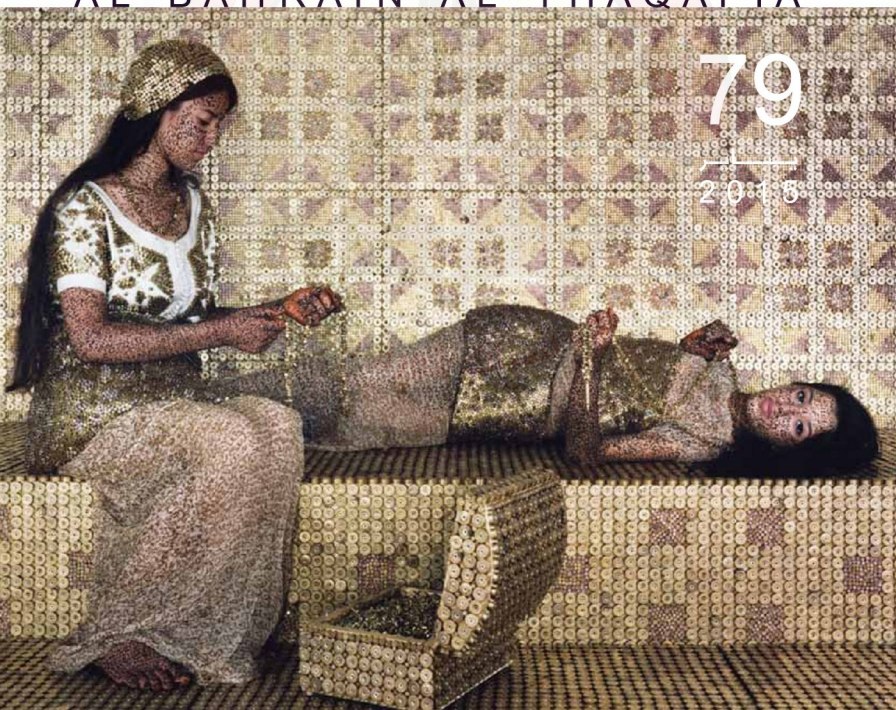
البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

79

2015



Al-Thaqafia

البحرين الثقافية

رئيس التحرير
عبدالقادر عقيل

مدير التحرير
حسن مدن

هيئة التحرير
محمد الخزاعي
نبيلة زباري

سكرتير التحرير
زهراء المنصور

الغلاف الأمامي
للا السعيدي ـ المغرب

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
موسى حسن

للا السعيدي ـ توفر أعمال للا السعيدي تأملات معاصرة لاهتمام الغرب وافتتانه بالحجاب والحريم، الأمر الذي يتجلى واضحاً في لوحات المستشرقين من فناني القرن التاسع عشر مثل إينغرس، ديلاكروا، وجيروم. وهي تسعى في أعمالها لاستكشاف صورة المرأة في المجتمع الإسلامي.

ترعرعت السعيدي في المغرب، وقضت سنوات عديدة في المملكة العربية السعودية. وعلى الرغم من أنها تلقت تعليمها في أوروبا والولايات المتحدة، إلا أنها كانت تجربة الحياة الإسلامية التقليدية، هذه أساسية في تشكيل شخصيتها. وكانت أول سلسلة فوتوغرافية رئيسة لها، حاولت فيها استكشاف هذا الجانب من حياتها، هي سلسلة «التقاء الحدود» (4-2002)، والتي صورت فيها نساء وأطفال مسلمين في منزل غير مأهول، كانت تجيس السعيدي فيه لفترات طويلة عندما كانت طفلة كلما أسامت التصرف. وقد عادت الفنانة إلى منزل الطفولة في المغرب لتوثق هذا العالم الذي قد تكون تركته وراءها من الناحية الجسدية، ولكنه بقي معها من الناحية النفسية. ففي سبيل فهم المرأة التي أصبحتها الآن، كنت بحاجة لأن أتلقى مجدداً الطفل الذي كنته يوماً ما».

شهدت السلسلة اللاحقة التي حملت اسم «نساء المغرب» (7-2005)، توسعاً وتعمقاً أكثر في سعي هذه الفنانة لاستكشاف الخطاب المشحون الدائر حول مفاهيم الستر والكشف التي تحيط بالنساء المسلمات، حيث تظهر النساء في هذه السلسلة ملفوفات ومغلفات تماماً بالخط العربي الإسلامي، وقد عمل هذا الخط بالحناء بدقة وعناية فائقة، ويظهر مزيناً جلود أولئك النسوة وثيابهن والمناظر الداخلية المحيطة بهن.

على الرغم من مشقة وعبء العملية، إلا أن النساء يادرن بالمشاركة في تلك الصور لأنهن شعرن بأنهن يساهمن في حركة تحرير المرأة العربية، وأنهن في الوقت نفسه ينقلن إلى الجمهور الغربي تقليداً عريقاً جداً ما يساء فهمه في الغرب.

من خلال توظيف الخط، تمارس السعيدي فناً إسلامياً راقياً عادة ما يكون بعيداً عن متناول النساء. وبالتالي، فإن الكتابة بالحناء، تلك الصبغة الزخرفية التي تتزين بها وتنقشها النساء فقط، «يضيف لمسة مشاغبة وتحريضية» لهذ السرد. «ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار الحناء أو الخط العربي حجاباً وبياناً معبراً في آن واحد، غير أنهما لا يلقان موقع الند للند، وإنما هما في الواقع متشابكان ومتصلان».

وتوضح السعيدي من خلال أعمالها أن «الحجاب» سواءً أكان يستخدم لأغراض الزينة أم الستر، لم يرفض وينبذ، ولكن تمّ دمجه مع النية التعبيرية للخط». ومن خلال هذه الصور الفوتوغرافية. تستكشف الانقسام بين تقاليد فن الخط المذكر وفن الحناء المؤنث، ساعية في ذلك إلى حل وإذابة التناقضات التي واجهتها في ثقافتها: «بين جمود الهرمية والسيولة، بين الفضاءات العامة والخاصة، وبين الجوانب الرحبة والمقيدة للتقاليد الإسلامية».

«إن كون النص المنقوش على النساء غير قابل للقراءة أمر مقصود، فهو عبارة عن نماذج مخترعة تلمح إلى الخط الكوفي نوعا ما، ولكنها لا تعطيها معلومات مباشرة. وبالتالي، فإن التفاعل الحاصل بين رمزية الرسم والمعنى الحرفي، وكذلك الافتراض الأوروبي بأن كل ما هو مكتوب هو الطريقة المثلى للوصول إلى الحقيقة، يبقى موضع تساؤل واستجواب مستمر.»

وتستطرد السعيدي: «أود في أعمالي الفنية أن أقدم نفسي للمشاهد من خلال عدة عدسات ـ كفنانة ، ومغربية ، وسعودية، وتقليدية، وليبرالية، ومسلمة. باختصار، إنني أدعو المشاهد لمقاومة الصور النمطية وتحديها.»

عنوان المجلة
البحرين الثقافية
قطاع الثقافة والتراث الوطني
مملكة البحرين
ص.ب: 2199
هاتف: 97317298711+ – 97317298744+
فاكس: 97317293928+
www.al-thaqafia.com
الشؤون المالية والمكافآت: 97317298765+

للتواصل
zahraalmansoor@moc.gov.bh

الاشتراكات
يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة مع حوالة مصرفية أوشيك بقيمة الاشتراك باسم – مجلة البحرين الثقافية
ص.ب:2199 – مملكة البحرين

داخل البحرين
للأفراد: 5 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 20 ديناراً

الوطن العربي
للأفراد: 6 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 24 ديناراً

جميع دول العالم
للأفراد: 8 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 32 ديناراً

التوزيع في البحرين وخارجها
مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع
ص.ب: 3232 المنامة – مملكة البحرين
هاتف: 97317617777 ـ 97317617893 ـ 97317617836+
فاكس: 97317617875+ ـ 97317617887+

ثمن النسخة
البحرين دينار ـ السعودية 10 ريالات
الإمارات 10 دراهم ـ قطر 10 ريالات
مصر 5 جنيهات ـ الأردن دينار
عمان ريال ـ سورية 40 ليرة
لبنان 2000 ليرة ـ الجزائر 10 دنانير
اليمن 40 ريالاً ـ ليبيا دينار
المغرب 10 دراهم ـ تونس دينار
السودان 30 جنيهاً ـ الكويت دينار
سائر الدول العربية 3 دولارات أوما يعادلها

رقم التسجيل: 116MNCC

* الآراء الواردة في المجلة تعبر عن صاحبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي أسرة التحرير.
* لا تقبل المجلة أي مواد نشرت مسبقاً ورقياً أوالكترونياً.
* يجوز للمجلة إعادة تحرير المواد المرسلة إليها إذا اقتضت الضرورة.
* لاتعاد المواد إلى كتابها سواءً نشرت أولم تنشر.
* ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية.
* تُرسل موضوعات ومواد النشر مشفوعة بما يثبت هوية الكاتب باللغتين العربية والإنجليزية، واسم وعنوان البنك، ورقم الحساب، Swift Code، IBN Code..

