فما دام النَّصُّ ـ المتن يحفر وجوده في الفانتاستيك من وقائع حلمية وتحولات تصيب كائنات النصِّ وعوامله؛ فالأجدى بعنوانٍ سرديّةٍ فانتاستيكية ـ مثل الرِّيش ـ أنّ يتفجَّر بهسيس القلق والغرابة طالما أنَّ العنوانَ يُعَدُّ هويةً للنصِّ ونواة دلالية مكثَّفة له. ومن جهةٍ ثالثة فإنَّ التقويض الذي يمارسه سليم بركات إزاء التلقي السائد عبر بنْيَنَة عناوين صادمة، مثيرة، يتساوق مع كتابة بركات ذاتها التي تتخذ الطابع التفكيكي عبر تحرير الدَّال اللغوي من إرثه الدلالي.

فهي كتابة تتوخَّى دفع العلامات اللغوية إلى مناطق غير مرتادة مسبقاً؛ لتفاجئ المتلقي المعتاد على المنطق السليم في تلقي النصوص. وهكذا فالنصُّ الراهن ـ الريش ـ بدءاً من عنوانه يطلق رصاصة الرحمة على القراءة السائدة في فهم النصِّ وتأويله: «وتأتي أهمية أعماله(بركات) من كونها قد عملت على ما يمكن تسميته «الرواية العربية بامتياز»، متجاوزة الأنماط الكتابية

١٨) شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، الدار البيضاء: دار الثقافة، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٢٤.

المستهلكة التي تحمل لقارئها الضجر. وقارئ أعمال بركات يلاحظ ما تمتاز به كتابته وبخاصة عمله الأخير الريش: كتابة عاشقة، الإشراق فيها سلطان. كتابة موت وهذيان. فضاؤها المرآة. ترى ما لا يرى»[١٩]، وبناءً على ذلك؛ فهذا العنوان لا يخرج عن استراتيجية الروائيِّ في نسف الحس السليم إزاء الكتابة الجديدة. ويضاف إلى ذلك أنَّ منْحَ الهامش (العنوان الفرعي) موقع الصدارة، أو بالأحرى دفعه إلى فضاء النور يدخل ضمن احتضان نص بركات و/ أو تفتُّحه لـ «كينونة مهمشة»، إذ يعمل بركات نصياً على إحداث شرخٍ، شقٍّ يتكشَّف فيها عالم هذه الكينونة، لتصرخ بكلِّ ما تمتلكه من شكيمةٍ إزاء الإرادات التي تتناسى وجودها في العالم.

وبذلك يمكننا المضيّ قدماً نحو بنية العنوان بتجلياتها السيميائية تركيباً ودلالةً ورمزيةً، تمهيداً لقذف العنوان في فضاء التفكيك. ويقوم العنوان نحوياً على البنى الصغرى الآتية:

١ـ المركَّب الاسمي الإسنادي: البراهين ... كائنة (جملة بسيطة).

٢ـ المركّب الموصولي: التي نسيها مَمْ آزاد (ملحق ممتد بالمركب الاسمي).

٣ـ المركّب الفعلي: نسيها مم آزاد (جملة ممتدة).

٤ ـ مركّب الجار والمجرور: في نزهته المضحكة إلى هناك (ملحق بالجملة الممتدة).

٥ ـ المركّب العطفي: أو الريش (معطوف على[١]).

ما يلفت الانتباه في هذه البنى أنها تختار الجملة المتشابكة مسكناً لدلالاتها وانفتاحها، والجملة المتشابكة هي "المكونة من مركبات إسنادية مشتملة على إسناد"[٢٠]. فالجملة المتشابكة التي تفسح لكائنات العنوان بالحضور، والتعالق تنفرج عن بنية معقدة تعكس إلى حدٍّ بعيدٍ البنية المعقدة للنصِّ ذاته، كما لو أنَّ الاكتفاء بعنوان مختصر مثل (البراهين أو الريش) لن يدُلَّ على حقيقة النصِّ بوصفه بنيةً تركيبيةً معقدةً؛ ولهذا يتفجَّر العنوان في جملةٍ متشابكةٍ، ويحضر، من ثَمَّ، إلى فضاء التلقي متفتِّحاً في القراءة، ليبوح لنا شيئاً عن النصِّ ذاته، وبمعنى آخر فإنَّ العنوان الراهن في مستواه التركيبي يحاول «الالتزام بالنَّصِّ الذي يعيّنه»[٢١] تركيباً ودلالةً. فما هي الدَّلالة / الدلالات التي تَحْدُثُ في العنوان بوصفه حَدَثاً تجري أحداثه على الخط الواصل بين القارئ والنَّصِّ؟

---

١٩) عبد الغفار سويريجي: النص، العمق والمجال: «الريش» كتابة مسافرة، مجاة كتابات معاصرة، ع (٧٣)، بيروت٩٩٩١، ص ١١٢.

٢٠) محمد إبراهيم عيادة: الجملة البعبية (دراسة لغوية نحوية)، الإسكندرية: منشأة المعارف، ط١، ١٩٨٤، ص ١٦٣.

٢١) شعيب حليفي:النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع (٤٦)، نيقوسيا، ١٩٩٢، ص ٩٦.

إنَّ العنوان الراهن يحوزُ على «النصية»، وبهذه النصية يحقِّقُ كونه الدلالي حيثُ الحدثُ الأساسي فيه يتمثَّلُ بالنسيان، نسيانُ البراهين «البرهان الحجة الفاصلة البيّنة (...) البرهانُ: الحجة والدليل» [٢٢]، فثمة فاعلٌ نصٌّي (مَمْ آزاد) في حالة اتصال مع البراهين، وحالة انفصال عن الموضوع المخفي عن القارئ (في نزهته المضحكة إلى هناك)، فالعنوان هنا يبئّر لنا فضاء الموضوع، ولكنه يدعُ الموضوعَ ذاتَهُ رهين الكتمان، ذلك أنَّ العنوان يؤدِّي هنا لعبة الوضوح والغموض، يكشف حيناً ويكتم حيناً آخر، وهذا يتساوق مع قانون النَّصِّ ذاته الذي مهما كشفَ عن أسراره وقواعد لعبته يُبقي بعضها بمنأى عن اللاخفاء، فإذا أدركنا أنَّ «البراهين» هي الحجج والدلائل التي تسلّح بها فاعل النص (مَمْ آزاد) في نزهته، فما هي طبيعة هذه النزهة ولماذا؟ هذا يومئُ من جهة أخرى إلى أنَّ ثمة موضوعاً ينبغي الاتصال به والاستحواذ عليه من قبل «مَمْ آزاد»، ومن هنا؛ فأنَّ الكشف عن طبيعة النزهة يمثِّل إنارةً عن موضوع الرحلة / النزهة التي سيقومُ «مَمْ آزاد» بها إلى «هناك»، فالطرف المكاني «هناك» يستدعي بالضرورة مقابلَهُ «هنا» وبذلك يَسْهمُ في تبئير وتوجيه الانتباه إلى المشار إليه أي المكان الذي سيمضي مَمْ آزاد من «هنا» إلى «= هناك»، وبذلك فالعنوان يتأسَّس فضائياً / مكانياً على تقاطب مكاني:« هنا [1] هناك» أو «قريب [1] بعيد»، غير أنَّ العنوان يتكتم على المشار إليه من خلال الظرفين المكانين، الأمر الذي من شأنه أن يُبقي موضوع النزهة طيَّ السّرية.

ولابُدَّ من استكمال التحليل الدلالي بالكشف عن العلاقة الدلالية بين «البراهين» و «الريش»، فمن جهة نجد أنفسنا إزاء تضادٍ دلالي بين المفردتين، فـ «البراهين» ـ تبعاً للفعل «نسيها» أمور معنوية / مجردة، في حين أنَّ «الريش» شيء مادي، فلماذا إذن العطف بين المفردتين؟ يمكننا في هذه المرحلة من التحليل القول بأنَّ التضاد بين المفردتين يُشيرُ إلى أنَّ أداة العطف «أو»: «تُشركُ في الإعراب لا في المعنى»[٢٣] ، ولكن إذا رُفِعَ التضاد بين المفردتين وَحَلَّ الترادف بينهما، فإنَّ «أو»: «تُشركُ في الإعراب والمعنى»[٢٤]، وعندئذٍ ثمة تكافؤ بين المفردتين على الصعيد الدلالي، فتكون «البراهين» هي «الريش» التي نسيها مم آزاد في رحلته، غير أنه ليس ما يسند هذا التأويل لغياب قرائن نصية في نصِّ العنوان، وعلى العلاقة بين العنوان والنص أن تقوّي من فرص إقامة هذا التأويل أو تقوّضه من الأساس. ويمكن للقراءة الدلالية أن تضعنا إزاء كون دلاليٍّ متمثّلٍ بالمربع السيميائي الآتي:

٢٢) ابن منظور: لسان العرب، مادة «برهن».

٢٣) الحسن بن قاسم المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ـ محمد نديم الفاضل، بيروت: دار الكتب العلمية، ط ١، ٢٩٩١، ص ٧٢٢.

٢٤) المرجع نفسه، ص ٧٢٢.

هنا هناك

لا هنا كلا هنا

إنَّ المربع السيميائي يمثِّلُ لنا تقاطباً مكانياً قائماً على التضاد: هنا [1] هناك، وهو ما تعكسه دلائل العنوان في مستواها الظاهري عَبْرَ انتقال فاعل النص «مَمْ آزاد» من «هنا» إلى «هناك» في نزهةٍ مضحكةٍ، لكنَّ التقاطب التضادي: هنا [1] هناك يتحدَّد بتقاطب آخر يتموقع تحت التضاد: «لا هناك. لا هنا»، أي الفضاء الغفل حيث تتوقف العلامتان الإشاريتان عن الإحالة إلى المشار إليه، وبالتالي يغدو الفضاء كاوساً (شواشاً)، يصبح فضاءً حلمياً كما لو أنَّ «النزهة المضحكة» تجري أحداثها في «الحلم». لكنَّ نصَّ «العنوان» لا يركن إلى دلالةٍ مستقرة، ثابتة، وما توصلنا إليه ليس سوى تأويل مؤقت يترتّب عن نصية العنوان ذاتها. ولهذا ثمّة إمكانية أخرى للدفع بتأويل دلائل العنوان إلى منطقة التأويل المضاعفة أو مضاعفة التأويل بتشغيل دلائل العنوان على المستوى الرمزي. ورمزياً تحيلُ دلائل العنوان إلى المرموزات الآتية:

البراهين العقل الريش/ الغريزة، الخفة

هنا فضاء الذات هناك / فضاء الآخر

مم آزاد كينونة النزهة / المسرة

إنَّ دلائل العنوان في سياقها النَّصيّ تومِئُ إلى عنصرٍ غائبٍ موجود بالقوة فالنزهة المضحكة التي قام الفاعل(= مم آزاد) كانت بوحي من مرسلٍ (هنا) إلى مُرْسَلٍ إليه (هناك) على تبليغ براهين / أدلة بخصوص موضوعٍ «ما» غير أنَّ الفاعل نسيها في خضمِّ نزهته المضحكة، كما لو أنَّ المركب العطفي «الريش» انبثَ هنا، ليعكس نتائج الرحلة، إذ باءت الأخيرة بالفشل كما لو أنَّها «ريش في مهبِّ الريح»، فالبراهين التي أُرفقت مع «مم آزاد» لم تكن في الحقيقة سوى رياش / أرياش تبعثرت في الفضاء بفعل حركة الريح، وبالتالي فإنَّ علاقة الفاعل (مم آزاد) انتقلت من الاتصال مع البراهين والانفصال عن الموضوع إلى انفصالٍ مطلقٍ، فهو قد نسي «البراهين = الأدلة» ولم يستطع الاتصال بموضوعه ويستحوذ عليه، ليكون الفشلُ سيدَ المشهد النصيّ في خطاب العنوان.

٢ ــ العنوان والنَّص الرئيسي: الاشتباكات والتعالقات:

على العنوان أن يكون ملتزماً بالنّص، فضلاً عن الالتزام بنصيته «هو» وإنجازها. ويبرز التزام العنوان الراهن بنصِّهِ من خلال انتشار دلائل العنوان لفظياً ودلالياً في الشريط اللغوي للنَّصِّ، ولكن قبل أن نقترب من طبيعة العشق الحاصل بين العنوان والنص ينبغي لنا أن نقبض على العلاقات بين العنوان والعناوين الثانوية التي تعلو فصول النصّ وتكسبها هوياتها المميزة لها:

يتحدد الجزء الأول بثلاثة فصول تفضحها العناوين الآتية على التوالي:

١ : «تخطيط غير متجانس للوقت قبل انتحار«ممْ» والتفاصيلُ المعلنةُ مُعْلَنَةٌ على عواهنها»[٢٥].

٢ : «سردٌ لابُدَّ منه لتكتمل نشأة «مَمْ» كابن آوى»[٢٦].

٣ : «دورةٌ من المزاح لتأكيد مصائر كثيرة ليس لها مكانٌ في هذا الفصل / أو: مَهمَّةٌ «مَمْ» غير المحتملة»[٢٧].

يتقاطع العنوان الرئيسي مع عناوين الجزء الأول لفظياً عبرَ اسم العلم «مَمْ» ودلالياً في علامات أخرى، وهذا التبئير لاسم العلم «مَمْ» يمكن تفسيره بكون المشار إليه: شخصية مَمْ هي الشخصية الرئيسية التي تتولّى القيام بالأحداث ومنها «النزهة المضحكة»، أو الفاعل النَّصي الذي يوكل إليه القيام بالنزهة المضحكة إلى «هناك» لإنجاز عملٍ اقترحه «المرسِل» الذي يظلُّ وجودُهُ غامضاً في العنوان الرئيسي، هكذا وعبر التناص الداخلي بين العنوان والعناوين الداخلية يتخلّى الأول عن أسراره وتظهر غوامضه للقارئ. إنَّ عنوان الفصل الأول يكشف بذاته عن حَدَثٍ يَصدِمُ القارئ متمثلاً بـ «انتحار مَمْ» وهو لمّا يزل في بدايات النصّ، كما أنَّ تخطيط الوقت «غير متجانس» والتفاصيل «معلنة على عواهنها»، حيث نجد أنفسنا إزاء تنادٍ دلاليٍّ متماثلٍ بينَ االتركيبين: فـ«غير متجانس» تومئُ إلى «الفوضى» وكذلك «معلنة على عواهنها» تُشيرُ إلى عدم التروِّ في القول: «وألفى الكلام على عواهنه: لم يتدبره (...) وهو أنَّ يتعسَّف الكلام ولا يتأنَّ» [٢٨]، ألا يمكننا أن نتمثَّل في هاتين الدلالتين معنى «الفوضى» التي تثيرها دلالة مفردة «الريش» من حيث رمزيتها إلى الحركة غير المنتظمة بفعل الريح.

أمَّا عنوان الفصل الثاني فيتفتَّح عن حدثٍ غرائبيٍّ بتحوّل «مَمْ» إلى «ابن آوى»، ليمنح بذلك الصفة الغرائبية. العجائبية للسرد، ومن شأن ذلك أنْ يفسِّرَ الطابع الغرائبي للعنوان الرئيسي المبدوء بمفردة «البراهين» والمنتهي بمفردة «الريش»، حيث تغدو «البراهين» في لحظةٍ إلى «ريش» حيث النزاع بين «الثبات والاستقرار» و «الحركة والخفة». ويأتي عنوان الفصل الثالث ليؤكد الطابع الكوميدي لنزهة «مَمْ» المضحكة من خلال «دورةٌ من المزاح» و«مهمة «مم» غير المحتملة» وبالتالي غير الممكنة بل المستحيلة التحقيق، الأمر الذي يحيلنا إلى التقاطب

٢٥) سليم بركات: الريش، نيقوسيا: مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٠، ص ٩.

٢٦) المصدر نفسه، ص ٥٥.

٢٧) المصدر نفسه، ص ٥٩.

٢٨) ابن منظور: لسان العرب، مادة «عهن».

الفضائي: (لا هناك. لا هنا)، أي ليس ثمة من «نزهة مضحكة» أصلاً، وما جرى قد حدث في «لا هناك ـ لا هنا» أي في «الحلم».

أمَّا الجزء الثاني بفصوله الثلاثة أيضاً من الرواية، يقدّمُ عناوينه الداخلية الآتية:

١ : «دِيْنوْ» يستعيد الدَّور الذي كان مرصوداً له، والحكايةُ تستعيدُ المكان»[٢٩].

٢ :«شكوك «دينو» في أن تكون مصائر أخرى قد ألقتْ بظلالها، من مكانٍ آخر، على ساحة البيت»[٣٠].

٣ : «دينو» في الطريق إلى موعدِه»[٣١].