المحتويات Contents

البحرين الثقافية - المجلد 22 - العدد 79 - يناير 2015

مانيفستو العولمة وثقافة التذويل	4	وليد الرجيب
دراسات		
تصاعد الرواية الغمانية كماً ونوعاً وتجريباً	11	هدى حمد
القرية البحرينية .. وما تختزله الذاكرة	29	أمينة الفردان
الإنسان والعالم	41	نور الدين السافي
الثقافة في ضوء الممارسة الاجتماعية	57	هشام عقيل صالح
سرديات المجذوب	73	محمد المهدي بشرى
القراءة والتوسع في العلم ،ونُسخ النص التشعُّبي الإلكتروني	87	غريب عوض
حدود الالتباس بين الرواية والسيرة الذاتية	99	صدوق نورالدين
نقد وأدب		
البنى الرمزية واللغة الواصفة .. قراءة في تجربة إيمان أسيري الشعرية	103	نور الهدى باديس
خطاب الواقعية السحرية وطبيعة العجائبي في رواية «فرانكشتاين في بغداد»	121	الرشيد بو شعير
قراءة في سمات الشخصيات القصصية في «الرؤى» لـ ياسر عثمان	137	عالية مبارك حسين
السرد في مواجهة التصدع والمحو في «رهائن الخطيئة»	145	بوشعيب الساوري
حوارات وشهادات		
هرايال الساخر الصامت في سعير اللهب	151	يعقوب المحرقي
عدنان فرزات .. الرواية أقدر من الشعر الآن على توثيق الواقع	163	منير عتبة
تاريخ وسير		
أفراح أنجال الخديوي إسماعيل	169	سيد علي إسماعيل
فنون		
سبع علامات تشكيلية بحرينية تستضيفها القاهرة	181	أشرف إبراهيم
جودار في «موسيقانا» .. استجواب العنف	195	أمين صالح
المونودراما أغنية الممثل وشجن العزف الواحد	201	عواطف نعيم
المسرح.. تلك الوصلة التي أوقعتني في مخالب الصقر	205	أحمد جاسم
نصوص		
وأحرمُني الآن منكَ	213	فاطمة محسن
الغريبُ متغرباً مُستغرباً	215	عبدالحميد القائد
أكلَ هذا الحزن بي ؟	218	كولالة نوري
امرأة من قند	220	نادية الملاّح
ألَمْ	222	محمد غريس
رحمة	224	منير طه
غُبارُ الرّوح	228	محمد عطية محمود
لا أريد أن أمتلك شيئاً	232	فتحية الصقري
لقد تمّ تسلُّم رسالتك	235	يوسف النشابة
أعترف...	238	هدى إشكناني
نساء في الأربعين	239	خلود الفلاح
مراجعات الكتب		
مقاربة في كتاب أصول البلاغة لـ ميثم البحراني	241	علي عمران
خزانة شهرزاد	253	نادية بلكريش
السعادة/ كشف أسرار الثروة النفسية	263	رباب النجار

11 <

103 <

163 <

169 <

181 <

مانيفستو العولمة وثقافة التدويل

أشار مؤلفا «فخ العولمة»، الكاتبان الألمانيان «هانس بيترمارتن» و«هرالد شومان»، في الفصل الأول بشكل حكائي مشوق، إلى التدشين الإعلامي أو الإعلان عن مرحلة جديدة هي «العولمة» في فندق «فيرمونت» بكاليفورنيا نهاية سبتمبر عام 1995، وكأنه (مانيفستو الشر)، الذي يشكل الحد الفاصل بين الحاضر والمستقبل.

كتب المؤلفان: في هذا المكان الذي شهد أحداثاً جساماً، وقف واحد من القلة الحاضرة والذي كان هو نفسه قد حدد مسار التأريخ محيياً نخبة من العالم المجتمعين في القاعة الكبيرة، ولم يكن هذا الشخص سوى «ميخائيل غورباتشوف»، فقد كان بعض الأثرياء الأمريكيين قد تبرعوا بالمال اللازم ليؤسسوا له في «البرزيديون» بخاصة، معهداً تعبيراً عن شكرهم وتقديرهم لشخصه (وربما لدوره)، وهكذا فقد دعا غورباتشوف خمس مئة من قادة العالم في مجالات السياسة والمال والاقتصاد، وكذلك علماء من كل القارات، وكان المطلوب من هذا الجمع المختار بعناية، والذي وصفه آخر رئيس للاتحاد السوفييتي وحامل جائزة نوبل بأنه: «ما هو إلا هيئة خبراء جديدة»، نعم كان المطلوب منه هو أن يبين معالم الطريق إلى القرن الحادي والعشرين، وهذه الطريق التي «ستفضي إلى حضارة جديدة».

وهكذا تحتم أن يلتقي قادة من المستوى العالمي حنّكتهم التجربة، من أمثال جورج بوش، وجورج شولتس، ومارجريت تاتشر بقادة كوكبنا الأرضي الجدد، من أمثال رئيس مؤسسة «سي إن إن» CNN، هذا الرجل الذي دمج شركته ب «تايم وارنر» ليجعل منهما أكبر اتحاد في مجال المعلومات في العالم، وقد أرادوا أن يقضوا ثلاثة أيام في التفكير بعمق وتركيز، وفي حلقات عمل مصغرة معاً إلى جانب أقطاب العولمة في عالم الكمبيوتر والمال، كذلك مع كهنة الاقتصاد الكبار وأساتذة الاقتصاد في جامعات «ستانفورد» و«هارفرد» و«أكسفورد».

فهذا الاجتماع هو لإعلان قرار قد أُتخذ، وليس مكاناً للحوار والمناقشات المسهبة حول مستقبل الاقتصاد والبشرية، فهل هناك إشارة إلى العالم أكثر من تلك التي تعني: «أن العالم وبشهادة آخر رئيس سوفييتي أصبح ملكاً لنا»، حيث أكد مدير شركة الكمبيوتر الأمريكية جون جيج: «بمستطاع كل فرد أن يعمل لدينا المدة التي تناسبه، إننا لا نحتاج للحصول على تأشيرات سفر للعاملين لدينا من الأجانب»، فالحكومات ولوائحها لم تعد لها أهمية في عالم العمل، إنه

يشغّل من هو بحاجة إليه، وهو يفضل الآن «عقول الهند الجيدة» التي تعمل من دون جهد أو كلل مستطرداً:«إننا نتعاقد مع العاملين لدينا بواسطة الكمبيوتر، وهم يعملون لدينا بالكمبيوتر، ويطردون من العمل بواسطة الكمبيوتر أيضاً.. وتجدر الإشارة إلى أن الأمر يستوي بالنسبة لنا في أي مكان من هذه المعمورة يسكنون، وجل هؤلاء احتياطي يمكن الاستغناء عنه عند إعادة التنظيم».

هذا المانيفستو يلخص ببساطة أن الرأسمالية في هذه المرحلة تسيطر على اقتصاد العالم ككل في كل مكان وطيلة الوقت، هكذا بدم بارد وصلافة وبوقاحة منقطعة النظير يعلن أباطرة النيوليبرالية أنهم يشكلون العالم، ويفرضون نمطاً من الواقع هو تدويل الإنتاج، وتركز الإنتاج والرأسمال بيد أقلية الأقلية، وعولمة الثقافة أو ذوبان الثقافات أو التبعية الثقافية، وتعميم ما وصف بأنه «عولمة الفقر».

لقد انساقت بعض النخب العربية الليبرالية إلى تسويق الأيديولوجية الليبرالية بوصفها النموذج الفكري الوحيد والتي ترتكز على «الحرية»، وكأن الحرية حكراً على هذه الفلسفة أو الأيديولوجية، وليست قيمة من قيم البشرية الكبرى، وهي حسب اعتقادهم حركة تحرير مطلقة باعثها هو تقدير حرية الشخص ذاته، وهذا يخرج مفهوم الحرية من سياقها التاريخي لدى الفكر الرأسمالي، حيث كان يعني تحرير الأقنان من الإقطاع عندما كان عائقاً يعترض حراك القوة البشرية وانتقالها من الحقل / القرية إلى المصنع / المدينة، وبذا جرى توظيف القيمة البشرية الكبرى «الحرية» في الاستغلال بطريقة مغايرة.

وبلغ إيمان هذه النخب الليبرالية وانبهارها وتقديسها لليبرالية حدَّ المناداة بإدخالها وفرضها في دولنا ولو على ظهر دبابة أمريكية، باعتبارها مطلقاً ثقافياً يعلو على كل المذاهب والرؤى، وهو الخلاصة والتتويج النهائي لمسيرة الوعي والفعل البشريين، ورغم أنهم يعترفون أحياناً أنها ليست عالماً نزيهاً له طقوسه المثالية، ولكنهم يرجعون الخلل إلى التطبيق والممارسة، دون أدنى تفكير في احتمال أن يكون الخطأ آتياً من النظرية نفسها، بينما لا ينظرون إلى الماركسية من منطلق نفس الاحتمالات، ويرجعون الإخفاق إلى النظرية وليس إلى التطبيق والممارسة، في عجزٍ تام عن تحليل الواقع العربي وفهم شرطه الثقافي والتاريخي.

لكن وبغض النظر عن التفاصيل، فإن هذا الصلف لم يدرأ الرأسمالية ومرحلتها النيوليبرالية عن التهاوي في أسوأ وأعمق أزمة اقتصادية في تاريخ النظام الرأسمالي في العام 2008، كما أنها لم تدرك بمحاولاتها أنها لا تستطيع فرض نسقٍ ثقافيٍّ ملزم يجب أن يعولم ويسود كل المجتمعات بغض النظر عن خصوصياتها الثقافية، بل أججت الكراهية والحقد ضد الولايات المتحدة بالذات، وضد السياسات النيوليبرالية التي أفقرت الشعوب بشكل عام، وظهر ذلك بشكلٍ جَليٍّ عند كل الشعوب في الغرب، والشرق، والشمال، والجنوب، وأعادت إحياء ثقافة التحرر من أشكال التبعية، وخلق حركة تحررٍ عالميٍّ ذات محتوى تقدمي لا تخطئه العين.

بل وصلت حركات الاحتجاج المعاصرة ذات النفس اليساري إلى قلب الدول الرأسمالية الكبرى، مثل حركة «احتلوا وول ستريت» في الولايات المتحدة، وحركة «الغاضبون» في إسبانيا، فالنضال ضد الرأسمالية بعد سقوط

الاتحاد السوفييتي لم يعد نضال معارضين خارج السلطات، ولم تعد مجرد تنظير حالم أو مجرد.

الثقافة الاستهلاكية وترويج وهم التماثل

لا تستطيع الرأسمالية تحقيق هدفها الأسمى وهو الربح وتعاظمه، إلا بوجود أسواق كلما كانت مفتوحة أجزلت بالعطاء، كما يتطلب ذلك وجود مشترٍ ومستهلك، يتطلب إغراءات ودعاية وتسويق، وتزيين الاقتناء للبضاعة، وتشجيع الثقافة الاستهلاكية وخاصة في الدول التابعة.

إنَّ كل اختراع أو اكتشاف جديد ومتطور، يزيد من أرباح الرأسمالي، ومن ضمنه تطوير وسائل الإنتاج، وأدوات العمل للوصول إلى أرباح أكثر، فلم يعد الرأسمالي مثلاً يذهب بنفسه لبيع منتوجه في السوق كما كان في وقت الإنتاج السلعي البسيط، بل أصبح يستخدم تطور وسائل الاتصال، مثل البرق والهاتف مروراً بالفاكس إلى الإنترنت، وصولاً إلى المحادثة المرئية (سكايب ـ ماسنجر..إلخ لعقد الاجتماعات والصفقات، فلا يضطر الرأسمالي الأمريكي مثلاً للسفر إلى اليابان، أو إلى أي دولة في العالم مهما بعدت لبيع منتجاته، لكنه يستخدم أحدث المكتشفات ووسائل التكنولوجيا لبيع هذه المنتجات.

لقد أصبحت الرأسمالية بعد تركز وسائل الإنتاج في يدها وتمركز رؤوس الأموال، تشتري كل شيء يدر عليها الأرباح بما في ذلك العقول والعلماء والمخترعين، فلا مانع لديها من استثمار أموالها من أجل توسيع وتطوير الرأسمال الثابت، مثل الآلات والأراضي ما دام ذلك يأتيها بمزيد من الأرباح، فهي لم تعد تعتمد على قوة العمل العضلية لتحقيق الأرباح من فائض القيمة فقط بل وقوة العمل الذهنية أيضاً.

ويدعي الليبراليون أن التقدم التكنولوجي «الذي يعتبر فضيلة الرأسمالية»، خلق رخاءٍ عام بين البشر، متجاهلين حقيقة أن المجتمع الرأسمالي مجتمّع طبقي، يتميز بتناقض رئيس بين رأس المال والعمل، أي بين الإنتاج الاجتماعي والتملك الفردي، كما أن أي طبقة تتعين من موقعها في وسائل الإنتاج، فالبرجوازية هي مالكة لوسائل الإنتاج، والطبقة العاملة، ومجمل العاملين بأجر يبيعون قوة عملهم التي لا يملكون سواها، بغض النظر عن مستواهم المعيشي أو مداخيلهم، فهي تبقى طبقة عاملة لا تملك وسائل الإنتاج، بل ومعزولة ومغتربة عما تنتجه، فامتلاكها لأجهزة ووسائل الكترونية، مثلها مثل البرجوازية لا يعني أنها أصبحت متماثلة معها، أو لم يعد بينها وبين البرجوازية فوارق طبقية، ويقول الباحث البحريني الدكتور/ نادر كاظم في كتابه «إنقاذ الأمل»:«أصبح الجهاز الإنتاجي قادراً على إنتاج كميات هائلة جداً من السلع والخيرات وبأسعار رخيصة، وفي متناول الفئات العريضة داخل المجتمع بما في ذلك العمال أنفسهم، وأصبحت قادرة على خلق حالة من الرضا بين هذه الفئات، بل وأكثر من هذا، أصبحت قادرة على خلق «وهم التماثل» بين الجميع، الأمر الذي يعني انعدام التفاوت الطبقي وزوال الطبقات، بتوفير كميات هائلة من «الخيرات» المصممة للتمتع الفردي بحيث صارت في متناول جميع الطبقات، البرجوازية والعمالية سواءً بسواء.

وبلغت قدرة هذه الدول على خلق حالة من الرضا على مستويات متقدمة بسبب تطور وسائل الإعلام التي هي بالدرجة الأساس «وسائل لصناعة الرضا أو وسائل لصناعة القبول»، لأن هذه الوسائل تحولت من وسائل إعلام تنقل الخبر بحيادية إلى وسائل دعم أيديولوجي تخدم وتقوم

بالدعاية والترويج بالنيابة عن المصالح المجتمعية القوية التي تتحكم بها وتمولها، وبتعبير آخر، فإن الوضع سيء لكن الناس لا تشعر بأنه سيء» (انتهى الاقتباس). ومن الناحية الاجتماعية تقوم الدولة بنشر مشاعر الازدهار الشامل بين مختلف شرائح المجتمع من خلال الدفع وتفعيل الطاقة الشرائية للسكان، مما يساعد على توسيع وتعزيز نطاق السوق الداخلية، وهو الأمر الذي يزيد من حيوية رأس المال وينمي الثروة.

وهناك الكثير من وسائل الرخاء الزائف التي تستخدمها الرأسمالية مثل بطاقات اليانصيب التي ربما يحالف أحدهم الحظ فيفوز فجأةً بملايين الدولارات أو اليورو، ولكنها في الواقع تمتص مدخراتهم، وتعبث في سيكلوجياتهم، وتبعث الأمل في وهم الثراء السريع.

صدام الحضارات ونهاية التاريخ

من نافل القول أن مقولة «الرأسمالية وفكرها الليبرالي هي نهاية التاريخ» قد سقطت بدوي هائل، وإن نظرية «صراع أو صدام الحضارات» قد تم فضح بعدها الاستعلائي من خلال محاولة إثبات تفوق الغرب على الشرق والشمال على الجنوب، والتي تلقفها المثقفون الليبراليون العرب على أنها مسلمات.

فعندما أطلق «صاموئيل هانتغتون» نظريته حول صراع الحضارات عام 1993، كان يريد أن يقول: إن سقوط التجربة السوفييتية وانتهاء الحرب الباردة يثبت بما لا يدع مجالاً للشك التفوق والهيمنة الغربية على العالم، وأن تحول النزاع سيكون ما بين الشعوب التي تنتمي إلى حضارات مختلفة والتي ستكون تابعة للغرب بصفته صانعاً ومحركاً للتاريخ، وهو بتعمد ووضوح لا يضع إسرائيل ضمن الشرق المتخلف والتابع بل يصنفها ضمن الأيديولوجية الغربية المتقدمة.