ينغلق العنوان الرئيسي على كائناته ويمتنع عن البوح بأسراره في علاقاته مع عناوين الجزء الثاني، حيث يَغِيْبُ التنادي اللفظي بين الطرفين، كما لو أنَّ العنوان الرئيسي يخصُّ الجزء الأول من الرواية فحسب، غير أنه ثمة سبيلٌ إلى إضاءة العلاقة المعتمة بين الطرفين من خلال البحث عن العالم المشترك بين «مَمْ» آزاد» و«دينو» اسم العلم الذي يحضر في عناوين الجزء الثاني، إذ إنَّ العالم المشترك بين اسمي العلم هذين يخصُّ «الكينونة الكردية»، فـ «دينو» كاسم علمٍ يحيلنا إلى ثقافة التسمية لدى الكرد مثل «مَمْ» تماماً، لكنَّ دلالة اسم العلم «دينو» أي «المجنون» ربّما تعكسُ دلالات العنوان الرئيسي عبْرَ مفردتي «النزهة المضحكة» و «الريش»، فلو استبدلنا «مَمْ» بـ «دينو» في العنوان الرئيسي لوجدنا الأصداء الدلالية تتنادى فيما بينها:

البراهين التي نسيها «دينو» في نزهته المضحكة إلى هناك أو: الريش.

وما يلفت الانتباه هنا في السياق الجديد للعنوان أنَّ دلالة اسم العلم: «دينو» تحدثُ تضاداً مع دلالة مفردة «البراهين» التي تحيلنا إلى «العقل» حيث نُسيتْ في النزهة المضحكة، فالنزهة المضحكة لا تعترف إلاّ بالنسيان ـ نسيان العقل ـ والانفتاح على الجنون والحلم والخفة، فالانتقال من «هنا» إلى «هناك» ليست في واقع الحال سوى نزهة مجنونة (مضحكة) للبحث عن موضوعٍ مستحيل، فهل هذا يعني أن اسمي العلم: مَمْ ودينو متكافئان أو أنهما اسمان لشخصية واحدة؟ هذا التكافؤ على المستوى الدلالي يعضده الحضور اللفظي لاسم «دينو» في عناوين الجزء الثاني، إذ يتكرر ثلاث مراتٍ على نحوٍ مساوٍ لاسم «مَمْ» في الجزء الأول، هكذا يتبادل على القيام بأدوار الشخصية المركزية في النَّصِّ فاعلان هما: مَمْ ودينو.

---

٢٩) سليم بركات: الريش، المصدر السابق، ص ١٤١.

٣٠) المصدر السابق، ص ٧٠٢.

٣١) المصدر السابق، ص ٦١٢.

أمَّا لو انتقلنا إلى علاقة العنوان الرئيسي بالنَّصِّ ذاته، فسوف نجد أنَّ كائنات العنوان المعجمية تنتشر لفظاً ودلالةً في جغرافية النصِّ، وبالمثل يتكثَّف النصُّ في العنوان لفظاً ودلالةً، فكلٌّ من الحدين يُفسِّرُ الآخر ويتفسرَّ به، فثمة التزام، ميثاق من الطرفين لتأكيد العلاقة الاستراتيجية. ومن هنا فالعلاقة بين العنوان والنَّص تنتقل من المستوى السطحي، أي الحضور اللفظي والدلالي للعنوان في النصِّ، إلى المستوى التكويني وبالعكس. وإذا كان المستوى السطحي للعنوان عَبْرَ كائناته المعجمية الرئيسية: البراهين، مَمْ آزاد، الريش، يُسجِّلُ حضوراً لافتاً فيما يخصُّ مفردتي: مَمْ آزاد والريش، وحضوراً أخف بخصوص مفردة «البراهين»[٣٢]، هذا الحضور الذي من شأنه أنْ يشدَّ من ميثاق العلاقة بين العنوان والنص، إذا كان الأمر كذلك، فإنَّ المستوى التكويني يأتي، ليؤكد استراتيجية الكتابة ذاتها عند سليم بركات، من حيث إنَّ الاهتمام الذي يوليه لبناء العنوان لا يقلُّ عن ذاك الذي للنَّص.

ومن هنا ينبئ عنوانُ الرّواية بمفاصل النّص على نحوٍ تكثيفيٍّ، فبعض العناصر التي ظلّت مضمرة في العنوان تتفتَّح في النصِّ وتتوضح ملامحها وبرامجها السّردية، كما أنَّ العناصر الحاضرة في العنوان تكتسبُ حضورها النصيّ. إنَّ العنوان الذي يعلو الرواية ما هو إلاّ نواة سردية مكثفة تفجّرت ليكون ثمة نصٌّ. ومن هنا نلمح في خطاب العنوان النويات الأساسية لمكوّنات الرواية من شخصية، وزمن، ومكان، وراوي ....إلخ، فالعنوان يغدو بذلك رسالةً مُشفَّرة تحتاج إلى تفكيك عناصرها للقبض على دلالاتها في علاقتها بالنَّصِّ. وفكُّ التشفير بالعلاقة مع النص يمنحنا العناصر المضمرة والحاضرة:

المرسل: عنصر مضمر — المرسل إليه: عنصر مضمر

الفاعل: مَمْ / دينو آزاد — الموضوع: عنصر مضمر

الحدث: النزهة المضحكة — المكان: هناك.

وتتكشَّف هذه العناصر / المكونات العميقة لرواية الريش في المسار السردي للأحداث حيث تقدّم لنا الرواية على لسان «مَمْ آزاد» في الفصل الأول سرداً مكثّفاً يربط هذه المكونات إلى بعضها البعض:

«لم أعرف، حتى اليوم، ما الذي كان يهيئه أبي مع زائريه الغامضين، والواضحين، لكنه ألقى عليَّ بثقله، وثقلهم، معاً، ذات يومٍ: «سنرسلك إلى الجزيرة ليُعنى بك الرجل الكبير (...) لم تمضِ أشهرٌ حتى كنتُ في هذه الجزيرة، التي تتحدث اليونانية، وتُدعى «قبرص»، بعد قرار أبي. خرجتُ على باخرةٍ من الساحل السوري، ومعي توصيات وتعهدات، وأرقام بيوت وشوارع،

٣٢) ينظر المصدر السابق ، ص ٩، ٥٢، ٩٣، ٦٤، ٩٠٢. ينظر المصدر السابق ، ص ٩، ٢٥، ٣٩، ٤٦، ٢٠٩.

ورسائل إلى «الرجل الكبير» الذي سيتدبر كلَّ شيءٍ، لأنَّ مهمتي غير واضحة، على أية حال»[٣٣].

هذه هي النزهة المضحكة (الحدث) التي قام بها «مَمْ آزاد» (الفاعل) بأمرٍ من أبيه حمدي آزاد (المرسِل) إلى الرجل الكبير (المرسَل إليه) حيث يُقيمُ هناك (= قبرص)، حاملاً معه البراهين (توصيات ....) إليه، بهذا الشكل تظهر العناصر المضمرة، وتتوضح ملامح العناصر الحاضرة في علاقةٍ متبادلة بين العنوان والنّص، فما كان مخفياً في العنوان يظهر ويحضر إلى فضاء اللغة في النصِّ. لكن مَنْ هو حمدي آزاد (المرسِل) والرجل الكبير (المرسَل إليه)، وما هي طبيعة هذه التوصيات / البراهين التي ينبغي لـ «مَمْ آزاد» تبليغها للرجل الكبير؟. تتبدَّى صورة حمدي آزاد بوصفه «المرسِل» في ثنايا الرواية، والكشف عن صورته كشفٌ عن العنصر المضمر في العنوان، يقول مَمْ:

«الأمور تتشظى. تواطؤات هائلة ضد شعبٍ يحاول إيجاد مكان مريحٍ لأبقاره وماعزه، وحنينه، وعظامه أيضاً. وأبي ـ (...) ـ كان ينحدر، بزائريه الغامضين تحت الملاءات، إلى شيخوخةٍ عمياء، وهو يرسمون، بأخاديد وجوههم، المقاطعات الكردية التي تتساقط تحت ضربات جيوشٍ كثيرة، من أقاليم كثيرة، لم يكن يجمعها شيءٌ قطٌّ، من قبل، إلاّ اتفاقُها على حلم أبي»[٣٤].

هذه هي صورة حمدي آزاد الباحث عن فضاءٍ مستحيلٍ للكرد، يبتغي فعل شيء «ما» لكينونتهم التي تكالبت عليها الإرادات من الجهات كافةً، فيرسل ابنه «مَمْ آزاد» كما يتوهم الأخير إلى «الرجل الكبير» الذي لا يظهر في الرواية أبداً، يقول مَمْ عن تجربة اللقاء بالرجل الكبير: «لكنني لم أكن أطهو الطعام في البيت قطُّ، بل آكل في المطعم ذاك، ثمَّ أعود إلى الغرف الموحشة منتظراً رجال «الرجل الكبير» ليصطحبوني إليه، دون جدوى»[٣٥]، دون فائدة انتظر «مَمْ آزاد» في «قبرص» ست سنين ليتدبر اللقاء بالرجل الكبير. هذه العبثية في الانتظار هي التي تفسِّر لنا الصفة «المضحكة» للنزهة التي قام بها مَمْ آزاد إلى «هناك» حاملاً التوصيات والبراهين التي اصطحبها معه:

« لقد عَنَّ لي، مراراً، أن أكتب رسالةً إلى أبي: «لم ألتقِ صاحبَكَ يا أبي» ....(....) وكيف أتدبَّر لقائي بمن لا أعرف عنه شيئاً؟ فتحتُ الرسائل التي كانت معي، والتي ينبغي على «الرجل الكبير» أن يقرأها، فوجدتها فارغة إلاَّ من كلمات قليلة، مكرورة في كلِّها: «لا تُنْصِتْ إليه كثيراً. اهتمَّ به حتى نسترجعَهُ»[٣٦].

٣٣) المصدر السابق ، ص ٥٢، ٦٢.

٣٤) المصدر السابق ، ص ٥٢.

٣٥) المصدر السابق ، ص ٦٢، ٧٢.

٣٦) المصدر السابق، ص ٧٢.

هكذا يكشفُ النصّ عن طبيعة «البراهين» بوصفها رسائل خالية من الكلمات في حين أنَّ لقاءً مع «الرجل الكبير» عَرَّ على «مَمْ آزاد»، ومن هنا تكتسي «النزهة» الصفة «المضحكة»، ولتغدو البراهين ريشاً في مَهبّ الريح. إنَّ السمة الغرائبية للعنوان تأخذ أبعادها كاملةً في المحاولة التفصيلية لمَمْ آزاد في لقاء الرجل الكبير، فمن مكان إلى مكان في تلك الجزيرة ينتهي اللقاء بالرجل الكبير إلى دائرة عبثية:

«ولم يقتضِ دخولنا إلى حديقته الشعثاء إذناً، لأن رجلاً كهلاً كان هناك، منحنياً على عشبٍ يقتلعه، فاقتربنا منه لأسأله بنفسي، بلغةٍ إنكليزيةٍ: «هل لك أن تقول للرجل الكبير، من فضلك، إننا هنا؟ »، فاستقام الرجل في سترته الصوفية، التي تتدلّى من تحتها أطراف قميصه المخطط، في إهمالٍ، ثمَّ نظر إليَّ، وإلى الأربعة، مبتسماً، ورفع إحدى كتفيه: «لا إنكليزية»، يعني أنه لا يتقن الإنكليزية، فتدخل الأربعة سائلينه باللغة اليونانية التي يعرفونها: «الرجل الكبير ينتظرنا»، فردَّ عليهم الرجل بكلامٍ ترجموه لي: «أيُّ رجلٍ كبيرٍ؟»، ولمَّا أشاروا بأيديهم إلى بيت المرأة ذات العينين الضيقتين، وأنها هي التي دلتهم، كما قالوا له، قهقه الرجل الكهل فبانت أسنانه المتآكلة، ثمَّ تمتم بكلمات ترجمها أحد الأربعة كالتالي: «إنَّها تدلُّ الجميع على بيتي. أظنها تخبئُ الرجل الكبير في خزانة ثيابها»[٣٧].

إنَّ «الرجل الكبير» الذي يقيم هناك (= قبرص) ليس سوى المستحيل الذي يبحثُ عنه الكرد / مَمْ آزاد سبيلاً وحلاً لكينونتهم المحاصرة في فضائها، فعندئذٍ من المنطقي ألا تكون «النزهة» سوى حلمٍ: إذ حَلُمَ «مَمْ آزاد» أنه يبرح «فضاءه» إلى «قبرص» ليلتقي بالرجل الكبير؛ ليفعل شيئاً للكرد في محنتهم، إنه هناك ليضع البرهان تلو البرهان أمام الرجل الكبير عن «حلم أبيه» في استجماع مصائر الكرد في فضائهم ليتنفسوا بحرية. وبذلك فإنَّ خلوَّ الرسائل من «البراهين» واستحالة اللقاء بالرجل الكبير ينعكسان في العنوان عَبْرَ «البراهين التي نسيها ممْ آزاد» و «الريش»، فـ «البراهين» ليست سوى «الريش» ـ «الحلم» الذي رافق «مَمْ آزاد» في رحلته إلى هناك، حيث وجدها في حقيبته:

«مددتُ يديْ ورفعتُ الريشة، التي لم تَعُدْ رماديةً في الضوء، إلى خارج الحقيبة. تأملتُ ظاهرها وباطنها خليطٌ من الرماديِّ والأبيض. صغيرةٌ جداً. مشعّثةٌ هممتُ بإلقائها جانباً لكنني توقفتُ. أفلتُّ إصبعي عنها فنزلتْ، ثانيةً إلى قاع الحقيبة»[٣٨]. فالريشة هنا، تحملُ رائحة المكان، تجسد «الحلم» / البرهان الذي طالما حَلُمَ به حمدي آزاد، الريشة علاقة تُذكِّرُ مَمْ آزاد بمقصد السفر إلى «الرجل الكبير»، ولمَّا خاب اللقاء وتفتحت الرسائل عن فراغٍ أبيض كان

٣٧) المصدر السابق، ص ٠١١.

٣٨) المصدر السابق، ص ٩.

للريشة أن تسكن دهاليز التيه: «وقد درتُ من حول نفسي نصف دورةٍ لأرى إن كانت الحقيبة في موضعها فإذا هي في موضعها. رفعتها إليَّ وأنا منحن لأطمئن على الريشة في قاعها فلم تكن الريشة هناك.

لقد حملتُ تلك الريشة التي كانت نائمة بين ثيابي بأناملي، من قبل، لكنني لا أتذكر إنَّ كنتُ أعدتُها إلى قاع الحقيبة أم سقطت مني في الحديقة الخلفية، ...»[٣٩]. هنا تترادف مفردة «الريشة» مع «البراهين» في العنوان، فالبراهين التي نسيها مَمْ آزاد في نزهته المضحكة (حلمه) إلى هناك هي «الريشة» التي لم يتذكر «مَمْ» إن كان قد أعادها إلى الحقيبة أم سقطت منه، إنها الحلم المنسي الذي ربما يحاول «دينو» توأم مَمْ أن يضيئه مرةً أخرى وهو يتحرك «إلى الشمال»:

«ثمّ انحدر (دينو) أعمق في الفراغ، ماضياً يتقدَّمُ الظلامَ ويتقدَّمه الظلامُ»[٤٠].

٣ ـ العنوان والتَّناص:

إنَّ افتقاد العنوان للسياق النَّصي نظراً لجغرافيته المحدودة نصياً يجعله في حالةِ حُرّةٍ من التعالق النَّصّ مع نصوصٍ، خطاباتٍ سابقة على وجودِهِ وأخرى متزامنة معه، كما أنَّهُ منذور لفتح آفاقه لنصوصٍ في طور الإنتاج مستقبلئذٍ، فالعنوان بوصفه نصاً مثله مثل أيٍّ علاقةٍ نصيةٍ يمارسُ كينونته بالامتداد نحو الماضي والحاضر والمستقبل عبر لعبة التفاعل النصي (التناص)، ولأنّه ليس في استراتيجية هذه القراءة راهناً أن تتعقب امتداد «العنوان» تناصياً في الاتجاهات النصية كافةً، فإنها سوف تكتفي بما يلمع من نصوصٍ في جغرافية العنوان.

لن يُخطئَ القارئ وهو يُسدِّدَ نظره إلى العنوان. ولاسيما مَنْ كان مطلعاً على المدوَّنة النصية الكردية. أنَّ اسم العلم «مَمْ آزاد» يُمثِّلُ فجوةً، أرضاً خصبةً للتعالق النصيِّ بين هذا الاسم وعنوانين آخرين من التراث الكردي أحدهما يُحيلنا إلى ملحمة الشاعر أحمد خاني «مَمْ وزين» أي:Mem Û Zin ، والعنوان الثاني يُشيرُ إلى الملحمة الأصل التي تناصَّ معها أحمد خاني نفسه، وأقصدُ بذلك الصيغة الشعبية أي: «مَمْ آلان» Memé Alan ويظهر أنَّ عنوان رواية بركات تتقاطع مع العنوانين: مع الأول من خلال اسم العلم (مَمْ) وحرف «الزاي»، يقول آزاد مفسِّراً هويته: «وأبي. الذي سماني «مَمْ» بين دموعِهِ الخرساء التي ذرفها مراراً على بطله «مَمْ» الذي لم يترك شاعرُ الأكراد الأكبر الملا أحمد خاني منفذاً إلى تعذيبه لم يُعذِّبْهُ منه، في حبه لـ «زين»، حتى أنَّ المقتدرين حفروا حفرتين في كتفيه، باقتلاع اللحم، وأوقدوا فيهما الشموع»[٤١]. أمَّا التفاعل مع

٣٩) المصدر السابق ، ص ٦٢١.

٤٠) المصدر السابق، ص ٦٣٢، ٧٣٢.