وحتى في معرض حديثه عن الحضارات الثانوية الإسلامية أعطى الغطاء النظري للنيوليبرالية لإشعال الصراع بين السنة والشيعة أو بين الأديان، في محاولة لصرف النظر عن الصراع العربي الإسرائيلي، وإنهاك الدول العربية، وتفتيتها لصالح التفوق الإسرائيلي في المعادلة الإقليمية.

كما أن المثقفين الليبراليين العرب المبهورين بالتفوق الأمريكي الغربي، وجدوا في نظرية فوكوياما «نهاية التاريخ» ضالتهم النظرية، رغم أن فوكاياما نفسه تراجع عن نظريته، إضافة إلى أن الحياة لم تزكها خاصة بعد الأزمة الاقتصادية الرأسمالية البنيوية منذ 2008، فأصبح هؤلاء المثقفون في حالة انفصام عن الواقع، بينما حصرت الجماعات التقليدية والإسلامية الصراع «بين الحضارتين الإسلامية والغربية»، وهذا لا ينطبق على الجميع بل إن هناك أطرافاً وتنظيمات إسلامية تتبنى السياسة الاقتصادية النيوليبرالية في تناقض ثنائية الدنيوي والآخروي.

إن نظريتي صراع الحضارات ونهاية التاريخ والأيديولوجيات تهدفان للترويج للهيمنة النيوليبرالية، وطمس التناقضات الاقتصادية حتى داخل الغرب نفسه، وهاتان النظريتان أدخلتا المثقف الليبرالي العربي في وهم الصراع الثقافي الافتراضي مع الديني وتخليه عن قضايا أساسية مثل الفقر، وتوزيع الدخل، والبطالة، وتدني التعليم، والتخطيط،

والتنمية وتدهور الإنتاج الزراعي والصناعي، والخدمات، وتنويع مصادر الدخل. واستنسخت النخب الثقافية الليبرالية العربية الأفكار الغربية حول ديمقراطية إسرائيل وحتمية تفوق النموذج الغربي، وأن مشكلة المجتمعات العربية هي ثقافية بالأساس، واستبعدوا الصراع من أجل المصالح الاقتصادية والهيمنة السياسية والثقافية.

كانت نظرية صراع أو صدام الحضارات بمنزلة رسالة ترويجية دعائية لإنهاء الصراع الأيديولوجي، وتفوق الفكر الرأسمالي بالضربة القاضية، وسيتحول الصراع إلى مجموعات تنتمي إلى حضارات مختلفة ستحاول «اللحاق بالعالم الرأسمالي المتقدم»، وإن النزاعات الكبرى ستجري على خطوط التماس الثقافية التي تفصل بين حضارة وأخرى.

فالصراع بين حضارتين ثانويتين في إطار الحضارة الإسلامية الواحدة، سيخفي ويؤجل الصدام مع الحركة الصهيونية التي تعتبر جزءاً من الأيديولوجية والحضارة الغربية، كما أنه سيضعف الدول العربية مما يفسح المجال لنهب ثرواتها الهائلة من النفط والغاز، فعملية تفتيت الشرق العربي لا تحتاج سوى إشعال صدام داخلي فيه، فعبر تقسيم العراق، وسورية، والسودان، ولبنان، وإيجاد مجموعات مسلحة ومتطرفة وطائفية تابعة «لحضارات ثانوية» مثل الشيعة والسنة، والمسلمين والمسيحيين تتبع هذه الأطراف، من شأنها أن تُدخل المنطقة في دوامة مفرغة من الدمار، وبما أن معظمها دول مجاورة لفلسطين، فإن القوى المضادة تأمل في التخلص من إمكانية حدوث أي نهضة أو وحدة بينها، وهو ما سيشكل خطراً على استمرار هيمنة إسرائيل كطرف أقوى في المعادلة الإقليمية، ووضعت الشعوب في موقع الدفاع عن العربي والإسلامي لصرف النظر عن الصراع الطبقي.

ثقافة الأنا «الفردانية»

هناك مغزى ثابت لليبرالية بصفتها مفهوماً فلسفياً وأيديولوجياً، يتمثل في كل ما يرمز إلى التحرر، واقترن المبدأ منذ البداية بمفهومه الاقتصادي أي حرية الأسواق، والتملك، ورفض أي تدخل من قبل الدولة وتخطيطها، وقبول اقتصاد تحكمه قيم منبثقة عن حرية التملك والإدارة، واستخدام رؤوس الأموال، وما على الدولة سوى القيام بدور المنظم والمشرف والضامن للأمن ومفهوم الحرية ذاته، كما أن تحرير رأس المال يؤدي إلى اختزال مفهوم الأفراد في بُعدٍ واحدٍ يتمثل في الاندفاع اللامحدود للفرد نحو حرية الاستهلاك كيفما كان نوعه.

وتضفي الليبرالية صفة الفردية والنسبية على القيم والمبادئ الأخلاقية، وهذا يجعل الوضع الاقتصادي للفرد وقدرته الشرائية من بين أهم وأكثر القيم اعتباراً وتقديراً من الناحية الاجتماعية، فالعاطل عن العمل منبوذ والتبعية للمصارف تؤدي إلى تمكين رأس المال من السيطرة على الفرد وامتصاصه، أما التقاعد أو الإنسان المتقاعد عن العمل فلا أهمية ولا تقدير له، فكل الدعايات الاستهلاكية موجهة إلى شريحة الشباب والكهول الذين هم في سن الإنتاج والاستهلاك، بل توجد كتابات جدية حول توسع هدف الإعلانات التجارية لتشمل الأطفال، وبذا يصبح المعاقون والمسنون على هامش الواقع الاجتماعي، ويعيشون على المساعدات والصدقات التي يقدمها لهم هذا النظام أو

الجمعيات الخيرية التطوعية.

واستعادت الليبرالية الجديدة «النيوليبرالية» بعض مفاهيم الليبرالية التقليدية، مثل أهمية الفرد والحد من دور وتدخل الدولة والسوق الحرة، فمن بين مظاهر الفكر الليبرالي ظهور مواطن انعزالي يتميز بدرجة عالية من الذاتية والبراغماتية، ينطلق من وحي ابتلاع الآخر مادياً واجتماعياً. وفي ظل العولمة يصبح الفرد مسؤولاً عن تخلفه، وعن فقره، فالنيوليبرالية تعزو ذلك إلى طبيعة التفكير كالقول بأن الثقافة هي سبب التخلف، وكذلك افتقار أو انعدام روح المبادرة.

فـ «الأنا والآخر» هي ذاتها ثنائية العولمة «المركز والطرف»، فالأنا هي المركز والآخر هو الطرف المتخلف أو «المنهوب» بمعنى آخر، بل إن إنقاذ الآخر وتحريره من تخلفه، تبدو من الناحية الشكلية شهامة من خلال تقديم الدعم بواسطة «برامج مساعدة التنمية» واستخدام منظمات الأنا كصندوق النقد الدولي، والبنك الدولي، ولكنها في جوهرها أسلوب آخر في امتصاص آخر قطرة من دماء الآخر المتخلف والفقير.

فمنطق النيوليبرالية يقول: «نحن أغنياء لأن ثقافتنا تدفع وتشجع على ذلك، وهم فقراء لأن ثقافتهم لا تسمح لهم بالتقدم، وبناء عليه فإذا كان الازدهار مرهوناً بالثقافة فالتخلف نتيجة لها أيضاً، والمحصلة النهائية التي تترتب على ذلك هي بكل وضوح: أن الدول النامية لا مفر لها من العولمة، فنتائج النيوليبرالية وأصدائها على العولمة تتعدى حدود الاقتصاد والسياسة إلى عولمة الثقافة، وهي ثقافة الأنا وفرضها على الآخر، لأنها الوحيدة الكفيلة بالمبادرة والتقدم والازدهار والحرية.

وحتى في رفضها للموروث، فان الليبرالية لا تفعل ذلك من منطلق نقده والانطلاق منه إلى الجديد، ولكن برفضه عن طريق نسفه والتحرر منه، لأنه يرى المشكلة تبدأ وتنتهي بالثقافة التي تعتبرها سبب تخلف أو تقدم البشر، وإن الليبرالية التي تجعل الفرد مصدر القيم الأخلاقية، وتبرز الصلة بين هذه القيم والمصالح الشخصية، أي عدم ثبوت القيم الأخلاقية التي تتبدل حسب المصلحة والضرورة، فمصدر قيم الخير والشر هو الفرد، والأفعال الحسنة والخبيثة الفرد هو مصدر معاييرها، أي أن الفرد الليبرالي هو مصدر القيم الأخلاقية الذاتية.