٤١) المصدر السابق، ص ٥٢.

العنوان الثاني، وإنْ ظلَّ طيَّ الإعجام، فيتمثَّلُ للقارئ عَبْرَ اسم العلم ذاته والألف الممدودة (آ) القاسم المشترك بين اسمي العلم: «آزاد» و«آلان»، هكذا يرسِّخ سليم بركات عنوان روايته في التراث الكردي كتابةً وشفاهيةً، غير أنَّ التفاعل النّصي بين عنوان بركات والعنوانين المذكورين يتجاوز البعد الفونولوجي إلى المستوى الحَدَثي وأقصد بذلك أنَّ مصائر الفاعلين الممثلين لدور «مَمْ» في الملاحم الثلاث متماثلةٌ، إذ تنتهي مصائرهم موتاً، ريشاً، وبراهين منسية.

في خاتمة هذه المقاربة تنبغي الإشارة إلى هدف القراءة تمثَّل بالكشف عن استراتيجية العنونة على نحو عامٍ وبشكل خاصٍّ في رواية «الريش» من حيث تجسُّد الفعل الاستراتيجي للعنونة في احتياز العنوان الروائي على نصيته عبر انتقاله من وظيفة التسمية إلى الوظيفة النصية من جهة، وأخرى توغله في النصِّ وتوغل النَّص فيه كتجسيدٍ للميثاق العلائقي. التناصي بينهما، وامتدّ البعد الاستراتيجي للعنوان إلى البعد التّناصي الخارجي بمدٍّ جذور العنوان إلى التراث الشفوي والكتابي من خلال اسم العلم «مَمْ آزاد»، ليربط الكاتب بين ماضي «مم» وحاضره، بين مأساة الحب وملهاة المصير.

هوشنك أوسي

حول سؤال أدب الأقليّات في العالم العربي

الكثير من النخب والقرّاء العرب والترك والعجم، سمعوا بملحمة «مم وزين» الشعريّة الكرديّة لكاتبها الشاعر المتصوّف الكردي أحمد خاني (١٦٥١-١٧٠٧)، أو لنقل إنهم ربما قرأوا ترجمتها إلى العربيّة، التركيّة، والفارسيّة أو بلغات أخرى. وحين كَتب خاني هذه الملحمة (٢٦٥٦ بيت من الشعر الموزون)، غالب الظنّ أنه لم يقرأ «روميو وجوليبت» لشيكسبير (١٥٦٤-١٦١٦)، حتى نقول؛ بأنه اقتبس ملحمته من رائعة شيكسبير. ولربما لم يكن خاني قد سمع أصلاً باسم الشاعر الانكليزي الأشهر. وليس كشفاً القول: إن ظاهر ملحمة «مم وزين» قصّة عشق، تختتم نفسها بنهاية مأساويّة، لكنّ باطنها ينطوي على الكثير من الأفكار والأسئلة الكبرى في الوجود والحياة والموت، والصراع بين الخير والشرّ، لما في الملحمة من سجالات شعريّة فلسفيّة عميقة. وفي الوقت عينه، يمكن اعتبار «مم وزين» أولى إرهاصات الوعي القومي الكردي، عبر انتقاد الواقع السياسي والاجتماعي الكردي المشتت والمنقسم على نفسه، ومطالبة الشاعر من بني جدلته نبذ الاقتتال القبلي الكردي - الكردي، وإشادته وافتخاره بالكُرد وشجاعتهم وبطولتهم، وأنهم ضحايا الاقتتال بين القوى الكبرى (في إشارة منه إلى الصراع الصفوي - العثماني)، ودعوته إلى تشكيل دولة كرديّة واحدة، وتأكيده على أنه في حال وجودها، ستكون مرهوبة الجانب، ويدين لها الترك والعرب والعجم بالولاء والطاعة، إذ يقول خاني: «لو كنّا متّفقين موحّدين، ومنقادين وراء راية

واحدة وقائدٍ واحد، لاكتمل ديننا ودولتنا. وحصلنا على العلوم والحكمة. ولدخل في طاعتنا الروم والعجم والعرب برمتهم». / (كتاب الدر الثمين في شرح مم وزين. ترجمة جان دوست. دار سبيريز ٢٠٠٦ - كردستان العراق)».

أبعد من ذلك، أحمد خاني، المتصوّف، يحاول مزج هويّته القوميّة بالهويّة الدينيّة، ويربط اكتمال الدين عند الكرد بقيام الدولة الكردية. وأن دينهم غير كامل، طالما لا تجمعهم دولة واحدة موحّدة. وأن اتحاد الكرد هو السبيل الوحيد لقيام هذه الدولة. والأخيرة ستكون سبب حصول الكرد على العلوم والحكمة. وعليه، يمكن اعتبار ملحمة العشق هذه، أولى المداميك المؤسسة للمشروع القومي الكردي. وبالتالي، هذا المشروع، سبق المشروع القومي العربي والتركي، الذي أتى نتيجة التأثر بالتجارب الغربيّة، ومحاولة استيرادها، بينما المشروع الكردي، ذاتي النشأة، كردّة فعل على القمع العثماني - الصفوي، وأساسه الأدب والشعر الصوفي والفلسفي، وليس الفكر السياسي المحض!.

مناسبة هذا الكلام، هو السؤال الذي يؤرّقني منذ بدء الثورة السوريّة، عن سبب غياب أدب الأقليّات المكتوبة بلغاتها الأمّ في العالم العربي، فشعوب مثل «الكلد - آشوريين، السريان، الأمازيغ، الأقباط...»، بجذورها الضاربة في عمق تاريخ الشرق الأوسط وشمال افريقيا، شأنها شأن الأكراد، عانت من القمع والجور والاضطهاد، لماذا لم تنتج أدباً عظيماً، شعراً ونثراً، بلغاتها الأمّ، توازي وتضاهي ما انتجه العرب والفرس والترك؟ وعلى أقل تقدير، ما أنتجه الكرد؟! لماذا لم نجد حتّى الآن، روايةً وشعراً ونقداً... مترجماً من السريانيّة، القبطيّة والأمازيغيّة إلى العربيّة؟!

وقد يقول قائل: القمع والإنكار والاضطهاد الذي تعرّضت لها هذه الشعوب من قبل الأنظمة القوميّة التي حكمت سورية ومصر ودول شمال افريقيا، وعدم وجود دولة قوميّة، ترعى الأدب السرياني - الآشوري، أو القبطي او الامازيغي، هو السبب الوجيه في انعدام وجود أدب كبير باللغات الأم لهذه الشعوب؟. إذ كيف للغةٍ ان تنتعش أدبيّاً، ما لم تكن مدعومة ومرعيّة من قبل مؤسسات دولة؟! لكن، لم يختلف بؤس حال الكرد عن حال هذه الشعوب، لجهة انعدام الكيان السياسي الدولتي الذي يرعى ويدعم اللغة الكرديّة، ومع ذلك، أنتج الكُرد شعراً ونثراً مهمّاً. حتّى أن أعظم إبداعات الكرد شعراً، كانت تكتب بالكرديّة، الأحرف العربيّة! إذ لم يكن الكرد قد تحوّلوا نحو الكتابة بالأبجديّة اللاتينيّة بعد. زد على ذلك، كان للسريان والآشوريين والأقباط كنائس قويّة، هي بمثابة المرجعيّة القوميّة - الدينيّة، الدولتيّة، بينما الكرد، ما كانوا يمتلكون مؤسسة دينيّة بنفس هذا الوزن والتأثير.

وربما يقول آخر: «الأكراد مسكونون بهاجس الدولة القوميّة. وهذا ما دفعهم إلى الاستماتة في الدفاع عن هويّتهم القوميّة لغتهم الأمّ وتفعيلها أدباً، شعراً ونثراً». وهذا الاستنتاج يمتلك قدراً كبيراً من الصحّة والوجاهة. ولكن، الوسط السرياني والآشوري، وحتى القبطي، شهد ولادة

تيّارات قوميّة، ذات مشروع قومي - ديني. على سبيل الذكر لا الحصر «المنظمة الآثوريّة الديمقراطيّة» تأسست سنة ١٩٥٧. بالإضافة إلى التنظيمات السياسيّة القبطيّة التي ظهرت قبل وبعد ثورة يناير ٢٠١١. كذلك الأمازيغ، كان لدهم احزاب قوميّة - يساريّة ك»جبهة القوى الاشتراكية» التي تأسست سنة ١٩٦٣.

ما سلف ذكره، يشي بأن الهاجس القومي - الديني، لدى السريان والآشوريين والأقباط والأمازيع، كان موجوداً، ولكن النخب السياسيّة والثقافيّة لهذه الأقليّات، والمؤسسات الدينيّة تجاهلت لغاتها الأمّ أدبيّاً وثقافيّاً، وحصرها فقط في إطار التراتيل الكنسيّة والحوارات العائليّة داخل البيت، ولم يصار إلى جعلها لغة أدب، شعر، رواية، نقد... الخ، يتمّ الترجمة عنها إلى اللغات العربيّة والأجنبيّة الأخرى. علماً أن اللغة السريانيّة، مسموح تدريسها في سورية، على زمن نظام الأسد الأب وحتى الآن. ولم تكن تعاني ما كانت تعانيه اللغة الكرديّة من قمع واضطهاد ومنع وحظر.

مقصد الكلام مما سلف، أن النخب السياسيّة والثقافيّة، والمؤسسة الدينيّة لدى السريان والآشوريين، داخل سورية والعراق، وحتّى في المهجر، تتحمّل جزءاً كبيراً من المسؤوليّة في انعدام وجود رواية أو قصّة او شعر او نقد... مكتوب باللغة السريانيّة والآشوريّة. وربما يتحجج بعض الأخوة السريان والآشوريين على هذا الاستنتاج بسرد قساوة الظروف وما إلى ذلك داخل سورية والعراق. ولكن النخب السريانيّة والآشوريّة في المهجر، لم تسعَ إلى تأسيس مركز للدراسات والأبحاث السريانيّة والآشوريّة مهمّتها التنقيب في التاريخ السرياني - الآشوري عن الأدب والشعر، وتنمية وإنعاش اللغة السريانيّة أدبيّاً، أقلّه في المهجر!.

الأمر نفسه ينسحب على الأقباط والأمازيغ، ولو بنسب متفاوتة. إذ لا يمكن العثور على شعر وأدب مكتوب باللغة القبطيّة والأمازيغيّة، يعبّر عن العمق التاريخي لهذين الشعبين العظيمين.

أعتقد أن وحدة الحال، المتقاربة، بين الكرد والسريان والامازيغ، بوصفها شعوب أصيلة وعريقة وموغلة في التاريخ، هذه الوحدة، فيها من الآلام العظيمة، ما يكفي لأن تنتج أدباً عظيماً بلغتهم الأم، يكون أحد روافد الأدب العربي، بحكم الشراكة والتجاور والتمازج التاريخي مع العرب والترك والفرس. ولو كان الأمر خلاف ذلك، لكنا شهوداً على «مم وزين» سريانيّة أو آشوريّة أو قبطيّة أو أمازيغيّة، مكتوبة باللغة الأم لهذه الشعوب، وعثرنا على «أحمد خاني» السرياني أو الآشوري أو القبطي أو الأمازيغي.

كريم عبد

سوق الثقافة وعبودية المثقف!

ربما كان أحد الأسباب الرئيسية في قلّة المفاجآت الأدبية، هو اقتصار قراءات الأدباء على الأدب مبتعدين عن العلوم الإنسانية في الغالب، وهذا منزلق يصعب الخلاص منه بسهولة، خصوصاً مع عدم وجود نشاط نقدي ملحوظ. لأن الإدمان على قراءة الأدب فقط، يُحوّل الإنسان إلى كائن كُتُبي (bookish) ما يؤدي إلى إبعاده عن الواقع أكثر فأكثر، أي يلغي لديه مصدر تجدد اللغة والخيال، بل وأيضاً إبعاده عن المختبر الحقيقي لتجاربه الأدبية نفسها، أي الحياة اليومية الزاخرة بتجارب الآخرين ومفارقات حياتهم وتعدد ثقافاتهم وتنوع مستوياتها، الأمر الذي يؤدي إلى جعله أقل إنسانية، أي أقل عمقاً في فهم الآخرين والتواصل معهم. الآخرون الذين شكلوا وعيه وعواطفه، بل يشاركونه في تأليف نصوصه دون أن يشعر بذلك، لأن مفرداته الأولى التي شكَّلتْ وعيه ونوازعه مستمدةٌ منهم ومن ثقافتهم التي تبدو له أحياناً، أو ربما دائماً، أنها سطحية وعابرة، فهو دون أن يشعر أو بسبب نقص المعرفة العلمية، لا يدري بأنه عندما يريد التهرب منهم إنما يريد التهرب من ثقافته وإنسانيته، أي التهرب من اتخاذ موقف مسؤول مما يجري حوله، وهنا تكمن النقطة التي تميز كاتباً عن آخر.

واستطراداً، تجد روائيين لا يطالعون سوى الروايات وشعراء لا يطالعون سوى الشعر! مُهمِلينَ التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وتاريخ الشخصيات والظواهر السياسية والفكر السياسي والأنثروبولوجيا والمعرفة عموماً!

إذا لم يكن الكسل العقلي هو سبب هذا الإهمال، فهو ربما موقف مقصود. وإذا لم يُدركوا تأثيرات غياب هذه المعارف على ثقافتهم ومواقفهم، فكيف يستطيعون إدراك الوشيجة بين المعرفة وبين الواقع؟! تلك الوشيجة التي هي منبع ولادة اللغة وتجددها، أي مصدر إنتاج النصوص والأفكار.

لم يكن بوسع ماركيز مثلاً كتابة (ليس لدى الكولونيل من يكاتبه) التي يعتبرها أهم رواياته، وكذلك (مائة عام من العزلة) وغيرهما لو بقيَ متأثراً بديستويفسكي وفوكنر، أي لولا عودته لوقائع التاريخ السياسي وكذلك تاريخ الخرافات والأساطير وجروح الإنسان في منطقته، أي الثقافة المحلية بتاريخها الطويل، وكذلك فعلَ العديد من الشعراء والكتّاب في أمريكا اللاتينية. ومن الروائيين اللافتين أمين معلوف الذي قدم لنا مجموعة من أجمل الروايات بعد تطوافه في تاريخ العديد من شعوب الشرق، المنطقة التي ينتمي إليها.

وقبل أن يتطوع البعض في إيراد أسماء أخرى عربية وغير عربية قدمت نصوصاً شعرية أو روائية أو قصصية في الاتجاه نفسه، وهو أمر صحيح أيضاً، فإن السؤال الذي نود طرحه من خلال كل ذلك هو: كيف تتطور لغة الكاتب وتتجدد رؤاه؟! أي ماهي العوامل التي تؤدي إلى هذا التطور في لغة الأدب؟! ولأن الأدب الإنساني واحدٌ من حيث الجوهر، نستطيع أن نتساءل أيضاً: لماذا لم يستطع الأدب الجديد عموماً أن يُنتج نصوصاً تضاهي القمم الكلاسيكية المعروفة؟!

لنبدأ من السؤال الأخير، لنجد أن الأدب الكلاسيكي، بدءاً بملحمة كلكامش مروراً بهوميروس وفرجيل وليس إنتهاءً بديستويفسكي، هو أدب الجماعات المتصادمة أو تلك التي شردتها الحروب أو الكوارث الأخرى فصارت تبحث عن مكان وهوية جديدة، أو تلك الأروح الهائمة المتصادمة مع نوازعها الداخلية، والتي تبحث عن معنى لوجودها. إنه أدب الأسئلة. وكل هذا كان يستدعي موقفاً مشاركاً من قِبل الكاتب نفسه. موقفاً عملياً يقترن بدفع ثمن عادةً، حتى لتبدو الأحداث وكأنها هي التي تصنع الكاتب بقدر ما هو يصنعها، ففي الغالب ليس بوسعنا أن نفصل تجربة الكاتب عن الأحداث التي كتب عنها، وأحياناً يَصعب فهم النص من دون فهم الخلفية التاريخية التي يستند إليها المؤلف.

ففي خضم التجربة ومفارقاتها ومخاطرها، يكتشف الكاتب لغته وعوالمه الداخلية ليتجدد خياله ورؤاه في هذا الخضم. وكل هذا يحدث عبر قيم شارك الكاتبُ الجماعةَ في الإيمان بها والدفاع عنها، وهذا هو معنى قول نقاد الأدب الكلاسيكي: (إن الإلياذة تعلمنا القيم أكثر مما تفعل جميع الفلسفات النظرية). لقد كانت اللغة بكراً، والأسئلة تُجدِّدَها مشقّات التجربة الإنسانية دائماً، تجددها في مواجهة اللغة ذاتها وامتحان الثقافة التي تقف وراءها، أي ثقافة المؤلف.

كان عقلُ الكاتبِ وخيالُهُ حُرَّين، وهما مختبر مفتوح لكل تلك التجارب. فقد واجه المبدع والمفكر انقلابات التجربة الإنسانية ومفارقاتها من حيث كان يواجه حيرته هو إزاء كل ما يحدث. كان الأدب أدباً والفكر فكراً والسياسة سياسةً والحرب حرباً، كانت ثمة ثقافة وقيم ثقافية يخضع لها قرار السياسي وسلطته. السياسي الذي يطمح أن يكون فارساً كي يبقى كذلك، وعليه كان لا بد له من ثقافة وقيم إلى جانب الشجاعة والسيف وإلا أصبح أحمقَ أو تابعاً لمن هو أكثر منه حكمة وقوة. كان هذا أيضاً، هو شرط وجود المبدع والمفكر كي يكون لائقاً وجديراً بالفرسان والمفكرين والمبدعين الآخرين، أي أن يكون لائقاً وجديراً بعصره وبشعبه. لم يكن وقتذاك ثمة مؤسسات وشروط توزيع وممولين، بل كان المفكر والمبدع هو المؤسسة وهو المرجع حتى لو اضطر أن يعتمد على جهة ما أحياناً.

ومقابل ذلك، كان على الحاكم والفارس والمجتمع أن يحترموا شروط المفكر والمبدع، أو شروط ثقافته ومعناها وتأثيرها حتى لو أختار العزلة أو الهامش، بل حتى عندما يتعرض للاضطهاد أو قسوة الظروف، فقد كان المعنيون يعرفون إن مكانتهم وحضارتهم ستكون ناقصة بدونه، ولو لم يكن الأمر كذلك لما تطورت تلك الحضارات ووصلت إلى ما وصلت إليه. لقد كان المفكر والمبدع يتقاسم الفروسية مع الفرسان حتى عندما تقهره قوى متخلفة، لا أن ينتظر فُتاتَ عطاياهم، وعلى هذا الأساس نشأت البذور الأولى والعظيمة للديمقراطية الإغريقية، الديمقراطية التي كانت ثمرة للصراعات الاجتماعية الرهيبة وانعكاساتها على الإبداع والفكر الكلاسيكي فتطورت مع تطوره. ولذلك نجد تداخلاً بين التاريخ الثقافي والتاريخ السياسي عند الشعوب التي تركَّزَ فيها الإنتاج المعرفي والأدبي أكثر من سواها.

إن واحداً من أهم العوامل التي كانت تقف وراء أمجاد أثينا القديمة وعظمتها، هو احترام الإنسان كقيمة عليا، يقول المفكر الأغريقي بروتوغروس (إن كلَّ شيءٍ في الكون يُقاس، من حيث قيمته، بالنسبة إلى الإنسان). فنجدُ الترجمة السياسية والحقوقية لهذا المفهوم، في قول بركليس، الذي حكم أثينا خلال القرن الخامس قبل الميلاد، في مرثاته الخالدة لتكريم شهداء الحرب البيلوبونيسية الرهيبة بين أثينا وسبارطة ٤٣١ ق.م حيث قال (ليس هنالك مِن مواطنين بيننا يشعرون إن أسيادهم أدنى وأحقر من أن يكونوا أسياداً) وهذا ما يضعنا في مواجهة مفارقة حساسة في تجربتنا نحن العراقيين والعرب المعاصرين عموماً، سنعود إليها لاحقاً في سياق البحث.

أنواع عبودية المُثقف

وإذا كان لكل عصر ظروفه ومفارقاته، فإن موقف المبدع والمفكر وشروط نتاجه، ستظل كما هي، من حيث الجوهر، في جميع العصور، وكل ما نحسبه مختلفاً سنجده ينتمي للتفاصيل.

لنعد إلى السؤال الأول إذن: كيف تتطور لغة المثقف المعاصر وتتجدد رؤاه؟! أي ماهي العوامل التي تؤدي إلى هذا التطور في لغة السرد الأدبي والفكري؟!

عندنا في الأدب العربي المعاصر عموماً، إذا استثنينا قلة من الكتاب، نجد إشكالية إعادة إنتاج اللغة الأدبية وتكرارها ظاهرة واضحة، بل بدأ الحديث عن (جدار اللغة) منذ منتصف السبعينات، كدليل على تحول هذه اللغة المتكررة في نصوص الأدباء إلى جدار صعب الاختراق، ولذلك ظل الأدب العربي يراوح في مكانه، أو يتطور ببطء، منذ ذلك الحين! أي أنه أدب يعيش تحت عبودية اللغة المتكررة. تظهر العديد من الأسماء في كل جيل ومعها تصدر المئات من الكتب ولكن ما يؤثر ويبقى هو قليل جداً، كنتيجة لعدم توفر القدرة دائماً على ابتكار رؤى جديدة أي لغة جديدة. والسبب الأساسي، بعيداً عن أية تعقيدات تنظيرية، هو أن غالبية الكتّاب ليس لديهم مواقف حقيقية مما يدور في بلدانهم، وبالتالي فليس لديهم أسئلة وهواجس إنسانية خاصة حول ما يدور في مجتمعاتهم من أزمات، فكيف، والحالة هذه، يمكن أن تتجدد رؤاهم ولغتهم؟! من هنا جاءت سطوة اللغة المتكررة لتستعبد مشاعرهم ونصوصهم.

على أن البعض يعيش تحت وطأة أنواع أخرى من العبودية، وخاصة جراء الخوف من فقدان امتيازات ذاتية معينة، أو مُفترضة، أي امتيازات لا يملكها أساساً، أي أنه يتوهم إمكانية امتلاكها لاحقاً! فتسيطر عليه أنانيته، أو تلك الملكية المتوهمة أو المتمناة وتستعبده! فيصير يدافع عنها بمزيد من التخاذل أمام الحقائق، وكأن التخاذل هو شرط من شروط الحصول على الامتياز أو الجائزة! لكن هذا المستوى من الدباقة الدنيوية يتناقض مع روح الأدب والإبداع المعرفي. لماذا إذن يصر البعض على المتاجرة الثقافية ولا يفتش عن تجارة أخرى أنفع له وأكثر ربحاً؟!

وهناك مصدر آخر للعبودية، سببه الخوف من نجاح الآخرين وكأن البعض يعتقد إن حضور أسماء معينة وتكريسها سيؤدي إلى تهميشه وإقصائه من (التاريخ الثقافي)! وهنا سنكون أمام أزمة أخرى هي أزمة عدم الثقة بالنفس! أو تلك النرجسية العمياء التي تجعل، لا الثقافة فقط، بل الحياة نفسها نوعاً من الضغينة والتوتر الدائم بالنسبة لأصحابها! ومن هنا تنشأ الصغائر والأحقاد المريضة الشائعة في الأوساط الأدبية والتي لا يتحدث عنها أحد رغم شيوعها، ورغم أضرارها الأخلاقية والثقافية الفادحة.

إن العبودية، بأشكالها المختلفة، لا تُنتج إبداعاً بل أوهاماً وأكاذيب. هذا من ناحية الموقف والمعنى المترتب عليه، أما من ناحية الشكل والتفاصيل، فإن تراكم القراءات الأدبية يُنتج لغة وتصورات محصورة داخل العوالم المحددة بتلك القراءات، أي خيالات تكرر إنتاج نفسها. لكن الأسئلة والهواجس الخاصة التي تلاحق بعض الأدباء تدفعهم للبحث في كل شيء، في التاريخ وفي علم السياسة ومفارقاتها وفي الفكر الإنساني قديماً وحديثاً. إن قراءاتٍ عميقةً وجادةً من

هذا النوع سيكون بوسعها أن تزيح تراكم القراءات الأدبية أو تغربلها، أي تُخرج الكاتب من شرنقة اللغة المتكررة، ليواجه العالم من جديد فيبتكر لغةً أخرى مختلفة كي يَعبرَ بها إلى أماكن أخرى في خياله الإبداعي، كنتيجة لمواجهاته في الثقافة وفي الحياة الواقعية اليومية والقضايا الجوهرية، بعد ذلك حين يعود إلى الأدب أي إلى الكتابة يعود برؤى وأدوات مختلفة.

ولكن لنعد السؤال أيضاً: هل المسألة بهذه السهولة؟! أي هل نستطيع أن نجدد لغتنا ونصبح قادرين على الابتكار بمجرد أن نوسع قراءاتنا لتشمل التاريخ والفكر السياسي والمعرفة ؟! الجواب هو: (نعم ولا) متداخلة تماماً. فالدخول إلى تلك العوالم ضروري، لكن المسألة ليست مجرد رغبة، أي ليس لمجرد أننا نريد أن نبتكر لغة جديدة فنقرأ كذا وكذا لكي نصبح مبدعين. أنما هناك سؤال مرادف أو متولد عن السؤال السابق، وهو كيف ولماذا؟ أي لماذا نريد وكيف نصل إلى ما نريد، أي ما هي طبيعة دوافعنا وأدواتنا؟ إذا كانت دوافعنا سهلة لدرجة التصور بأننا لمجرد رغبتنا أن نكون مبدعين فعلينا أن نفعل كذا وكذا، فإن النتائج ستأتي تبسيطية بل سطحية أي لا جدوى منها، لأن نوعية الدوافع في الأدب والثقافة والحياة عموماً توصلنا إلى نتائج مشابهة لها.

أن الأدباء، والمثقفين في البلاد العربية عموماً، هم ضحايا لمفاهيم شكلية من ناحية الهيئة وسيئة من ناحية المضمون. شكلية لدرجة مفرطة، فالشاب الذي يبدأ حياته بالقراءات الشعرية وهو متأجج الروح والمشاعر، لا يجد واقعاً يستوعب تأججه هذا، ففي ظل غياب الحرية والعدالة في البلدان العربية لم تعد ثمة حياة حقيقية وعميقة تشجع الإنسان على الأمل والتواصل! ولكن من هنا أيضاً تصبح للأدب والثقافة أهمية استثنائية، لا من أجل أن نستعيض عن الحياة الواقعية بمواد خيالية هي النصوص، بل أن نجعل لهذه النصوص قيمة أهم، قيمة البحث عن المعنى، وأهميتها بأن تجعل الحياة أقل صعوبة، وكذلك أهمية أن تجعل ابتذال الطغيان في مواجهة جمال العدالة، أي أن تحوّلَ الطغيان إلى فضيحة للمستفيدين منه والصامتين عنه!

لنعيد ما قلناه قبل قليل محاولين فهم الالتباس: أن الأدباء، والمثقفين في البلاد العربية عموماً، هم ضحايا لمفاهيم شكلية من ناحية الهيئة وسيئة من ناحية المضمون. شكلية لدرجة مفرطة، فالشاب الذي يبدأ حياته بالقراءات الشعرية وهو متأجج الروح والمشاعر، لا يجد واقعاً يستوعب تأججه هذا، ناهيك عن وجود قيم نقدية تضبط إيقاعه وتوجّه مشاعره، ليجد لاحقاً أن العديد من مشاهير الأدب الذين قرأ لهم وتمنى أن يكون مثلهم، يلعبون على حبال المؤسسات والقوى النافذة، ويحسبون لكل صغيرة وكبيرة ألف حساب لكي تأتي النتائج مربحة أو من دون خسائر في الأقل. فيجدهم يتصدرون الواجهات والمهرجانات ويتقاسمون الجوائز، ويجد أيضاً أن لجان منح الجوائز تحسب لكل هذه الصغائر والفهلوات في سوق الأدباء حساباً، فيكون المتوقع أن ينال الجائزة فلان لكن النتيجة تتغير في اللحظة الأخيرة لأنهم يكتشفون بأن أديباً آخر أكثر تتطابقاً مع مواصفات الجائزة، وأكثر أريحية في تمثيل الدور المطلوب!

ولكنه، أي الأديب الشاب، لا ينتبه إلى كون الاستغراق في هذه التفاصيل يؤدي إلى ربح الجوائز وحضور المهرجانات أحياناً، لكنه أيضاً يؤدي أيضاً إلى خسارة المرء لنفسه، أي خسارة أسئلته الخاصة وهواجسه واعتداده بذاته، فيخسر الأدبُ جوهرَهُ وقيمتَهُ. وهكذا نجد أن الكثير من الأدباء الجدد يخسرون اللعبة قبل دخول الملعب!! أي يخسرون أنفسهم قبل أن تُدرج أسماءهم على قوائم المرشحين للجوائز.

وربما بقي البعض معتداً بإنسانيته وقيمه لكنه أحياناً يكون ضحية لمفاهيم أخرى لا تقلّ سوءاً، فيرتد إلى الخيال المحض في الغالب، يعزز عنده هذا المنحى ابتعاده المفرط عن الواقع من جهة ومن جهة أخرى سقوطه تحت وطأة الرؤية المثالية لشخصيات الشعراء السالفين وللشعر نفسه.

الرؤية المثالية التي تقدمها بعض الكتب، تلك الكتب المغرية التي تتحدث عن (الشاعر الذي يجلس على محور الكون ... الخ) فهو يُصدّق كل ذلك ولكن دون أن يسأل نفسه مثلاً: ما المقصود بمحور الكون هذا، وأين يقع، وكيف يمكن الوصول إليه؟! وما هو الفرق بين عصرك وبين عصر أمرئ القيس وحياته وتجربته؟! ما هو الفرق بينك وبين رامبو؟! أو بين رامبو وبين دانتي؟! أليس هؤلاء وأمثالهم وصلوا إلى قمة الإبداع رغم اختلاف عصورهم وشخصياتهم وتجاربهم الفردية؟! ألم تكن مواقفهم ومواجهاتهم هي القاسم المشترك في تاريخهم الشخصي، وهي التي أوصلتهم إلى ما وصلوا إليه ؟! هل كرر أحدهم تجربة الآخر وأدواته؟! أليس المقصود بـ(محور الكون) هو جوهر التجربة الإنسانية؟! ذلك الجوهر الذي قد تجده في القضايا الكبرى، وقد تجده أحياناً في تفاصيل الحياة اليومية. المهم أن تجد (محور الكون) هذا، أي المعنى. وستجده حتماً إذا لم تكن قد خدعتَ نفسك أو كذبت على الآخرين، أو أنك لا تستطيع الصمت عن قول الحقائق التي تعرفها لأنك لا تستطيع أن تعيش جباناً، فليس من المعقول أن تكون جباناً ومبدعاً في الوقت نفسه.

وعندما لا تستطيع الصمت عن الحقائق التي تعرفها، ينبغي أن تُحسن قولها، وقولها بطريقتك الخاصة، لأن قول الحقائق بطريقة مضطربة ليس الطريقة المثلى لإيصالها إلى الآخرين، بل ربما ألحق ذلك ضرراً بالحقيقة وقائلها، وهنا تتجسد نوعية الثقافة التي تحمل كل مثقف.

وعلى ذكر المتاجرة الثقافية، فعندما يُمجد ناقد معين نصاً رديئة لحساباته الخاصة، فهو لن يستطيع تحويله إلى نص عظيمة مهما استخدم من فبركات ومصطلحات، بل ما يحدث عادة هو أن يخسر الناقد مصداقيته وسمعته، في حين يبقى النص الرديء رديئاً حتى لو مجده عشرات النقاد.

أن الثقافة السطحية لا تطرح على صاحبها أسئلة مهمة، بل هي تبحث عن مردودات سهلة

وسريعة، فالشاعر والقاص والروائي والناقد في هذه الحالة، يعتقد أن اللغة هي مجموعة كلمات، كلمات تداولها السابقون وأصبحوا مشاهيرَ، فعلينا أن نكرر ما قاموا به لنحصد ما حصدوا. وهنا نكون أمام فهم سطحي للغة ذاتها، فهم سطحي يؤدي إلى عملية تلاعب بالكلمات ناتجة عن محاولة للتلاعب بالقيم المعرفية والإنسانية! لكن الكثيرين لا يشعرون بأن أول ضحايا هذه المحاولة هي الكلمات أو النصوص ذاتها. الأدب العربي الحديث هو في الغالب تلاعب بالكلمات، لكن الأدب الحقيقي هو لعب داخل عوالم اللغة، لعب في مكنوناتها وجوهرها لتفكيكها واكتشافها من جديد، من أجل إعادة خلقها.

ولا يمكن اكتشاف هذا الجوهر وتلك المكنونات إلا إذا أكتشف الأديب كلماته في جروح أيامه ويديه، وفي ملامحه الأخرى غير المرئية بالضرورة. وكذلك في الكوارث التي يعيشها الناس في بلده، حيث يتشرد الإنسان ويجوع أو يُقتل لمجرد كونه إنساناً، إذ تكون السياسة سياطاً والتقاليد المتخلفة غباراً خانقاً. وإذا لم نتمكن من تفكيك مفردات تلك السياط وذلك الغبار لن نجد وسيلة أخرى تُمكّننا من اكتشاف لغتنا الخاصة وإيقاعنا الخاص، أي أننا سنعيش ونكتب ولكن بدون روح، لأننا نخاف من صخب الواقع ونخشى من نتائج مواجهته، فنحاول تمويه عبوديتنا لهذا الواقع، أو ننزوي بعيداً عنه، ننزوي داخل ذواتنا الخائفة سواءٌ عشنا في بغداد أو لندن أو سويسرا. ما معنى أن يكون الأديب منفياً خارج وطنه لعشرات السنين، دون أن يعرف القراء لماذا هو منفي، دون أن يتحرك قلمه أو ضميره ليكتب بوضوح الروح وجرأة العقل عما دار ويدور من مآسٍ داخل وخارج وطنه. أن التراجع الروحي سيؤدي حتماً إلى تراجع اللغة نفسها أو تكرارها أو انزوائها وتسطحها أو زيفها أحياناً!