إن كل شيء يتحول إلى سلعة ذات قيمة تبادلية، بما فيها قوة عمل الإنسان العضلية والذهنية، فإذا كانت اللوحة التشكيلية، والقطعة الأدبية، أو الموسيقى لا تأتي بالمال والربح من ورائها فلا فائدة منه، وهذا ينطبق على الإنتاج التلفزيوني من مسلسلات تركية ومكسيكية وحتى عربية، التي تصل في عدد حلقاتها إلى المئات دون مغزى يذكر سوى زيادة عدد المشاهدين، فإذا كانت الرواية يمكن تحويلها إلى فيلم سينمائي يدر الملايين على شركات الإنتاج في هوليود، فقدأصبحت لها قيمة تبادلية. ■

وليد الرجيب *

---

* روائي وكاتب كويتي.

6
2014
طفيف
مساهمات:
زهراء المقتري
سعد عبدالرحمن النفيسة
صالح بن عبدالله الهزاع
ضياء عبدالله الكعبي
عائشة الدرهكي
عبدالله محمد الغدامي
عصام عبدالله
علي عبد الرءوف
محمد بكاي
منور ملوح المنصري
القصيبي الثاني
تحرير: لقمان المتهامي

تصاعد الرواية العُمانية كماً ونوعاً وتجريباً

[هدى حمد*]

لنفترض وجود مُنحنى كمي ونوعي للرواية العمانية. سنجد أنّ هذا المنحنى الكمي يتصاعد في الفترة الزمنية من عام 1963 ـ وهو البداية الأولى لانطلاق أول رواية عُمانية ـ إلى عام 2000، تصاعداً بطيئاً للغاية. إذ لم تنجز طوال الأعوام السبعة والثلاثين سوى 18 رواية. فيما كان المنحنى النوعي في المواضيع التي طرحت يُراوح بين الذاتية والقضايا السياسية التي تحف المنطقة. وإلى جوار الخط الكمي والخط النوعي، كان ثمة ما ينمو على مهل ليبرز لاحقاً، وهو التجريب في الكتابة العُمانية، والانسلال من الخطوط العامّة للدخول إلى مناطق وعرة. الخروج من نمط الكلاسيكية الناهض على الأفكار المُسبقة عن الآخر إلى مناطق الاصطدام بالحياة وبالبشر واحتدام الأسئلة.

* قاصة وكاتبة من عُمان.

عبدالله الطائي

عبدالعزيز الفارسي

البداية الناضجة للرواية العُمانية كانت متأخرة زمنيّا، ذلك أنّ أعمال عبد الله الطائي المبكّرة نوعاً ما لا تمثّل بداية حقيقية للرواية العُمانية التي كان نضجها في التسعينات من القرن العشرين. كما لم يكن نصيب المرأة من الحقبة سالفة الذكر سوى عمل واحد للكاتبة بدرية الشحي «الطواف حيث الجمر» الذي صدر عام 1999م، وهو العمل الذي نكاد نجزم أنّه أخذ الرواية العُمانية إلى أول تحولاتها ناحية النضج، ونعزو ذلك لاستفادتها من خصائص منجز الرواية العالمية والعربية كما أنها – من جهة أخرى- كانت فاتحة لتحولات في الكم الروائي العُماني، فبدأت الأعمال الروائية تتزايد، بل بدأت الساحة العمانية تفرز أسماءً جديدةً على ساحتها، كُتب لها الاستمرارية أكثر ممن سبقها من الجيل المؤسس. ربما لكونها تبنت الكتابة الروائية كمشروع.

الأعمال الروائية الأولى اتسمت في عمومها ببعدها عن الشارع العُماني وما يكابده، فكانت تغرق في ذاتيتها وعذاباتها وقلة خياراتها في الحياة. بعضهم يرى المسألة رهن غياب الحافز والدعم المؤسسي، وبعضهم الآخر يرى حاجة الرواية إلى مناخ خاص فهي تعيش في جو معرفي متنوع بالمعنى المدني، كالشوارع والمسارح والسينما ومراكز البحث، وهذا إلى سنوات قريبة لم يكن حاضراً في المشهد العماني للأسف. وليس غريباً أن تنتعش القصة وتعيش ازدهارها في عُمان، حيث القرى والحياة البسيطة ولكن ما إن تغير المجتمع، وما إن أصبح أكثر تعقيداً، حتى بدأت الرواية تنمو على مهل.

في الفترة من 2000 إلى 2007 صدرت 14 رواية، وأصبح

لدينا تسارع كمي ونوعي وأيضاً تجريبي، إذ في عام 2001 تصاعد مؤشر التجريب عندما فاجأنا حسين العبري بعمله الروائي الأول بعنوان «ديازبيام»، إلا أنّ بعضهم استثناها من الأعمال الروائية، وتعامل معها على أنها نص سردي طويل لا يتعدى أن يكون تصاعداً لسرد حكائي لحالة البطل الوحيد والمنكفئ على نفسه في غرفته، لا ينمو الصراع الدرامي إلا منه وبه وإليه.

وفي عام 2005 أصدر حسين العبري رواية «الوخز» الصادرة عن مؤسسة الانتشار العربي، لتشكل عملاً روائياً ذا بنية حكائية متنامية. كما أنّ خطاب الرواية تمّ بواسطة ضمير المتكلم الذي هو الراوي الضمني والبطل أيضاً، فيما كانت الروايات الأولى تعتمد بصورة كبيرة على الراوي العليم. بل يبتكر العبري شاهداً يتحدث عن البطل أيضاً، ويكشف لنا من هو؟ وكيف يشعر؟ وماذا يريد؟ كما أنّ موضوع الرواية في حد ذاته موضوع شائك عرّض الرواية للمنع، حيث تحدث عن أحد المتهمين في قضية أمنية وتعرضه للتحقيق في انتمائه إلى تنظيم محظور.

حركة التزايد الروائي في عُمان باتت تثير جدلاً، حيث تطالعنا بأسماء جديدة من عام لآخر، فكتاب الرواية نوعان، نوع بدأ يكتب القصة القصيرة لسنوات ثم غامر بكتابة الرواية، ونوع آخر بدأ يكتب الرواية مباشرة، نرى على سبيل المثال أنّ الروايات في سنة واحدة فقط وهي 2013 بلغ عددها 13 رواية نصيب المرأة منها يُقارب نصيب الرجل، كما أنّ الرقم في عام 2014 كان مُقارباً لهذا الرقم أيضاً. مما يعني أنّ الرواية العُمانية تنمو في منحنى الكم كما تنمو في منحنى النوع والمواضيع التي تطرحها.

قبل الألفين كانت الرواية العُمانية تكتفي برصد تحولات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية بعد ظهور النفط، تتضخم فيها ذات الكاتب التي تقتل استقلالية الشخصيات إذ لا تبدو إلا دُمى بأيدي مؤلفيها. ولكنها أعمال يُحسب لها الريادة، وبعد الألفين انبثقت أعمال لا تنفصل عمّا يقدم على الساحة العربية كأسلوب وطريقة كتابة وإن كانت تتبدى الخصوصية العُمانية في التفاصيل، وليس في البناء.

من المهم أن أقول أنّ الروائي العماني لا يخترع تجربه بمعزل عمّا يدور في الكتابة في العالم، والوطن العربي، بل هو يتعاطى معها ويستعير منها، ويضيف إليها. ومن الجيد أن نقول إنه ليس كل ما هو تجريبي شائقاً ورصيناً ومدهشاً، وليس كل ما هو كلاسيكي هشاً وضعيفاً وذاتياً.

سنحاول عبر هذه الورقة أن ننظر إلى السمات الكلاسيكية في رواية عبدالله الطائي «الشراع الكبير» ومن ثم ننتقل إلى الانعطاف الأول نحو التجريب في رواية «الطواف حيث الجمر» لبدرية الشحي، ثم سنراقب بعدها شكلاً من التجديد في رواية «تبكي الأرض يضحك زحل» إلى مغامرة التجريب في أوجها ضمن رواية «الذي لا يحب جمال عبد الناصر».

صدرت هذه الروايات في فترات مختلفة، سأتحدث عن التجريب على مستويين: مستوى الموضوع، ومستوى تقنية الكتابة. بعضهم اهتم بمغامرة الكتابة، وبعضهم غامر في مواضيع جديدة وشائكة، وبعضهم الآخر جمع بين الحُسنيين.

ملامح الرواية الكلاسيكية :

أشارت العديد من الدراسات إلى أنّ البدايات الأولى لكتابة الرواية في عُمان لم تحقق الشروط الفنية، بل كانت كما يرى د. شبر الموسوي « تُعاني من قصور في تصنيفها ضمن أطر الرواية الفنية». فكانت تتراوح بين تقنيات الرواية المتقنة والأساليب التقريرية والإنشائية.

وبحسب الدراسات أيضاً يعد عبد الله الطائي (من مواليد عام 1927) من الكتّاب الرواد في مجال كتابة الرواية في عُمان وفي الخليج أيضاً، حيث بدأ يكتب السرد القصصي والروائي منذ الستينات من القرن الماضي، ويغلب على موضوعات قصصه ورواياته الطابع القومي نتيجة معاصرته في تلك الفترة لانتشار المد القومي، وحتى موضوعاته المحلية كانت تتحدث عن الأوضاع ما قبل النهضة، وعن حالة التخلف والجهل التي كانت تسود الشعب العُماني في تلك الفترة. وهو بهذا لا ينتمي إلى جيل النهضة ولكنه يُمثل مرحلة الريادة الأولى والمبكرة جداً في تاريخ الأدب الحديث في سلطنة عُمان.

كان الطائي صاحب توجه قومي وتحريري، ففي رواية «الشراع الكبير» الرواية التي طبعت في ما بعد في عصر النهضة العُمانية كان مضمونها عن قصة تحرير عُمان من الاحتلال البرتغالي والمغامرة التي خاضها العُمانيون في التخلص من هذا الاحتلال، ورواية «ملائكة الجبل الأخضر» تحكي تجربة الشعب العُماني في مقاومة التدخل الأجنبي في شؤون عُمان، وذلك من خلال مقاومة الشعب العماني للتدخل الإنجليزي ضد الثوار في الجبل الأخضر أثناء فترة ما قبل النهضة العُمانية وانقسام البلاد بين جبهتيّ الإمامة وحكم السلطان سعيد بن تيمور حينما كانت تعيش البلاد في فترات التخلف والانقسام. تُعَد «ملائكة الجبل الأخضر» لعبد الله الطائي تاريخياً أولَ رواية عُمانية، وقد صدرت عام 1963.

وترى الناقدة العُمانية آمنة ربيع أنّ كلا العملين «ملائكة الجبل الأخضر» و«الشراع الكبير» يقتربان من جنس السيرة الأدبية، المغلفة بنكهة روائية، أو بنكهة مذكرات شخصية، حيث من الصعوبة إدراجهما تحت مظلة الفن الروائي الفني إلا من باب المجاملة، مشيرة إلى أن ريادة الطائي هنا زمنية وليستْ إبداعية.

مواضيع الروايات الأولى تفاوتت بين البحث عن الذات وتتبع التغير الاجتماعي والتغيير الذي أصاب المكان والإنسان العُماني، والبحث عن علاقة الذات والشخصية العُمانية بالآخر الغربي والوافد، ولقد حاول أكثر من روائي رصد ملامح التغير الاجتماعي الذي مرّ به المجتمع العُماني أثناء تطوره من مجتمع تقليدي إلى مجتمع متطور ومنفتح على كل أشكال الثقافات ومظاهر التطور والمدينة، ودراسة أشكال التحول الاجتماعي الذي مرّ به المجتمع من خلال تناول كُتاب الرواية لمختلف قضايا المجتمع ونظرتهم لدور المرأة، وتقديم مختلف صور التغير الاجتماعي، فظهر نموذج رجل الأعمال المعاصر الناجح، وأصبح هذا النموذج مادة خصبة قابلة للتحول والتلون واستيعاب ظروف التغير الاقتصادي والاجتماعي التي صاحبت المجتمع العُماني، ويعد سعود المظفر من الذين عملوا على إبراز هذا النموذج في جميع أعماله إلى حدٍّ كبير.

كما اشتغلت بعض الروايات على رصد بعض الأحداث السياسية المهمة التي مرّت بعُمان وترجمتُها إلى أعمال

روائية ترصد تحولات أبطال هذه الأحداث ومصائرهم، يتجلى هذا في رواية «رحلة أبو زيد العُماني» لمحمد الرحبي التي تتحدث عن التنظيم السري المحظور الذي أعلن اكتشافه في سلطنة عُمان عام 1994 ، ورواية «الوخز» لحسين العبري التي تسرد وقائع التحقيق مع أحد المتهمين في تنظيم آخر أعلن عن اكتشافه عام 2005. ويمكن اعتبار رواية «حز القيد» لمحمد عيد العريمي تنضوي تحت لواء هذه النوعية من الروايات رغم أنها لم تُسَمِ المكان العُماني صراحة.

الروايات الأولى لم تتحرر من الصورة النمطية عن الآخر، وتوافرت على قدر كبير من الأحكام المسبقة والجاهزة، ولا يمكن الاعتداد برصدها لهذه العلاقة سوى من ناحية أنها تساعد الباحث على تقديم بعض المقاربات للمتغيرات الاجتماعية الجارية في المجتمع والتي أفرزتها المتغيرات الاقتصادية بسبب الطفرة النفطية، من حيث الأيدي العاملة الآسيوية وما نتج عن ذلك من تشظيات في بنية المجتمع، وخروج المرأة للعمل.

وتذهب الناقدة آمنة الربيع إلى أن هذه الأعمال تُساعدنا في التعرف على حركة نمو المجتمع العُماني، وكأنها شبيهة بوثيقة، وليس بعملٍ فنيٍّ.

وفيما يخص الجانب الفني للرواية العُمانية فقد طغى استخدام الراوي العليم واسع المعرفة على معظم الروايات العُمانية التي صدرت قبل عام 2000.

«الطواف حيث الجمر»

يحسب لرواية بدرية الشحي «الطواف حيث الجمر»، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 1999 م العديد من الاستباقات. استباق أن تكون رواية تثير جدلاً ونقاشاً حول موضوعها، واستباق أنها العمل الروائي الأول لكاتبة عُمانية، واستباق هامش التجريب أيضاً الذي خطته بدرية الشحي وهي تُلقي بجمراتها بين سطور العمل.

فقد اختارت الشحية موضوعاً لا يزال شائكاً إلى اليوم، ولكنه كان جديداً في حينه. موضوع قهر العائلة والرغبة في الهروب بعيداً عن سُلطتها، وبذور التمرد التي تنمو على مهل، وقد سبقتها إلى هذا الموضوع ـ أعني الهرب من سلطة العائلة ولكن لطموحات أخرى ـ السيدة سالمة عندما كتبت كتابها الشهير «مذكرات أميرة عربية» عام 1877م، إلا أنّ السيدة سالمة كانت تغرف من روح حياتها الخاصة، فيما كانت بدرية الشحي تغرف من نسج خيالها حكاية تقف على مسافة جيدة منها. تُقدم الرواية استباقاً أيضاً في تفاعلها مع قصص مجتمعها من دون أن تتبنى الوصاية والأحكام المسبقة عليها كما هو حال روايات الكتاب الآخرين السابقة لها غالباً.

تحمل البطلة «زهرة» بذور تمردها، رغباتها في الخلاص، وتنجح الروائية في اختراع التشويق لكي يُلاحقها القارئ. هنالك صراع أشد تُدخل الشحية بطلتها فيه.. الصراع مع انغلاق المجتمع، والصراع مع سلطة العائلة التي كانت دافعاً رئيساً وراء هروب زهرة إلى أفريقيا، حيث توقعت أن تكون النجاة هناك، وذلك في الأسبوع الذي يسبق زواجها القسري غير المتكافئ.

تبدأ مأساة زهرة من كونها رهينة أفكار مجتمع منغلق على نفسه، يظن المرأة متاعاً ينقل من شخص لآخر.. فهي بهذا المعنى كانت رهينة خطبة ابن عم لها اسمه سالم يهجرها ويهجر أهله وقريته، فيموت غرقا بعد أن كان قد تزوج من امرأة أفريقية وأنجب منها. فتنتقل كأي متاع من خطيبها سالم إلى أخيه الأصغر منها. تحاول الرفض فلا تنجح، فتطلب تغيير العريس إلى آخر أكبر سناً، فقط لئلا تصبح موضوعاً للسخرية والمهانة، فيُرفض طلبها. وهنا تبدأ نقاط

التحول في حياة هذه الشخصية الرافضة للاستسلام. تبحث عن رجل اسمه سلطان، وتعرض عليه مصاغ عرسها في مقابل تهريبها إلى أفريقيا. تُصبح زهرة أقوى وأكثر شراسةً عن تلك القطة مغمضة العينين في القرية كلما نأت عن بلدها، بل إنها تفضل الموت على أرض مزرعتها في أفريقيا بدلاً من العودة للوطن.

فكأن البقاء هو بقاء مع هامش القوة حتى في لحظات انهيارها. وكأن العودة إلى الوطن.. رغم أنه نجاة إلا أنه عودة إلى الأقفاص الخانقة. في الخطوط العريضة لرواية «الطواف حيث الجمر» تتناول الشحية زهرة قبل الهرب.. المرأة الضعيفة الهشة التي يستقوي عليها الجميع، وزهرة بعد الهرب حيث تغدو امرأة قوية متسلطة إلا أنها في النهاية تعود لتتنكس لدرجة أنّها تعرض الزواج على عبدها «كتمبو» الأفريقي فكان رفضه لها صادماً.. ذلك لأنها لم ترغب به اعترافاً منها به بقدر ما أنّه كان قشة النجاة لها للبقاء. فهي تعترف بالفروق بين العبد والحر وقد تشدقت بذلك مراراً وتكراراً أمامه لذا رفض الاقتران بها.