اللغة ليست مجرد مجموعة كلمات أو مصطلحات، اللغة هي منظومة ثقافية، وهي في الأدب تُصبح أيضاً ثقافة بذاتها، والكلمات داخل نظام اللغة يُصبح لها معنى وتأثير عندما تنتمي لتجربة إنسانية متحركة ومواقف واضحة وقيم محددة تميز تلك التجربة وهذه المواقف. هذا هو معنى الثقافة. ثقافة تتجدد بحضور حاملها ومواقفه أي مواجهاته لما يدور حوله. وهذه هي أدوات الحوار التي توفر أيضاً فرصة اللعب بالكلمات، فاللعب بالكلمات هنا هو لعب بأحجار الروح وحقائق الحياة، حيث هنا فقط يمكننا أن نرى شرارات اللغة، أي من تصادم الكلمات بعضها بالبعض الآخر.

اللغة ثقافة، كل كلمة لها تاريخ وجرح ومعنى ودلالة داخل هذا التاريخ، الذي هو تاريخ حياة ومواقف الأديب نفسه، وليس معناها ودلالتها في تاريخ حياة وجروح رامبو أو ديستويفسكي أو ماركيز. أننا في هذه الحالة نسرق كلماتهم وعوالمهم دون أن نعرف أو نحس بالأوجاع والمواقف التي كابدوها، أو نار الروح والأيام التي أحرقتهم ليُخرجوا كلماتهم تلك من رمادها الحار.

اللغة ثقافة يعني اللغة موقف، موقف من القيم السائد ومن الحروب ومن التناقضات ومن أنظمة الحكم ومن الأدباء الكذابين ومن عالم الجوائز والمهرجانات السخيفة، فهذا كله في غياب الموقف يؤدي إلى تعفن اللغة لأنه يفرّغ روح وضمير الإنسان من معناه، فيتعفن كل شيء تقريباً، كما هو حاصل في الثقافة العربية مع الأسف.

أن ابتعاد الأدباء عن السياسة بحجة الترفع الثقافي، هو موقف مغشوش أو عبودية صريحة، لأنه في الواقع تخلٍّ عن اتخاذ موقف حقيقي إزاء ما يدور حولهم، موقف له ثمن يترك آثاراً على الوجه واليدين، كي يكون لوجوهنا ملامحها الخاصة وليدينا خطوطها ونشاطها.

أن القول بأن الأديب إذا أنخرط في العمل السياسي سيخسر السياسة والأدب معاً، هو قول صحيح غالباً، لكن ليس هذا هو المطلوب، ليس المطلوب من الأديب أن يصبح حزبياً أو يكتب أدباً بلغة السياسة. ولكن المطلوب هو ألا يموّه المثقفُ الحقائقَ أو يصمت عنها، أو يستعيض عن الصمت بالتهريج، أي ألا يختار بين العزلة المفتعلة وبين التهريج السياسي. لا فرق جوهرياً بين أن يعمل المثقف بعقد مع البنتاغون ودباباتها تحتل بلده، لقاء مبلغ يجعله يفقد صوابه ولا يعود يميز بين قرقعة الدولارات وبين عواقب الأمور، أو أن يقبضَ رشوة شهرية أو مكافآت موسمية من هذا الحزب أو ذاك مقابل تواطؤ ودور محسوب سلفاً، أو أن يتبنى المثقف دور المهرج السياسي ضد الاحتلال إرضاءً لأنظمة وجهات معينة وانتظاراً لجوائزها ومهرجاناتها، مؤدياً دور البطل في مسرح جمهوره من البعثيين والارهابيين والمغفلين بينما الجثث تتناثر على المسرح العراقي وأرصفته وشوارعه تلطخها دماء الضحايا بفعل الاحتلال والبعثيين والإرهابيين ذاتهم. لا فرق بين هذا وذاك ولا بينهما وبين الصامت عن الحق والمستغرق بالترفع المفتعل.

عندما تدعي الترفع وأنت في الواقع تقبض رشوة خفية أو علنية من هذا النظام أو ذاك، أو تنتظر (اللحظة المناسبة) كي تتكلم! هذا يعني أنك تغش نفسك والآخرين معاً، أي تخون اللغة التي تكتب بها، وهو يعني أنك أيضاً تعمل في السياسة وغارق فيها حتى أذنيك، لأنك تعمل مع اتجاهات سياسية تفتش عن أدباء ومثقفين مغشوشين وغشاشين مثلك.

أنك بهذا تساهم في غش الوطن برمته، لذلك تصبح الوطنية بالنسبة لك (رهاباً) يقض مضجعك ويربك أيامك، فتحاول أن تتظاهر بعكس ما أنت عليه، تحاول أن تسخر من (رهاب الإنسان الشرقي من مسألة الوطنية) وتدعو الآخرين لازدرائها والتحرر من أوهامها! أنك في الواقع تدعوهم للتحرر من الحقائق التي لا معنى لوجودهم وثقافتهم من دونها. أنك تريد أن تلغي حقائق الصراع ومعادلاته، أي تريد أن تلغي الفرق بين الضحية والجلاد مقابل مبلغ محدد ليس إلا. ثم تريد أن تحوّل الدجل السياسي أو التهريج إلى ثقافة بديلة لكل ما عداها، وكل هذا هو تعويض بائس عن تاريخ من الفشل السياسي الطويل ومداواة لجروح الذات بالدولارات أو

الجوائز والمهرجانات أو الأوهام! فهذه العوامل والنوازع هي التي تصنع (العبودية المختارة).

هل يوجد أديب مهم في كل تاريخ الثقافة الإنسانية، لم تكن له مواقف حقيقية ومواجهات واضحة، وأحياناً مؤلمة، مع ما كان يدور في عصره، أو على الأقل في حياته الشخصية، هل يمكن أن يكون المرء أديباً أو ناقد وهو مخاتل أو دجال أو مهرج، يظهر متى يريد ويختفي عندما يشعر أن ظهوره مقترن بتضحية معينة؟!

سوق الثقافة وسوق المثقفين

في الغرب الديمقراطي الرأسمالي هناك سوق للثقافة، وعملية تسويق (marketing) تتم بعد أن تحقّقَ المادة الثقافية شروطها فيحقق المثقف حريته الاقتصادية من مردودات نتاجه، ولذلك فهو قادر على امتلاك حريته الداخلية، حرية عقله وروحه ومواقفه بينما تضمن القوانين له ولسواه من المواطنين حرياتهم الفردية والعامة، وإذا كان كل ذلك يحدث ضمن طبيعة النسق الحضاري للغرب الديمقراطي، فإن هذا النسق الحضاري نفسه لم يهبط عليهم من السماء، بل دفعوا ثمنه غالياً. دفع المثقفون الأوربيون ضمناً فاتورة باهظة لحرية شعوبهم، فلم يكن جان جاك روسو أو كارل ماركس أو رامبو أو غوغان أو ديستويفسكي يعيشون متنقلين بين مهرجانات الأنظمة العربية وفنادق الدرجة الأولى، بل كابدوا قسوة التجربة كي يكتشفوا المعنى والأسباب. إن ظاهرة الجنون والانتحار والتشرد بين المثقفين والمبدعين الأوربيين في العصور الوسطى واللاحقة، والتي خُصصت لها دراسات عديدة معروفة، لم تكن أسبابها فيزيولوجية أو نفسية بل كانت أسباباً أخلاقية في الغالب. كان الإحساس الفادح بغياب العدالة هو الذي يقود المفكرين والمبدعين لمواجهة السلطات أو مفاهيم التخلف أو ركود المجتمعات، لذلك خلقت تلك الحقبة مفكرين ومبدعين كباراً غيروا الثقافة الإنسانية ونقلوها من أزمنة الانحطاط والتعثر إلى عصر الأنوار.

عندنا لا يوجد سوق للثقافة فإن أفضل كتاب لا يبيع أكثر من ثلاثة آلاف نسخة تذهب مردوداتها إلى جيوب دور النشر. وإذا كان العديد من المثقفين والمبدعين في البلدان العربية ارتضوا عيشاً بسيطاً من مردود وظائفهم الخاصة، وبعضهم يعيش ويموت في شظف العيش، فإن ظاهرة معينة تجددت في العقود الأخيرة على هيئة مثقفين أنيقين يدخنون الغليون ويُحدّثون الأشباح بمفاهيم الحداثة التي لا يفهمها الجمهور المُفقر معيشياً وثقافياً، ولا أهل السلطة التي يعيشون في ظلالها وعلى فتاتها، أو أن الأخيرين أساساً في غنى عن هذه المفاهيم، لكن المثقف الحداثوي الأنيق مصرّ على أداء دور الرائد والمجدد والمقارع للتخلف وهو غارق في مستنقعات الكذب والازدواجية! مستنقعات الكذب على الذات وعلى الآخرين، فيتم تسويقه هو لا أفكاره أو إبداعاته التي لم يعد يهتم بها أحد، فكلما فقد المثقف حقيقته فقدت ثقافته معناها وألقها

المفترض، فيصبح من مكونات الديكور الرسمي والثقافة الرسمية.

في الغرب توجد سوق للثقافة تحرر المثقفين من التبعية وصعوبة العيش. عندنا توجد ثقافة إنسانية عميقة ومتجددة، يتمُّ اقصاؤها وتهميشها فلا يوجد لها سوق، ومقابل هذا ابتكرت الدولة سوقاً أخرى، ليس للثقافة بل للمثقفين! في الغرب يوجد سعر للكتاب ومواطنين يحتاجونه فيشترونه، عندنا توجد سوق للمثقفين وتسعيرة لكل مثقف وفنادق خمس نجوم لهم جميعاً كي يتعارفوا ويطري بعضهم بعضاً، لذلك تكرّسَ الانحطاط رسمياً وأصبح ثقافة عامة !!

إن هذه الظواهر لا تأتي اعتباطاً، بل هي تتزامن أو تكون نتيجة لتدهور القيم الأخلاقية والوطنية في بلد معين، وهذا هو واقع الحال في البلدان العربية عموماً، حيث أصبحت هذه القيم مصدر خسارة ومتاعب لحامليها، ومع طول فترات التدهور تبدو هذه القيم غير ذات جدوى، بل يُصبح التخفف منها نوعاً من الذكاء!! لكن الحقيقة أكبر من سواها. الحقيقة هي أن لا وجود لحركة ثقافية جادة من دون قيم، القيم هنا هي البوصلة وهي المعيار، ولكن عن أية قيم نتحدث ؟! القيم جميعها تتركز في معيار واحد هو الإنسان، حرية الإنسان وكرامته. وعندما يتنازل المثقف عن حريته وكرامته للسلطة، أية سلطة نافذة مقابل امتيازات مادية معينة، فكيف يتسنى له أن يدافع عن حرية وكرامة الآخرين؟!

لنعود إلى موضوعنا ونطرح السؤال بطريقة أخرى، هل يمكن أن يكون المثقف معروضاً للبيع أو مباعاً، أو خائفاً من حقائق الحياة ومغشوش الضمير ويمكن أن يُنتج لغة أدبية أو نقدية جديدة، حقيقية ومؤثرة؟

عندما يحترق بلدك وتحتله كلاب وخنازير السياسة المحلية والدولية وأنت متراجع الروح ومنزوٍ، أو ناشط في البحث عن ممولين لنشر الأكاذيب، كيف بوسعك أن تواجه بياض الأوراق وشرار الكلمات، كيف يمكن أن تتجدد لغتك؟ في أي عالم وأي خيال؟ ومن خلال أي موقف؟ كيف يمكن أن تملك لغة خاصة والورقة والزمن والأشياء ملطخة بدماء الناس والكلمات مختنقة بصراخهم؟! ثم أية ثقافة هذه التي تريد من خلالها تغييب المواقف الواضحة لتحل محلها (النوايا الحسنة)! هل هذه نوايا حسنة أم مواقف مغشوشة؟!

أننا لسنا بصدد إدانة شخص بذاته، فهذا ليس مهماً هنا، وللحياة قوانينها على كل حال، والواقع أن البعض لم يعد مهتماً أساساً حتى بأن يُدانَ بقدر اهتمامه بالدرهم والدينار! لا نتحدث عن شخص معين، ولو كانت مسألة أشخاص لهانت، إنما عن ظاهرة بدأت تتكرس بالتدريج، ويبدو أنها بحاجة إلى رواد، رواد يريدون أن يتذاكوا علينا قبل أن تتبدد الفرصة وتضيع من بين أيديهم! لكن وفي جميع الأحوال، ليس بوسعنا الصمت حين نرى العراق يحترق بينما هناك

من يريد أن يزيف حقائق الصراع ليعمم علينا ثقافته المغشوشة! ليس بوسعنا الصمت لأن الحياة نفسها ستسخر منا ومن وجودنا برمته، فالكلام هنا هو دفاع عن ثقافتنا وقيمها الحضارية والأخلاقية، دفاع عن مشاعرنا وبلادنا ووجودنا ومبررات هذا الوجود.

عندما يحتل المشهد الكذابون والمهرجون، ويسيطر على إعلامنا وثقافتنا باعة البراغي والإطارات، أو مروجو الدجل السياسي وتجار الموت إلى جانب العملاء المكشوفين، حيث نرى التراجع يجتاح جميع مناحي الحياة، عندها سيكون من حقنا كمثقفين، أن نتساءل عن أسباب تراجع اللغة المبتكرة والنص المتدفق. إن أبسط واجباتنا هنا هو أن نقلق على مستقبل الثقافة العراقية وسمعتها، لنتساءل عن طبيعة تلك المفاهيم (الجديدة) التي يُراد لها أن تتحكم بثقافتنا وَوجودنا ومصير العراق، بلادنا التي لا نملك بلاداً سواها.

ولنعد إلى بركليس الآن: في الواقع هو ذروة الرقي الإنساني الذي بلغته أثينا وقتذاك. فهنا يتداخل الثقافي بالسياسي بصورة إنسانية رائعة، فنكون أمام المعنى الحقوقي والأخلاقي للثقافة والسياسة معاً، حيث لا يوجد عبيد مقابل أسياد، بل مواطنون يختارون حُكّامَهم بطريقة يعتزون بها، فالأسياد هنا هم الأشخاص الرسميون الذين يتحملون إدارة الشأن العام، وسيادتهم هي كناية عن سيادة الدولة التي يُديرون شؤونها. ولكن ماذا لو قارنّا إحساسنا نحن العراقيين إزاء حكامنا بما كان عليه إحساس مواطني أثينا إزاء حكامهم؟ هل يمكن أن يخطر تعبير بركليس هذا على بال أحد منا أم أن العكس هو الصحيح؟

خلال عقود متواصلة تسلط على بلادنا حكام غير مشرفين مطلقاً، أجيال متتالية يسيطر على مصائرها وطريقة حياتها شعور مرير بالخيبة والهزيمة والانكسار جراء تسلط وجوه موحشة وضمائر صدئة وقسوة وفضاضة تخجل منها الوحوش الكاسرة! هل درس أحد النتائج الشعورية والنفسية والثقافية المترتبة على تسلط وطبان وصدام وطارق عزيز وسبعاوي والدوري والجزراوي وبرزان ومزبان... على الدولة العراقية، وانعكاس كل ذلك على حياة وثقافة المجتمع العراقي؟ وكيف اغتصبوا البشر والتاريخ والثقافة واللغة والمعاني والحقوق والحرمات. أية عبودية رهيبة كانت؟ وأية آثار مدمرة للشخصية الإنسانية خلفت وراءه؟

إن احتقار القيم الوطنية من خلال إشاعة مفاهيم زائفة وتكريسها في ظروف الحرب والاحتلال، كما يفعل البعض الآن، هو أخطر آثار تلك العبودية المقيتة، بل هو إدامة لتلك العبودية بأقنعة ومسميات أخرى. وهذا الأمر إن تم تبريره أو الصمت عنه، سيؤدي بالتراكم إلى تكريس ثقافة زائفة تخلق بدورها أجيالاً سيئة التفكير. وهذا هو بالتحديد ما تجب مواجهته قبل أن نتحول إلى مسخرة لكل من هب ودب!

فقد أصبح من الواضح الآن، إن هناك من له مصلحة بتحويل الدجل والكذب والتهريج إلى ثقافة عامة في العراق، أي خلق أجيال لا تعرف ماذا تريد، ولا إلى أين تقود نفسها، تذهب إلى التهلكة وكأنها ذاهبة إلى منتزه! من هنا يأتي دور الثقافة الوطنية الحاسم في مواجهة الاحتلال والتفكك الأخلاقي. أن الدفاع عن عقول الناس ومشاعرهم كي لا تحتلها المفاهيم السيئة هو الأساس في الدفاع عن الوطن وكرامته ضد احتلال الدبابات وأجهزة المخابرات. أن من يخسر مشاعره لا يعود مهتماً بالوطن، فيخسر لغته وكبرياءه معاً دون أن يدري.