«تبكي الأرض.. يضحك زحل»

إن كان ميخائيل باختين (في كتابه الخطاب الروائي ـ ترجمة محمد برادة) يذهب إلى أنّ ديستويفسكي هو خالق الرواية متعددة الأصوات، فأظن أنه يجدر بنا أن نقول أنّ الروائي العُماني عبد العزيز الفارسي هو خالق الرواية متعددة الأصوات في عُمان كتقنية ذات وظيفة حقيقية في متن النص الروائي ـ وإن كان هنالك من سبقه إلى هذه التقنية عُمانياً ـ إلا أنّ هذه التقنية تبلورت أكثر ما تكون لديه في روايته «تبكي الأرض.. يضحك زحل» الصادرة عن مؤسسة الانتشار العربي عام 2007. الرواية التي تناولت عوالم القرية بحاسة نقدية عالية، حيث تنطلق الرواية من مجتمع القرية الرافض لما هو خارج أعرافه. الرافض لصورة المدينة التي تناقضه. لذا تجتهد هذه القرية في تلميع نفسها وخصالها، وتتنكر لوجهها القبيح ولا تلتفت إليه كأنها لا تراه أو لا تريد أن تراه.

ولكن لا تعي القرية أن بذرة الرفض الأولى ستنبت بداخلها وستكبر عبر جسدها.. فعندما تتحرك الأطماع تتكشف الخبايا المستورة دائماً.

تُصَوِّر الرواية قرية تتصادم مصالح أفرادها ومواقفهم الفكرية والاجتماعية فيتصارعون فيما بينهم. ويمكننا أن نسقط هذه التفاصيل على قرانا ومدننا ومجتمعاتنا بل وعالمنا بأسره. حيث الشخصيات متنوعة الأمزجة، متباينة الأفكار، متضاربة المصالح تجتمع في محيط واحد، فتنمو أحقادها ومحباتها في آن. تبدأ أحداث الرواية عند عودة خالد بخيت من المدينة إثر تجربة حب فاشلة، يعود بأفكار تشبه المدينة وتصدم روح القرية غير المعتادة عليها من جهة والرافضة لها بالمطلق من جهة أخرى. يصبح اختلاف خالد بخيت عنهم مدعاة لتحرك «سهيل الجمرة الخبيثة» ضد المحيان (سيد القرية)، فيحرض رجال القرية عليه بسبب سكوته على توجهات خالد بخيت ونزعاته التحررية. وهنا إشارة قوية إلى القرى

التي تحكمها العقلية الجمعية «القطيعية» التي تخشى من انسحاب بعض أفرادها نحو حالتهم الفردية ، فتشعر ضمن حالة مُدربة ومتمرسة بضرورة العودة إلى صورة القطيع المنسجمة، تلك التي تأكل العلف معاً وتعود إلى زريبتها ليلاً معاً..

أهالي القرية فسروا سكوت سيد القرية بضعفه في مواجهة زاهر بخيت جدّ خالد الرجل الكهل القوي. سهيل الجمرة الخبيثة استغل تفاقم الأمر بتأسيس مجلس خاص يجمعه بأهالي القرية، وإن بدا ظاهرها محاولة لإصلاح الفرد العابث بقوانين القرية، فإن المسألة عميقاً هي سحب بساط السلطة وحشد الأغلبية إلى جوار صوته الواحد. وكأن الزعامات تقوم بهذا الشكل من استغلال نقاط القوة والضعف في الأتباع.. لخلق صورة فانتازية عن هذا الزعيم المنقذ. صورة نحب دائماً أن نبروزها ونعلقها في جدران بيوتنا.. فالشعوب مستلبة أبسط حقوقها في تشغيل عقلها وإنارة فكرها لاختيار ما هو أنفع لها.

ولد السليمي وزاهر بخيت هما وجها الخير اللذان يقفان في وجه المخطط الشرير. يُحرّق المجلس بيد فاعل مجهول يتضح في نهاية الرواية أنه خديم «الشاب الأسود اليتيم الذي يعيش في كنف سيد القرية».

نتفاجأ جميعاً بأن «عايدة»، وهي الفتاة الجامعية التي طالما أحبت خالد بخيت وأحبها.. نتفاجأ بأن تكون أخته غير الشرعية. والأكثر مفاجأة هو قرارها الهرب مع خديم الشاب الأسود. وهذا يكشف لنا مدى العبث الذي تعيشه القرية في الخفاء، وتزينه بالتشدق الدائم بطهرها ونقائها وخوفها مما قد تدنسه المدينة.

يكتشف أهالي القرية محاولة الهرب، فيخرج سهيل وأتباعه من أهالي القرية لمطاردتهما في الوادي، ويتمكنون من إصابتهما بطلقات نارية ترديهما صريعين. فتغضب السماء ويهبط السيل، فيباغت المطاردين، ويجرفهم جميعاً إلى حيث لا يُعثر لهم على أثر.

يبتلع السيل معه ضوضاء الحكاية، ويتخلص سيد القرية من خصومه دفعة واحدة. بل إنّ من المصادفات العجيبة أن يعوضه السيل عن «خديم» الذي رباه، بطفل أسود وجده الأهالي في طشت نحاسي عندما كانوا يبحثون عن ناجين بعد انحسار السيل.

«الذي لا يحب جمال عبد الناصر»

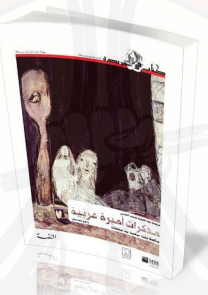
القاص والروائي سليمان المعمري قذف بشخصياته إلى قعر المنطقة المتوترة وعالية الحساسية (الربيع العربي)، ليس عبر التنظير المتشنج، وإنما عبر الكتابة الروائية المغامرة والساخرة وهو يُصدر روايته «الذي لا يحب جمال عبدالناصر»، عن مؤسسة الانتشار العربي عام 2013. وكأن حال الرواية يقول: «المجتمع العُماني ليس معزولاً عن تحولات الوطن العربي كما يظن البعض، بل متأثر بالحراك السياسي ومتفاعل معه، فقد أصبح له صوت مسموع في ساحة الشعب، وخرجت القضايا الكبيرة من صمتها، ومن «الطبطبة» عليها ومن تسكينها وتخديرها، لتصبح فجأة مكشوفة، ولدى كل

منّا الجرأة لأن يتحدث عنها».

التوقع الأول الذي يمكن أن تُحس به عندما تُفكر بقراءة عمل عربي يتحدث عن الثورات التي اجتاحت العالم العربي، هو أنّك على موعد مع عمل مُعقد، جاف وجاد، ولكنك تتفاجأ بأنّه لا يُمكنك أن تُمسك نفسك عن الضحك منذ بداية الرواية حتى آخرها.

إذ يمتلك المعمري قدرة هائلة على تحويل النقاشات التي تدور حول السياسة والحرية والمثقفين إلى مادة صالحة للإضحاك، رغم أنك في عمقك تُدرك مقاصده البعيدة التي قد تحملك على الألم والتوجع. كما تفعل الكوميديا السوداء. فالاصطدام مع الضحك يبدأ منذ العنوان «الذي لا يحب جمال عبدالناصر»، ليس الضحك وحسب وإنما الفضول، فمن ذا الذي لا يحب جمال عبدالناصر، بل لماذا لا يحبه؟

يجد المعمري مسوغه الفني الفانتازي ليجلب جمال عبدالناصر إلى عُمان. وهو ليس بالشخصية العادية والعابرة بل رمز وطني وقومي كبير، وقد لعب دوراً مفصلياً في التاريخ العربي وليس المصري فحسب. فعندما رغب بالخروج من قبره، وجد له حارس البرزخ وسيلة قانونية تسمح له بالعودة إلى الحياة، وذلك بانتزاع جزء من كراهية شخص له لا يزال على قيد الحياة. يطلب حارس البرزخ من الرئيس الراحل أن يُحاول انتزاع ولو 1% من الحقد الذي يحمله في قلبه عليه، حتى يحصل على مكافأة العودة إلى الحياة.



التجريب على مستوى الموضوع:

مُبكراً تختار بدرية الشحي موضوعاً ما يزال إلى اليوم موضوعاً شائكاً ملتبساً. الرغبة الجامحة بالانسلال من العبودية والحقد على الرجال لما يمتلكون من قوة وتسلط، الأمر الذي يُشكل لدى البطلة زهرة رغبة في إذلالهم كلما تسنى لها الأمر. «سعيدة أنا أن أجد هناك واحداً على الأقل مستعداً لتخطي حاجز الفوقية من أجلي، واحداً أستطيع أن أدوسه بقدمي، أذله فيسقط أمامي صريعاً دون شكوى أو تذمر يُذكر..» ص 130.