لقد أدت الأربعون سنة من الديكتاتورية المقيتة إلى تشويه المفاهيم خصوصاً عند أولئك الذين يمتلكون استعداداً لاستقبال المفاهيم المشوهة! فالابتعاد عن السياسة والفكر السياسي وفهم التاريخ وأحداثه وشخصياته، هو بحد ذاته سياسة لتبرير الانكفاء أو موقف مقصود لتسهيل الدخول إلى عالم المكاسب المادية الرخيصة. لقد أصبحت لدينا مفاهيم جديدة تحتقر الوطنية وتسميها رهاباً، وتشمئز من القيم وقول الحقائق وتسميه لغواً مثالياً فارغاً، تقابلها مواقف أخرى تدعي مقاومة الاحتلال من أجل مكاسب أكثر رخصاً! ها نحن إذن أمام لغة جديدة وابتكار جديد لتبرير الانحطاط والتراجع الروحي. فالانزواء أصبح ذكاءً، والكذب والغش موهبة! أصبحنا أمام مثقفين يتعاقدون مع قوات الاحتلال للعمل في ظل الدبابات التي تسحق على رؤوس العراقيين! هذا أيضاً ابتكار ونحن حقاً أمام لغة جديدة، لكنها ليست عذراء كلغة النصوص العظيمة، بل هي لغة مدنسة شعثاء وجاحظة العينين.

عندما يتخلى المثقف عن تاريخه فهو يتخلى عن لغة بكاملها، لذلك يحاول أن يبتكر لغة جديدة للتهريج وإبداع الأكاذيب وتمويه الحقائق. وعندما يكون المثقف بدون تاريخ أساساً فهو، وبعد سقوط الديكتاتورية، سيجد منظمات ثقافية جديدة مهمتها جمع المثقفين المتخلين عن تاريخهم إلى جانب أولئك الذين بلا تاريخ أساساً، هذا نوع جديد من (الوحدة الوطنية) بين مثقفين عراقيين من جميع القوميات والأديان والمذاهب، لكنها وحدة خارج المعنى والوطن وجروح الناس وصراخهم الذي يوجع الحجر. أو أنها داخل الوطن لكنها في ظلال الأحزاب والأعطيات والمهرجانات المدفوعة الثمن والأوهام التي بلا ثمن أساساً. لقد أصبحنا أمام مثقفين يتقافزون من مائدة إلى مائدة ومن مهرجان إلى مهرجان ومن منظمة ثقافية مدفوعة الثمن إلى منظمة أخرى ميتة وبدون كفن. هذه ثقافة ميتة لمثقفين ميتين وليست شيئاً آخر.

إن كل هذا بطبيعة الحال، لا يُنتج لغة مبتكرة تليق بأدب إنساني حديث، بل يُنتج وحلاً وغباراً وأشباح مثقفين يصطدم بعضهم بالبعض الأخر دون أن يشعروا بوجودهم، أو بفداحة هذا العالم الموحش الذي أغرقوا أنفسهم فيه، لأنهم لم يشعروا بوطأة الديكتاتورية أساساً، لا في الداخل ولا في المنفى، ولم يحسّوا بخطورة المفاهيم التي كرستها، ففضلوا التراجع والانزواء، أو

الكذب على الذات وعلى الآخرين، فلم يكونوا مع الديكتاتورية ولم يدركوا كيف يكونون ضدها. أدباء بلا فكر حقيقي أو مثقفون من دون ثقافة يُعتد بها، وهم الآن أما مستفيدين من الاحتلال ونتائج الاحتلال، أو ليسوا مع الاحتلال ولكن ليسوا ضده عملياً. أو ضد الاحتلال لأنهم لم يستفيدوا منه! مثقفون من دون مصداقية، أو مثقفون لا مع ولا ضد، مثقفون بلا مواقف واضحة، أي بدون لغة محددة، لأنهم ليسوا بحاجة إلى لغة من هذا النوع، يترتب عليها موقف ودفع ثمن. يكفيهم الكلام المغشوش، أو الصمت المغشوش. وإذا اضطروا تكفيهم لغة القطيع، فهي سهلة وجاهزة وغير مُكلِّفة، وهي لا تؤثر على أحد ولا تخاطب أحداً بعينه، لغة سائبة وضمائر خَدِرة. فهل ثمة، بعد كل هذا، أمكانية أو ضرورة للحديث عن لغة مبتكرة ونصوص عذراء؟

نعم ثمة ضرورات ولكن خارج هذه العوالم الملوثة، عوالم الكذب والتهريج والارتزاق.

أوراق السيرة

محمد محمود شاويش

"أزمنة الريح والقلق والحرية" لحيدر إبراهيم علي: إشكالية الهوية في السيرة الذاتية

تقدم السيرة الذاتية للأكاديمي والسياسي السوداني حيدر إبراهيم علي مناسبة جيدة للمهتمين بالبحث في تكوين الهوية في بلادنا من أمثال كاتب هذه السطور. في هذا المقال القصير يمكنني فقط أن أذكر بعض النقاط لبحث مقترح مستند إلى أدوات نظرية أدق يكون أطول وأكثر تفصيلاً.

صدر كتاب "أزمنة الريح والقلق والحرية – سيرة ذاتية" عن دار "الحضارة للنشر" – القاهرة – ٢٠١٥، والكتاب تمكن قراءته من منظورات مختلفة يحددها نوع اهتمام القارئ، والأغلب في زمان أصيب فيه العرب بما أسميه "فرط التسيّس" أن يقرأ الكتاب من منظور سياسي، لأن الكاتب كانت له مشاركة في السياسة منذ أن كان طالباً في السودان، والكتاب بالفعل حافل بالمواقف السياسية لمن يريدها، وكان المؤلف قد أصدر قبل هذا كتباً ذات طابع سياسي قرأت بعضها مثل "الأمنوقراطية" و"مراجعات الإسلاميين السودانيين" وكتبت عن واحد منها وهو كتابه "الديمقراطية في السودان". أما هنا فأهتم في هذا المقال بالكتاب كما عرّفت القارئ في البداية لأنه يصف (عن غير تخطيط واع من المؤلف) حالة من حالات تكوين الهوية (ما هو مدى "نموذجية" هذه الحالة

وتمثيليتها لمثقف سوداني من الشمال؟ سؤال لن أناقشه هنا). مصطلح „تكوين الهوية" العربي (إن اعتمدناه مصطلحاً) يدل دلالة أدق على المقصود من مصطلح أجنبي مثل „مورفولوجيا الهوية" لأنه بخلاف الأخير يدل على أننا نريد وصف العملية ونتيجتها معاً (وليس النتيجة فقط) التي على أساسها تكونت ما نسميها „الهوية".

من المحتمل أن القارئ لكتاب الأستاذ حيدر إبراهيم علي سيعترض عليّ قائلاً إن المؤلف آخر من يمكنني أن أتكلم عن „هوية" له، لأن أخانا حيدر يحدّثنا أنه كان دوماً يحرص على الاختلاف عن الآخرين. مثلاً في الصفحة ٨٩: „وظللت حتى اليوم أحافظ على مبدأ اختلافي (وليس امتيازي) عن الآخرين"، ولعل لنا أن نضيف إلى ذلك تصريحه المتكرر بأنه يكره كلمة „الاستقرار": „الاستقرار – الكلمة التي أبغضها شديداً" (ص ١٩٨)، والانطباع الذي يريد هو تقديمه عن نفسه أنه رجل يكاد ينطبق عليه وصف „الكوزموبوليتي": „ولأنني الشخص الأممي الذي أصبح العالم بالنسبة له قرية أصغر من „القرير"" (ص ١٨٦). ومن يبغض الاستقرار والتماثل مع الآخرين ويعلن عن نفسه أممياً لا يرى في العالم إلا قرية صغيرة (متبنياً أكثر صيغة من صيغ أيديولوجيا العولمة حدة وجذرية) يجب بالفعل أن يصدنا عن محاولة الحديث عن „تكوين هوية" عنده، ولعل الأحرى بنا أن نرى في سيرته الذاتية وصفاً للانخلاع عن الهوية!

ولكننا على كل حال نبقى متفقين -إن شئتم - مع علوم الإنسانيات الحديثة، ونسير على أول مبدأ من مبادئها، وهو يشكل أول وصية من وصاياها، وهو المبدأ الذي يقول إن علينا أن لا نرى ما يراه الشخص في نفسه (ومثله ما تراه الجماعة في نفسها)، ونأخذ تصور الإنسان عن ذاته بعين الاعتبار لا لكي نصادق على صحته ودقته (ونرتكب عندها خطأ كبيراً) بل لنعده مجرد واحد من العوامل العديدة التي ندرسها إن أردنا أن نصل إلى مقاربة أدق لفهم جملة العوامل التي شكّلت الشخص وعلاقاته بالسياقات الاجتماعية العديدة التي وجد ضمنها.

ثمة هوية كامنة هي حقيقة موضوعية لا يختارها الفرد ولا يستطيع أن يحيط بها كلها بصورة واعية لو أراد وصفها أو تحليلها، وهي طبعاً مختلفة عن تصور الفرد الواعي لهويته (من الممكن أن ينكر الفرد وجود هوية عنده أصلاً)!

بهذا المعنى يقدم لنا الكتاب عناصر عن „الهوية" التي شكّلت المؤلف هي أعقد وأغنى من الخلاصات التي يقدمها هو عن نفسه ورأينا فوق بعض الأمثلة منها.

تعد حالة السودان حالة معقّدة من حالات الهوية كما هو معلوم لتكوّنه من جماعات جزئية كثيرة لغوية ودينية، لكن المؤلف في الكتاب لا يبدي لنا صياغة محددة لتشخيصه لطبيعة الهوية السودانية (في حال وجودها).

في هذا المقال سأستخدم مصطلحين من مصطلحات فرضيتي عن ظاهرة „الاستلاب" هما „الذات الحقيقية" و"الذات المثالية"، والتمييز بينهما هي „فرضية العمل" الأساسية لي. وبالأول أعني „ما هو عليه الفرد بالفعل، أي وضعه الفعلي في النظام الاجتماعي" وبالثاني „ما يجب أن يكون عليه الفرد إن أراد أن يشغل الموقع الأعلى في النظام التراتبي" و"الذات الحقيقية" هي الموقع الموضوعي للفرد، أما „الذات المثالية" فهي التصور الذي يقدمه „المرجع الاستلابي" للفرد لكي يتماهى به. ومن أهم خواص النظام الاجتماعي التراتبي (المجتمع الطبقي – العنصري) أن يدفع الأفراد للتملص من „الذات الحقيقية" ونبذها ومحاولة الوصول إلى حالة „الذات المثالية" فعلياً أو استيهامياً (إن شئنا استعارة مصطلحات مدرسة „التحليل النفسي").

وفي أماكن أخرى ذكرت أن „الاستلاب" بما هو عملية لا ينجح بصورة تامة أبداً إذ أن الذات الحقيقية لها قوتها الخاصة ودفاعاتها التي تزيد أو تنقص مما يعطينا تركيبات مختلفة من „الشخصيات المستَلَبة" عند المقهورين (محلياً أو عالمياً، وفي حالتنا نتحدث عن مجتمعات مستعمَرة وما بعد مستعمَرة). والمثقفون حالة من هذه الحالات التي من المهم دراستها. وتقدّم السيرة الذاتية للأستاذ حيدر إبراهيم علي فرصة جيدة من فرص الدراسة العيانية للموضوع.

وتكوين الهوية له علاقة بهذه الأوالية النفسية – الاجتماعية (الميكانيزم) إذ الهوية هي „الذات الحقيقية" للجماعة، فهي موقعها الخاص بين الجماعات التي تكوّن العالم، وهي لا تتميز إلا بالمقارنة مع غيرها ولا تظهر مقولة الهوية كما هو واضح لو كان العالم يتألف من جماعة واحدة. يتولى المثقفون خصوصاً في بلادنا محاولة قمع الذات الحقيقية لأنها „غير لائقة"، ومثل هذا التملص من الذات الحقيقية نجده في أشكاله الأبسط عند المتعلمين الذين يحاولون إنكار أصولهم الطبقية وإخفاء أهلهم من الصورة، وهذا ما لا يفعله حيدر إبراهيم علي، فهو يقدم صوراً قلمية قيّمة للغاية عن أمه وجدته وأبيه والنساء الكثيرات اللواتي تولين تربيته في السكن الجماعي الذي سكنته العائلة بحكم عمل الوالد في سلك البوليس. وهو يحمل تقديراً كبيراً لوالدته „بت أحمد" التي كانت امرأة قوية الشخصية ذكية بالفطرة رغم أنها لم تكن على قسط من التعليم الرسمي، وهو لا يتكلم عنها بإعجاب فقط بل بحنان وحنين: „ألا يحق لي أن أردد مع درويش: أحن إلى قهوة أمي مع تحويرها إلى: أحن إلى كسرة أمي" (ص ٤٠، والكسرة هي الخبز)، ومع أنه يبدو وكأنه يتكلم عن شخصية والده بروح نقدية لكنه في الحقيقة معجب بجوانب جوهرية فيه أهمها أنه صاحب مروءة يحب الناس „كان الوالد في الأصل محباً للناس بلا حدود، وقادته هذه الخصلة الطيبة للقيام بالوساطات والأجاويد، والتدخل الحميد لحل المشكلات" (ص ٣٨) ويقول عنه: „كان

لسلطته الأبوية الممتدة هذه جوانبها الإنسانية الواضحة فقد اهتم بمصائر الكثيرين ومستقبلهم" (الصفحة نفسها).

تكونت هوية المؤلف الثقافية العربية عبر الاحتكاك بالثقافة المصرية ولكننا نرى في الكتاب أيضاً أمثلة على علاقته بالتراث العربي القديم، ولا سيما الشعري منه. وهذا المكوّن العربي للهوية (البديهي والذي لا مهرب منه) لا يبدو لي محبّذاً عند „الذات المثالية" للمؤلف (التي تنطق في كثير من فقرات الكتاب لا كلها) فهو يبدي استياء ضمنياً من كون من كتبوا عن الهوية السودانية كانوا من العرب „يظهر تقصير الإنتلجنسيا السودانية الفكري والأكاديمي في تغطية الأساتذة الجامعيين العرب للثقافة السودانية مما أثر على نقاشات الهوية" (ص ١٢٠)، وفي نكتة يرويها عن عمله حين كان طالباً في فرنكفورت وكان الألمان قد اشترطوا للعمال أن لا يكونوا من جنسيات عربية سجل المؤلف نفسه „جنوب سوداني" وحين سألوه إن لم يكن عربياً قال: „شفت قبل كده عربي لونو زي ده؟" (ولم نعرف بأي لغة دار الحديث وما السبب الذي جعل المؤلف ينقلب إلى الحديث بالعامية في هذه الجملة فقط!). على أن المؤلف يومها كان له أصدقاء „عرب" (إن شاء!) ومنهم فلسطينيون كانت علاقته بهم في غاية القوة والتماهي المتبادل. وبالمناسبة تفهّم أصدقاءه العرب هذه „الخيانة" لضرورات „أكل العيش"! (ص ١٤٤).

تملأ الكتاب من أوله لآخره استشهادات بالشعر العامي السوداني، وعلاقته بالغناء السوداني وطيدة جداً: „كان السماع هو رافد التذوق والجمال المبكر الثاني بعد الحكي. ويقول الصوفيون: „إن السماع لقوم فرض ولقوم سنة ولقوم بدعة". فقد احببت الشعر لاحقاً، وقد يكون بسبب الغنا البيتي والمديح، كانا يملآن المنزل والأجواء من حولي" (ص٢٥٩)

كان اختياره لكتابة رسالته الجامعية في فرنكفورت عن „إثنوغرافيا قرية القرير" لا يعبر عن „خيار كوزموبوليتي" (بتعبيره المنسجم مع ماضيه الاشتراكي „الأممي") بل هو يعبر عن التزام بالمجتمع السوداني لا تعبر عنه تعميماته النزقة التي تقارب حدود العنصرية – الذاتية في بعض المواضع.

من سوء الحظ أن المؤلف وجد نفسه في بيئة مسيّسة (أو كما يمكن القول „مفرطة في التسيّس") مما أفسد رأيه في الهوية لأنه أخذ أهل هذه البيئة على أنهم المعبر عن الوطن فيكاد ينطبق على السودان القول „كما تكونوا يولى عليكم" (ص ١٩٠)، إذ أنه لا يذكر بخير لا الشيوعيين ولا حزب الأمة ولا الاتحاديين ولا „الحركة الشعبية" أما „الإسلاميون" فيصف استلامهم للسلطة بالكلمات „هجوم التتار على الوطن" (ص ١٨٣)، ورأيه في الإنتلجنتسيا السودانية سيء، وهو ما نقرؤه في الكتاب (وفي بعض المقابلات رأيته يكاد يحمّلها مناصفة مع السلطة المسؤولية عن إخفاق مشروع انتقال مركز الدراسات السودانية الذي أسّسه إلى الوطن). وقد يرى المرء أن اهتمام المؤلف بإنشاء مركز للدراسات السودانية وتحمله مشاكله كان قميناً أن يعدل من هذا النظر السوداوي فهو نموذج على كل حال لمثقف يتحمل المسؤولية الجماعية عن مشروع بعيد عن „الأممية" (أي الكوزموبوليتية) وكره الاستقرار!

لم تكن تجربة المؤلف السياسية مشجعة وهو لا يكاد يحمل رأياً إيجابياً في سياسي سوداني (انظر انطباعاته مثلاً عن الصادق المهدي ومحمد عثمان ميرغني في الكتاب، ص ١٩٤- ١٩٥)، ولا ينظر المؤلف بتفاؤل إلى إمكانيات التطور السياسي للسودان بسبب بنية المجتمع السوداني التي تتسم في رأيه „بقدر كبير من عوامل الانقسام والتشرذم والخلافات وهذه أوضاع سالبة لا تساعد في قيام دولة وطنية ديمقراطية" (ص ١٩٠)، وقد رصد في هذا الكتاب كما في أماكن أخرى من كتاباته (مثل كتابه „الديمقراطية في السودان") تحوّل النخبة المتعلمة إلى المواقع الطائفية و „الدخول في قفاطين السادة" (ص ١٩١). وتبدو كتاباته ونشاطاته على أرضية تشاؤمه الكبير وكأنها تدعو إلى المستحيل (شعار مجلته: „كن واقعياً واطلب المستحيل"!).

تنبني السياسة كما هو معلوم على خيارات تختارها الأحزاب أو النخب للمجتمع، ومن أهم هذه الخيارات في مجتمعات الهوية المركبة مثل السودان خيار الهوية الذي تريد النخبة صياغة مجتمعها على صورته. ومن المآسي الكبرى في بلادنا أن رؤية الهوية كانت تتم بصورة تعسفية وضيقة الأفق، ومن المشكوك فيه بحق أن إسلامانيي السودان كانوا مؤهلين فعلاً لتقديم تصور سياسي مركّب يكافئ الهوية المركّبة! لكن الأطراف الأخرى لم تكن (على ما يبدو، وهو ما نراه في كتب المؤلف نفسه) أحسن حالاً، بل رأينا فاجعة الحرب الأهلية في الجنوب „المستقل" التي تشكك في صحة التلخيصات المختزلة التي كانت تقدمها أطراف دولية ومحلية عن جنوب ذي هوية واحدة مضطهد من الشمال!

ينظر المؤلف بمرارة وعداء شديد إلى تجربة „الإسلاميين" التي كرّس لها كتباً كاملة، وهو يرتكب في اعتقادي في نظرته العدائية هذه خطأ عدم محاولة وضع الذات في مكان الآخر (وهو خطأ عام عندنا. ألم تستمر حرب الجنوب على مدى حكومات ديمقراطية ودكتاتورية؟). السؤال الذي قلما تطرحه النخب المعارضة على نفسها هو التالي: إلى أي حد (أو بأي نسبة) يمكن أن نقول إن مشاكل بلد محدد من بلادنا مسببة عن سياسة حكامه؟ وبعد تجربة ثورات ٢٠١١ صار هذا السؤال أوجه ولم يعد العذر القديم الذي هو فقدان التجربة قائماً، إذ بعد ثورات „الشعب يريد إسقاط النظام" صرنا نرى الآن أوضح مما مضى بكثير أن مفهوم „النظام" مفهوم شديد التعقيد والتركيب، وهو لا يتضمن مكوّنات محلية فقط بل يتضمن تداخلاً مؤثراً مع العلاقات الدولية لا تجعل حكومة أياً كانت نواياها حرة التصرف حقاً في سياستها الخارجية والداخلية أيضاً! ولا نحتاج إلى أن ننبه القارئ اللبيب إلى أننا في هذا بعيدون كل البعد عن تبرير أخطاء هذه الأنظمة المليئة بالفساد والطغيان!

كتاب „أزمنة الريح والقلق والحرية" كتاب شائق جداً وهو كتاب عن فرد وبلد وهوية معقدة التركيب، وهو يقدم وصفاً لهذه الهوية من خلال مثقف انغمس (رغم إرادته الواعية) حتى أخمص رأسه في هذه الهوية وإشكالياتها!

أوراق الإبداع

جاد الله الجباعي

أرواح عابرة

صباح بارد وشمس باهتة ينهنه حرارة شوقها حجاب من غيم ثقيل، وريح لعوب متقلبة الهوى تفسد حيلة أنفاسه في نفخ روح النار في الحطب الرطب، لكنه لا يمل ولا ينثني عن عزمه لحظة. يأخذ نَفَساً عميقاً من الهواء البارد ويملأ تجويف صدره، يُسخّن الهواء في شعاب رئتيه على حرارة صبره، ويعيد نفخه في ثقوب صفيحة الزيت الصدئة، فيستحيل سديماً من بخور الأرواح، المجهولة المصير، وجذوة نار تعلن سر تعاشقها مع روح الماء، ترسم طيف مباهجها في برودة دمه، وتعيد إليه حرارة الحياة.

هكذا يبدأ "أبو الدراويش" يومه على الرصيف الفاصل ما بين الأحياء والأموات، على خطى (بروميثيوس) الذي لا يعرفه، لكنه يشعر مثله بنشوة النصر ومعاناة العقاب. يسرق النار في كل صباح من آلهة النار، ويوقد الحطب في صفيحة الزيت. يمد يديه فوق اللهب ثم يفركهما ليعتصر منهما الدفء ويمتصه من شرايينه إلى مفاصل جسده الخدرة. ثم يضع إبريق الشاي الأسود فوق الصفيحة، يتملى وجوه العابرين أمامه في ضباب الصباح، وأشباح الوجوه المتراقصة على ألسنة اللهب. يتكئ على رخامة الباب، كأنه يطابق بصمة جسده القديمة على بياض الرخام، ويمد نظره فوق قبور "رعاياه"، فيعيد ترسيم الحدود بين هياكلهم، ويشرف على توزيع الأرواح العائدة من أحلام الأحياء إلى مواقعها

دونما حيرة ولا التباس، ويطلق صرخته المعتادة بأعلى صوته: يا كرييييم... وينتظر على مهل حلول المجهول في المعلوم، أو حلول الأرواح في هياكل الموتى، أو على الأقل غليان الماء في إبريق الشاي.

يا كريم، صرخة يرددها أبو الدراويش ليعيد رسم حدود وجوده ما أن يستفيق من غفلة الصمت الباذخ في ترف هواجسه، أو يحس بنقص الحياة. ولسحرية الكلمة يرددها خلفه العابرون دونما تفكير ولا تفسير، كأنما لدى بعض الحروف تواطؤ على إفشاء الاسم وهرف المعنى.

أبو الدراويش لا اسم له ولا هوية، وليس عنده ملك، لكنه يملك ذاته، فلم يخف من المقابر مرة ولم تزر أحلامه أرواح الموتى. ولا يخاف من الغد ولا من الموت، ولا يخجل من عريه. فهو لم يكشف جسد امرأة منذ ماتت أمه، ولا تزوره الأحلام المجنحة بأخيلة النساء وأرواح الأموات. لكنه يخاف من الأمس، ويشعر بذنب قديم يلاحقه، فما زال يعتقد أنه قتل أمه يوم كان رضيعاً، وامتص رطوبة جسدها من ثدييها حتى ماتت، ومنذ تدحرجت حروف اسمه على لسانها الدامي آخر مرة لم يذكر أحد اسمه قط، ولا حتى هو نفسه، ولم تثر الأسماء في شعيرات أذنيه مشاعر كتلك التي يثيرها سماع الاسم عند من صارت لهم أسماء. كبر خلسة من دون اسم حتى أطلق عليه صبيان الحارة المجاورة ذاك الاسم، فصار اسمه (أبو الدراويش).

لكن (أبو الدراويش) ليس اسماً وكنية على جري العادة في إطلاق الأسماء، وليس صفة وكناية على جري الغاية في إطلاق الألقاب، تيمناً، أو تأملاً في خلود الموروث من ذاكرة الأموات على ألسنة الأحياء، أو رجاء بامتداد صفات الميت على شخصية الحي. (أبو الدراويش) كناية أخرى، ربما تعود إلى جذر الرمز في نشأة منطوق الكلام، وسقطت سهواً من فلسفة التأويل في زمن الكتابة، أو تعود إلى حنين صريح إلى لعب طفولته في فيحاء المقاصد وتوريات الكلام، وإلا فثمة في سرير اللغة العذراء شبهة روح من لغة أخرى لا يتقن كتم سرها الأطفال.

على كل، لم يكن (أبو الدراويش) ليهتم باسمه الجديد على قدر اهتمامه بقبضات السكر والشاي الممدودة من تخاريمه، لقاء سماحه أن يلعب الأولاد في حرم المقبرة، وبعض المهام الأخرى. فمنذ يبس أخر لسان نطق اسمه الحقيقي لم يعد لديه ذاكرة للأسماء، ولا ذاكرة للتاريخ، مثله مثل الكثيرين من مجاوريه ومجايليه. لديه ذاكرة للوجوه فقط، يتلقفها بعينيه الشاردتين من شروخ صفيحة الزيت كلما لعبت الريح بألسنة اللهب.

عاش أبو الدراويش سحابة عمره على رخامة الباب الفاصل بين حزن الأحياء وفرح الموتى، رفيقاً للأموات وصديقاً للأحياء، دون أن تتغير ثيابه مع تغير الفصول، ودون أن تتغير ملامح وجهه، لكن الأولاد كبروا، امتصوا رطوبة أجساد أهلهم وذاكرتهم، تغيرت وجوههم وأحلامهم ونتأت

تفاصيل أجسادهم وأسمائهم. تشابكت أهواؤهم وتفاصلت مآربهم، ولم يعد لهم اسم واحد يجمعهم، انتظروا عشيقاتهم على مداخل الحارات، تهامسوا من الشرفات والشبابيك، كتبوا رسائل العشق، أودعوها في صندوق أسرارهم، والطابع كلمة الشكر الصادق لأبي الدراويش وظروف الشاي والسكر. اتسعت أبواب الحياة أمام بعضهم، وضاقت أمام آخرين، اتسعت حدود بلدهم لأحلام بعض منهم وضاقت على أحلام آخرين، لكنهم كبروا. بنت العشيقات بيوت أحلامهن بإبر الخوف وخيوط الأمل، وأتممن تعلم فنون الخجل، وتطريز وسائد الأسرّة وستائر غرف النوم.

كبر الأولاد، وكبرت معهم ألعابهم، كبرت لعبة (البيت وبيت) وكبرت لعبة (الحرب)، تزوجوا وتزاوجوا، فصار المجاز حقيقة، توالدوا وكبر أولادهم، رضعوا أصوات الحروف، سرقوا أسماء أهلهم وأعطوهم أسماء أخرى، فنسوا أسماءهم على ألسنة أمهاتهم، كأبي الدراويش، ومن لم يصبح أبو (اسم ابنه) صار أبو (اسم أبيه) أو أبعد. لعب الصغار بسِيَر ذويهم، وفي ملاعب طفولتهم في حرم المقبرة، اختلف الأهل بشأنهم، وعلى جواز اللعب بميراث الأموات وأشباه الأحياء وأشياء أخرى. كبر الخلاف وكبرت لعبة (الحرب) وتغير اسمها، سقطت أقواسها، وصار اسمها حرب أهلية. توسعت ساحة الحرب، واجتاحت صفيحة الزيت من أمام أبي الدراويش. اجتاحت حرم المقبرة وقبة المصلى وحوض المطهر، عبرت الألعاب المصفحة فوق هياكل الأموات بجنازيرها الثقيلة، فزلزلت الأرض فوقهم وتحتهم. ارتعدت أرواح الموتى فاختلط النشور بالانتشار، واختلطت أرواح الأحياء وأنصاف الأموات، وفقد أبو الدراويش ذاكرة الصور. تشابكت الأحلام فالتبست طرق الزيارات على الأرواح، واختلطت طرق العودة. دخلت روح الله بحلم الحاكم، وروح "الغالب" في حلم "المغلوب"، وروح الحاكم في حلم المحكوم، وروح الجار بحلم الزوجة.

تمدد الزمن على صدر أبي الدراويش وتمدد حرم المقبرة، لكنه لم يكبر، توقفت لعبة الحرب باسمها الجديد من نقص الزيت في معدات اللعبة، اتخذت مع تشابك الأرواح في أحلام اللغات أشكالاً أخرى وأسماءَ أخرى، وثمة من نسي فصول اللعبة القديمة، وثمة من لم ينس.

لكن الجميع نسوا أبا الدراويش يتكئ على رخامة الباب الباردة، ساع يوزع رسائل الحب من صندوق أسراره، ويمنع ما استطاع عبور الأحياء إلى مملكة الأموات. وما تذكروه في صور تندرهم: أن حانوتياً كان يجلس كل صباح عند باب المقبرة، يوقد النار في صفيحة الزيت الصدئة، ينتظر قدوم الرزق، ويصيح بأعلى صوته... يا كريم.

وائل سعد الدين

لي صورٌ أخر

ها أنا وحدي ... وأبتعدُ
ربمّا أدنو ... ولا أحدُ
كلّما قلتُ يَداً بيَد ...
لوّحتْ لي في الفراغ يَدُ
وتحسّرتُ على زمنٍ
ضاع بي مُذْ ضاعتِ البَلَدُ
أين في الشارع ظلُّ أبي؟
أَتَفَيّاهُ... أنا الولدُ
وأنا المذبوحُ دون دمي
شاهداً والناسُ ما شهدوا
علّمتني الحربُ كيف أكو
نُ جميلاً حين أُفتقدُ
علّمتني كيف أنتشلُ الْ
يَوْمَ من ماضٍ يليهِ غدُ
علّمتني كيفَ أبحثُ عن
أصدقائي حيثُ لا أَجِدُ
أحملُ الحُلْم ويحملني
في خرابٍ رغم أنفِ عَدُو

إن من الحُلْم كلام إلـ
ـهٍ وفيه الوحي يُعتمدُ
مثلُ شرط الوزنِ دائرةٌ
سببٌ يسنده وَتَدُ
ويقيني أنْ أعيشَ هنا
ما حدودُ الصبرِ؟... ما الجَلَدُ
ربّما متُّ على طَلَلٍ،
ربّما طالَ بيَ الأَمَـدُ
ربّما نرسيسُ نام فلن
يَتَمرّى... خانَهُ الزبدُ
هكذا تُقتلُ نَرجسةٌ
صار لا يحصى لها عَدَدُ
خبّئيني يا حياةُ فلي
صورٌ أخرى... ولي جَسَدُ
لي فتاةٌ ريقُها عَسَلٌ
شهده فتنتها المَدَدُ
شعرها كالليل منسدلٌ
عتمةً تُغوي وتتّقدُ
كعبها في الجوَّ مرتفعٌ
خصرها زُنّارهُ الأبدُ
هي سحرٌ كلّما عَقَدتُ
عقدةً حُلّت بها العُقدُ
عُدْ لنا يا حبُّ مختلفاً
واجمع العشّاق إن وُجدوا
هكذا تبدأ أغنيتي
الكمنجاتُ ستنفردُ
وأنا وحدي أبتعدُ
ربّما أدنو ... ولا أحدُ

٢٠١٦/٣/٣سجن عدرا

غمكين مراد

عزفُ وجعٍ للبقاء

صَدأ العمرُ
إسوارةَ مصيرٍ على جيّد الظرف
خليطٌ حُطامٍ لأفقٍ وبعثٍ لأمل
في هذا المكان المستأنسِ بخرابهِ،
حيثما تحطُّ قدميك،
تُمهِّد للفناءِ قدومهُ
حيثما الغدُ، تنمو الوحشةُ
وحيثما النسيانُ، تكون ملهاةُ هروب
وحيثما تولدُّ كلماتي، تلعنُ الشمسُ أُفقها
وتورِّث ظلّها ابتهالاتُ رجاء
وحيثما أتطهرُ من أمسي،
أنسى أنني ألدُ
وحيثما ألدُ، أنسى أنَّ حبيبتي قصيدة
تُكتب بمِداد دخاني تحت المطر
والعمرُ ليس إلّا مصيدة حريق.
لتكن مشجباً يا دخانُ،
نعلِّق أمكنة أثرنا بخفائكَ
ولتكن يا مطرُ طهارتي
ولأكن في الضياع أبحثُ عن الحبّ،

وأبحث عنكِ حبيبتي،
وحيثما تكون يا مطرُ زخاتٍ
أُبصِّرُ حبيبتي
بها، بكِ، خجلةً يتوَرَّدُ خديَّ الموت
تحت دِثار الموت
أتلفظُ بكلمات الهروب لبقائي
وأنحتُ في الوجعِ أقصُوصة لحظة
تتحجر في يوم.
هادئاً كدخان:
تُزمِّلُني بعد الوحي: كلمةٌ وورقة
وأجوبُ ساكناً مع أنفاس الخيال
أصقاع الألم في العالم.
وحيثما أنتظر
موطئُ قدميَّ جمرُ صرخات
وحيثما تكونُ حبيبتي
تظلّلها غيمةٌ سوداء، فأجفلْ.
غريباً أغدو غريباً:
عن سمائي
عن أرضي
عن الحرفِ
تجوب بيّ الجدرانُ إلى ذاك الغد
هازئةً بهاوية الدمار.
وحيثما يكونُ الغد نفسهُ:
الخيمةُ ترقص
الثلجُ يرقص
والموتُ يرقص
وأنا بعد إذنكَ يا موتُ
لا أعيش بدون موسيقى.
وأنا بعدد إذنكِ يا طبيعة

لا أعيش بدون موسيقى.
في لجوء الموت، مع غضب الطبيعة
أبكي
وأنصتُ ودمعي
إلى لحن من موسيقى حُلمٍ جُنْ.
وحيثما أَدبُّ التراب،
لي رائحةُ الغبارِ، جنين الخراب
لي سماءُ المحنطين بركام الثلج
لي رعشةُ عارٍ تخترقه شهُب العاصفة
لي نفورٌ من الكون في لجوء أولادي
حيثما ترقص روحي راحلةً مع أرواحٍ راحلة
أترنمُ ألحان الحال الوحيدة
لا جديد في إنصاتي
سمعي حزني
نظري موتي
ولحن الحال ألمي
هادئاً، هادئاً، أبقى كضوء
أنتفُ جناحيَّ الوقت
أكتبُ على بازلت الحياة:
شاهدةَ طفلٍ حوَّل الرعشةَ إلى رقص
أدوِّن بأصابعِ الحياء
في هبوب الغضب
مع جراد الموت
كلمات خجلي
مُنصتاً إلى لحنٍ يُترجم حركات العزفِ، ويترجمني.
وحيثما يُكبلني الصمت،
أبتهلُ إلى العدم إلهي:
كنْ، إن كنت يوماً مِظلة هدوء
كنْ، إن كنت يوماً قبلة وجعٍ كره نفسه

كنْ، إن كنت يوماً نافخَ دفءٍ في قيامة الثلج
لا تترك الأطفال دُمى
فتقتل الحبّ فيَّ
وتذر ما بقيَ من إيمانٍ، رمادَ نُكران.
حيثما أنظر،
يغدرُ بيَّ الذي يلي
وحيثما أنتظرُ ما أريد،
يخطفني سهو الصورة
لأنسى ما أريد.
عقيماً من حياة أزني بها
فألدُ أنا الرجلُ، آهات الرب!
وأنتَ حيثما تكون قيامتك،
تعودُ بدءاً من دم، لكن وردةً حمراء!
لله درُّك يا حلاج، قدتنا، وصرخنا:
« أتركونا يا ثقاتنا ففي دمنا حياة «
حيثما تُدار طواحين الجفاء،
مُبعثرةً
مفتتةً
دامعةً
تذبُل أحلامُ أطفال.
آهٍ منك يا حبُّ،
كيف أكونكَ
ووسامُ القتل نيشانٌ على صدر الخليقة؟
آهٍ منك يا حبُّ
كيف لا أكونك
وفي الروح نفحةُ هبوبك تكتب هذه الكلمات.
مُتمهلاً تحت ثُقل التناسي،
أتدحرجُ قدمين تحت المطر
بصلعةٍ غادرها الإحساس

أتدحرجُ بدون شجون
بدون طريق
أحفرُ في الكلمة
أحفرُ في الغيب
لوحة هذا البقاء.
حيثما الكلُّ انتعل حذاءً من جلد الطغيان
احتارَ الربُّ، كيف أحلُّ المعضلة؟
لنا الوحدةُ أرقاً من دم
لنا الأنهر، التراب، البحار، الجدران....
متروكةً تنتحبُ معنا وعلينا،
موتاً لصدى الخوف في خواء النجاة،
كلُّ الأمكنة تسكننا لكن كموت!
عطوفاً بهوية وجع
هل للوجع هوية؟
أحضنُ ولديَّ فأنسى صدى الموت
وأنسى الخيام
وأنسى الثلج
وحين يهدأ صخبهم
أسمعُ هسهسة الخوفِ، حشرجةً لقاتلِ حُلم.
حيثما الأفقُ مازال حولنا،
يسترنا أمل
وحين لا نرى فيه ظلّهُ
يُنحرُ الوصلُ
وتمحو بنا الأيام أسطرَ العمرِ في دفتر البقاء.
لم تمرّ السنةُ بخلاصها ضوءاً هناك
حيث العالم يضاء!
ما دمنا نبدّدُ العتمة
من وراء أفق خائنٍ يغتصبنا
لأكونَ رجلاً حاملاً!

جنيني كتلةٌ من:
أجمةِ دموع
بالونِ آهات
جبال جروح
فأيّةُ يديّنٍ تسحبانه؟
وأيُّ مقصٍ يقطع حبلَ سُرتنا؟
حيثما أكتب،
أموتُ مرة... مرتين...عدة مرات...
أو أنتظرهُ لأكتبهُ!
ما أبخس النهار في خوف
ما أبخس الليل دون حلم
وحيثما أدفنُ آخر كلمةٍ
أرسمُ في الصمت كبرياء البقاء.
وتدور بيّ الحالُ هكذا:
أسألُ النوم: كيف تأتي؟
يقولُ: كموت!
أسألُ الصباح: كيف تلج؟
يقولُ: كموتٍ أيضاً!
أسألُ النجمة: كيف تحُسين حين يُنظَرُ إليكِ؟
تقولُ: ألبسُ السوادَ على حبٍّ ينزف!
متأملاً ككاتب،
أنتظرُ ما يأتي
ما أريدهُ
وما لا أدركهُ،
فتغتالُني الصور
من اللجوء البعيد
من اللجوء القريب
من البقاءِ
من الرحيل

من الداخل
من الخارج
من البحر
من القهر
كلها تتفيأ القبر
عبر الرقصِ مع الخواء في عُري الحياء.
ناسياً كلّ هذا الوجع
يعيشني الحبّ،
فأصرخ:
لي حبيبتي
الكونُ حبيبتي
الكلُّ حبيبتي.
هامساً لدفء الغرفة:
أنخ بهدبِ نارِكَ وجلاً لعدمك.
هامساً لسيجارتي:
احترقي دون ضجيج،
أفهمكِ
أعيشكِ
ثم أكتبكِ
وأكتبُ ترجمة النَفس في دخانكِ:

أولُها:
آهاتُ أطفالٍ
تحت خيمةٍ راقصة
على ألحانِ أوبرا العاصفة.
ثانيها:
أوجهٌ تتقشرُ وتُمحى بدمعٍ جاف،
وأصابعَ تتقاتلُ للرحيلِ بدون جواز سفر.
آخرها:

رمادكِ جسدي.
مُنتشياً كعاشقٍ،
أصمت
أقرأُ الوجعَ قصيدة
أقرأ الموتَ قصيدة
حيثما الأحرفُ لا تدوَّنُ إلّا في أيام،
وما يبقى انسلاخُ الروحِ فيها
وفُتاتُ الجسد على سطورها
مسكوبةً حبراً لرؤيتها قصيدة.
وحيثما أقفُ على منصةِ الصف
تاركاً وراء الباب كلّ شيء
واقفاً بشموخِ مُدرِّسٍ
أُسأل:
متى تفارقُ الموت؟
حين أحوِّل الكيمياء إلى ثرثرة!
متى تنسى الموت؟
حين أعجنُ الفيزياء رغيفَ خبز!
متى تعيشُ الغد؟
حين أزعقُ كالمجنون على مقعدٍ يتحمل قصور طالب!
أين تكون بعد ذلك؟
في القبورِ أُكلِّم الموتى بلسانهم.
وإن أحسست بالحياة كيف تمضي؟
ألدُ من نفسي ذاتي
وأخلقُ في الفراغِ مراسيمَ تتويجي ملِكاً على جماد
وحيثما أسيرُ، أنسى الخراب
وحيثما الخراب، أنسى الجوع
وحيثما الجوع، أنسى الحبّ
وحيثما الحبُّ، ألدُ من جديد.

محمد جميح

فنجان قهوة مع الراعية

هناك على الشاطئ الغربي للمحيط الأطلسي، على صخرة ناتئة تتحطم تحتها الأمواج والأفكار والتواريخ، جلست، صوَّبت طرفي جهة الشرق. قلت في نفسي لعل الراعية هذه الليلة تلمع مع نجمة الشرق التي لا تزال تشق الليل في هذه المدينة الملتفة باللهو والضياع والضباب.

التفتُّ إلى العدوة القصوى من البحر، كانت أغنام خضراء كثيرة تسير في مواكب عظيمة تجاه الماء، يقودها كبشان أملحان، وقد بدأت شماطيط من السحاب تتآلف لتشكل عريشة من الماء والضوء معلقة بين السماء والأرض.

قلت: كوني الراعية.

قالت حمامة عابرة: هيئ نفسك.

قلت: أهيَ هي؟

قالت: هل ترى ذلك البساط الأخضر؟

قلت: نعم.

قالت: أغمض عينيك. أغمضت عينيَّ.

قالت: افتح. فتحت: فرأيتها خارجة من بين ضلوعي.

قالت قبل أن أتفوه ببنت شفة: إياك أن تتوقع متى وأين وكيف.

قلت: هكذا أنت أيتها الخارجة من القصائد والأعشاب.

قالت وقد تألق وجهها: ها أنت كعادتك حزين. يا بني، كم مرة قلت لك: الشباب والحزن لا يلتقيان. علام تستعجل الحزن وهو آت في وقته. قلت: قد جاء وقته يا سيدة المراعي ليلة أن رحلت إلى الغيوم البعيدة.

ضحكت وقالت: أما إنك لو علمت لجمعت كل الرعاة من بعدي، وأدرتَ عليهم قهوتي ابتهاجاً بذلك المساء العظيم.

قلت: سيدتي، لقد أشكل كلامك عليَّ حتى أني أقبله لا لأني أفهمه، ولكن لأنه صادر منك.

قالت: يا بنيَّ، هناك كلمات لا تفهمها عندما تسمعها، ولكنك تفهمها عندما تعيشها، وسوف تعيش كلماتي عما قريب فلا تعجل.

والآن دعك من هذا، وقل لي لم أنت هنا على هذا الشاطيء الغربي؟ ومن تلك الفتاة الأيرلندية على تلك الصخرة القريبة؟

ضحكتُ وقلت: وكيف عرفت أنها أيرلندية؟

قالت: يشبهون العرب وإن كانوا من بني الأصفر.

ضحكتُ أكثر لعبارة «بني الأصفر»، وقلت على الفور: صدقيني أيتها المتربعة على عروش المراعي والقلوب، لم يدع حبك فراغاً لصفراء أو حمراء.

قالت: لا تظن أنني أخاف أن تميل إلى غيري، إنما أخشى عليك إن تعلقت بغيري ألا تصل مرعاي. والآن حدثني: لم كنت حزيناً؟

قلت: سيدتي، لقد جئت إلى هذا الشاطيء في هذا المساء، في تلك المدينة الرابضة على أحلامها، أبحث عن كأس من الفرح، أريد أن أرى قطعاً مثلجة من البهجة تتخلل أوردتي وتبعث في فرحاً أبدياً، على الرغم من أن كل ما فيَّ لا يدعو إلى الفرح: مضارب أهلي لم تعرف إلا البكاء على أطلال الذاهبين وراء السراب، ونساء قبيلتي يلطمن خدودهن منذ مأساة الحسين، حتى القصائد فوق الرمال لا يفوح شذاها إلا عندما تجري دموعاً في أخاديد الأطلال المنسية.

آه أيتها المتربعة على عروش العشب، كيف لي أن أقطر ليلة خالصة من الشوائب في زمن مثقل بالدموع، مرصع بالهزائم.

قالت: ما أثقل قلبك هذا المساء! قل لي: لم أنت حزين؟

قلت: قبيلتي. قالت: ما وراءها؟ وما لك ولها وقد جعل الله بينك وبينها محيطات وقارات وملايين من الناس.

قلت: تلاحقني «عبس وذبيان» على ضفاف التايمز، وعندما أهرب إلى الشاطئ الغربي، أجد بكراً وتغلب يجوسون خلال الماء بحثاً عن بعير ضال، ويروعني المشهد فأهرب إلى تلك الصخرة، وها أنت ترين العلويين والأمويين أمامنا يصطفون فريقين: واحد يرفع قميص عثمان والآخر يرفع دم الحسين، والروم بينهما يرفعون الأناجيل على أسنة الرماح، انظري ها هي قريش أمامك تسفك دماءها على ضفاف النهر وسط تشجيع جماهير ليفربول ومانشستر يونايتد، فهل الخطأ خطأ الجماهير المشجعة، أو أنه خطأ الذين فرقوا دينهم وكانوا شيعاً، كل حزب بما لديهم فرحون؟

آه يا سيدتي، ما أشقاني بثارات «عبس وذبيان، وبكر وتغلب»، ما أتعسني بثارات قريش.

أين أذهب يا أماه من قميص عثمان ودم الحسين، ألا ترين نظرات السخرية المنسربة من بين أهداب تلك الأيرلندية التي تقرأ جيمس جويس الذي صرخ يوماً أنه لم يجد الله في الكنيسة.

قالت وقد رأيت منها جداً وهيبة: يا بنيَّ، الحق أقول، إن الذين يرفعون قميص عثمان لم يرفعوه إلا لكي يصلوا إلى دمشق، والذين يرفعون دم الحسين لم يرفعوه إلا لكي يصلوا إلى بغداد. لقد رُفع دم الحسين من قِبل قوم وصلوا به إلى بغداد، وبعد أن أوصلهم إلى ضفاف الرصافة ارتدوا عليه ودحرجوا رأس العراق هناك في صحراء كربلاء. والشيء ذاته فعله من رفعوا قميص عثمان.

يا بني: لقد أرسل الله الأنبياء للناس فقتلوهم، ثم افتخروا بالانتساب إليهم، تماماً كما قتلتم الحسين وافتخرتم بثورته وقمتم بعده تخمشون وجوهكم حزناً عليه. يا بني: جاءت الأديان لتصلوا بها إلى الله، ولكنكم وصلتم بها إلى السلطان، الأديان في شعاراتكم غايات ولكنها في ممارساتكم مجرد وسائل لتحقيق غايات أخرى.

قلت: ولكن كل فريق مقتنع بما لديه.

قالت: هذا ما يظهر لك، وقد كذبوا، لو اقتنعوا أن ما لديهم غايات لما اتخذوها وسائل. هم يكذبون ويعرفون أنهم يكذبون. إنهم إنما يخدعونكم أنتم الذاهبين وراءهم للقاء عثمان والحسين.

قلت: وهؤلاء الذين يقولون إن معهم من الله عهداً أو ميثاقاً. قالت: كذبوا. إن الله لا يقطع عهداً للخائنين.

يا بني: قال قوم إن الله قد عهد إليهم بـ»الأرض المقدسة» إلى يوم الدين، وهذا افتراء على الله لا يشبهه إلا افتراء آخرين أن الله أوصى لهم بـ»الإمامة» إلى يوم الدين. يا بني إن الله ليس بينه وبين أحد من خلقه صلة أو نسب أو قربي حتى يختصه بقطعة أرض أو يوصي له بالملك. لم يعط الله «عهداً» لقوم بأن يجعلهم «إقطاعيين» على أرض، ولم يكتب لآخرين «وصية» بأن يجعلهم «أئمة» على الناس. يا بني: إذا قال لك أحد تعال معي إلى الله، وقال لك في الطريق إنك لن تصل إلى الله إلا إذا أعطيته أرضك، أو قبلت أن يكون سلطاناً عليك، فاعلم أنه ليس من أهل الله واحذره على أرضك ونفسك.

قلت: زيديني. قالت: من دعا إلى الله ولم يسر إليه، فإنه إنما يدعو إلى نفسه، ومن رفع قميص عثمان أو دم الحسين ولم يكن على طريقتهما فإنه إنما يريد أن يصل إلى عرش دمشق أو بغداد.

قلت: وكيف نخرج من عقدة القميص الممزق والدم المسفوك؟

قالت: اطرحوا عنكم الشعارات، فما رفع قوم شعاراً وقدسوه إلا دل ذلك على أن الشعار صار وسيلة لا غاية، الناس - يا بني - يقدسون الغايات بأقوالهم، ولكنهم يجعلونها وسائل بأفعالهم.

الذين يرفعون الشعار يكذبون، لأنهم يعودون فيقتتلون فيما بينهم عندما يصلون إلى الغاية التي رفعوا من أجلها الشعار. لا تصدق أن كل هذا الانقسام في صفوف قريش مرده إلى قميص عثمان ودم الحسين، وإلا لكان ما سفك من دم على مر التاريخ كافياً. الحق أن القميص والدم غطيا أهدافاً سياسية على طول تاريخ النزاع على مشيخة العشيرة، فافهم ذلك.

قلت: أماه، أنا رجل مهزوم، أنتمي إلى أمة مهزومة.

قالت: ستنتصر. إن الهزيمة هي الخطوة الأولى نحو النصر، الهزيمة تعلمك أشياء لا يستطيع النصر أن يعلمك إياها، وإنك لتكسب من الهزيمة ما تخسره عندما تنتصر، فلا تختلط عليك الأمور.

قلت: قد اختلطت. قالت: قشرة البرتقالة بالغة المرارة، لكن داخلها يمور بالعصير الذيذ. يا بني الأشياء على السطح غير الأشياء في الأعماق، فافهم ذلك.

ألقت عبارتها الأخيرة وذهبت، ولا أدري أدخلت مياه الأطلسي أو يممت صحراء الربع الخالي، تركتني لحيرتي، ممزقاً بين قميصين ودمين وطائفتين. تلفت فلم أجدها، ورأيت الفتاة الإيرلندية وقد بدأت تطوي جيمس جويس، وتدسه في حقيبتها، ثم قامت إلى الماء وقذفت بنفسها في الموج. صرختُ: إلى أين؟

قالت: أكملت قراءة الكتاب الذي قال لي إن الله والكنيسة لا يلتقيان.

يا إلهي! ما أشبه ما قالت بما تقول الراعية!

قلت: من أين أنت؟ أمن دبلن أم من بلفاست؟

تبسمت وقالت قبل أن تختفي في الموج: أنا من المراعي الشرقية في صحراء بلاد العرب، فهل فهمت.

لندن (يوليو) ٢٠١٠