يبدأ التحرر على مستويات عدّة. التحرر الأول من البرقع الذي زامنها منذ الصغر «أمسكتُ ببرقعي ونزعته عني وبسرعة رهيبة ورميته بالبحر، لم التفت إليه.. « ص114 ، ويتصاعد الأمر إلى أن يصل بها لطلب الزواج من خادمها «كتمبو» وقت الأزمة.

تصنع لنا الشحية امرأة قوية أمام ظرف حياتها وليست امرأة هشة وضعيفة. امرأة تقارع الشر بالشر، وتلعب دور الجلاد والخبث وحب المال. تسلب مزرعة أفريقية، فتكون منها عالماً خاصاً بها تجلد فيها عبيدها عبر الأوامر المستمرة. وتكشف لنا الرواية أمراً خطراً حول بيع وشراء العبيد الممارس آنذاك. ترسم لنا شخصية «سلطان» الذي لا يتوانى عن بيع أبيه من أجل المال. فهو يعمل في تجارة بيع العبيد والسلاح من وإلى أفريقيا.»بيع العبيد ممنوع، إنه يسرقهم عنوة، ويبيعهم في كل أرجاء الأرض، يحملهم إلى ظفار، ومدن، وصور، وكل مكان» ص28 .

وعبر عالم صغير اسمه القرية، يختصر عبدالعزيز الفارسي عالمنا الكبير بكل أطماعه وقذاراته. وإن كان لا يُسمي القرية والمكان إلا أنك تستشعر الطابع العُماني. تقدم الرواية حالة من حالات الرفض لكل ما هو جديد، وهنا تتصارع الأفكار. يصيبهم خوف من فكرة التمدن. بالمقابل تكشف الرواية عن جوانب عديدة من زيفهم وزيف مبادئهم البراقة. كتب الفارسي الرواية بلغة سهلة وسلسة وجذابة، إلا أنّ هذه اللغة تتحول إلى لغة شعرية حين يتعلق الأمر بحوارات خالد مع الشاعر الزحلي، «لم أزر زحل. لكنني أعرف أنها مدينة تقع بعد المدينة الكبرى من جهة الشمال. أخبرني والدي ـ رحمه الله ـ بذلك. أعرف أنّ بمقدوري الذهاب إلى زحل والسؤال عن الشاعر إياه وجلبه ليعترف بعدم وجود علاقة بينه وبين القصائد، وإنما هي دسائس خالد بخيت ليسمم بها عقول الأولاد» ص16

العزلة الجغرافية التي أطبقت على القرية، وجعلت أهلها بمنأى عما يموج به العالم خارجها، فهي مسورة بالبحر والوادي. يكافحون التطور خشية فساد العلاقات الاجتماعية بينهم، ومن تحول المحبة التي تجمعهم إلى غربة تباعد بين قلوبهم، إلا أنهم في المقابل يرضون ببعض مقتنيات ذلك التطور، «تطور يُذهب المحبة بيننا، ويجعلنا كأبناء المدن لا نريده. تكفينا الكهرباء وملحقاتها من ثلاجة وتلفاز. كلما ازددنا تطوراً ازددنا بعداً عن بعضنا»18

بينما المعمري لا يُفلت سنارة الفضول التي يصطادك بها بمهارة، إذ يُلقي بها في قعر روحك ليشدك إليه بكامل انتباهك. تشعر برغبة الضحك والفضول معاً، منذ أن يضع جمال عبد الناصر في مواجهة خصمه المصري بسيوني سلطان الذي يعمل مُصححاً لغوياً في جريدة «المساء» في سلطنة عُمان. يكن بسيوني كراهية هائلة لهذا الرئيس. فينطلق جمال عبد الناصر، في رحلته للوصول إلى الشقة رقم 18 في منطقة الحمرية، ولكن عندما فتح بسيوني سلطان الباب، ورأى جمال عبد الناصر أمامه بشحمه ولحمه، شهق شهقة قوية وسقط مغشياً عليه. لكن أليس مضحكاً أن يأخذ جمال عبد الناصر باقة ورد ليقدمها لبسيوني، فيقابل بسيوني الورد بإغماءة طويلة للغاية، بل يترك له بطاقة كتب عليها: «ارفع رأسك يا أخي. مُحبك جمال عبد الناصر». يستثمر سليمان المعمري حمولته المعرفية ويوظفها بطريقة ذكية في أكثر من موضع.. فيصل جمال عبد الناصر إلى عُمان في اليوم الذي كانت تحتفل فيه بذكرى الثالث والعشرين من يوليو يوم انطلاقة النهضة العُمانية المباركة. ابتسم عبدالناصر بحبور وقال في نفسه: «والله فيكم الخير يا عُمانيين».

العجيب أنّ هذا المدخل الروائي يُشعرنا بأننا على موعد مع مواجهة فتنازية لا معقولة بين رجل أسطوري خرج من قبره و رجل كاره له كرهاً شديداً لأن إجراءات الإصلاح الزراعي وتحديد الملكية التي قررها الرجل الأول أدت إلى مُصادرة جزء من الأراضي التي كانت عائلة الرجل الثاني تملكها. لكن الرواية تذهب بعيداً عن هذا التوقع،

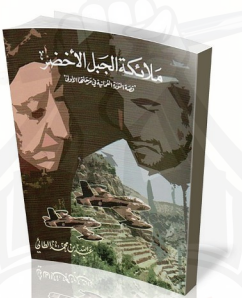
إذ أنها تجذبنا من تحليقها اللاواقعي إلى أرض الواقع لتصفعنا به، فلا نعود نعرف شيئاً عن جمال عبد الناصر، ولا يفيق بسيوني ليخبرنا شيئاً، ولكننا نعرف الكثير عن بسيوني من خلال رفقته، ومن خلال الفصل الكامل الذي يفرده المعمري عنه.

بين العليم والمتكلم

وإذا ما أردنا التوغل أكثر في عمق التجريب في الروايات الثلاث التي نحن بصدد الحديث عنها .. سنجد أنّ رواية «الطواف حيث الجمر» تُحكى حكايتها على لسان البطلة «زهرة»، وتسير الأحداث في خط متصاعد، كما تستخدم الكاتبة تقنية الفلاش باك، عندما تستعيد بطلتها بعضا من الذكريات التي تربطها بعُمان وخصوصاً بأمّها. وهنا يبرز التملص الأول من الراوي العليم الذي كثيراً ما اعتمدت عليه الرواية الكلاسيكية العُمانية والعربية بشكل عام. حيث نجد الاتكاء هنا على ضمير المتكلم. ولكن هذا التجريب في بداياته لم يكن يمتلك بعد زمام أدواته، وكان يقع في فخاخ المحاولات الأولى.

فنجد أنّ الناقدة نازك الأعرجي التي كتبت في جريدة الحياة عن هذه الرواية تختلف مع الكاتبة بدرية الشحي في اختيارها لضمير المتكلم عوضاً عن الراوي العليم، إذ ترى هذا العمل أكثر تطلّباً للراوي الموضوعي، في وضعها الذي أُنجزت فيه، «لو أنها كتبت على لسان راوٍ عليم لتخفّفت التباسات العلاقة المتماهية بين الكاتبة وبطلتها، وهي التباسات جدية تتعلق بمستويات الوعي والإدراك واللغة والإرادة، الأمر الذي جنح بالرواية نحو ما يمكن وصفه بالمبالغات الميلودرامية».

تمنح الشحية بطلتها مقدرة هائلة على التحليل، على التوغل إلى العمق وكأن وجود الراوي العليم يمكن أن يحل هذه المشكلة بدلاً من تورط البطلة بها ضمن منولوج طويل، كان يمكن للقارئ أن يستشفه بنفسه ويكتشفه من دون أن تلقمه الشحية إياه بالملعقة، تقول البطلة في أحد مواضع الرواية:» أنا حقيرة جداً ربما كما أتصور؟ ولكنه تكويني. هكذا عشت وسأعيش، و كأي ناقص، مخلوق خلق بالتكوين المحيط لا يمكن له أن يُغير شيئاً من بداهته، لا يمكن لي أن أصبح خيرة بين يوم وليلة بل حتى في دهر أو في دهور، وما عشته حتى الآن حقبة إحباط، عمري ثلاثون عاماً، ثلاثون نائحة، وما أزال فتاة حمقاء تحلم بابن عمها، برغم الموت والعائلة والخنجر، سالم كان نقيضي وأنا لا أعيش إلا مع النقيض». ص 142.



تقنية تعدد الأصوات

حسب تعبير باختين: «تشكل تعددية الأصوات والضمائر المستقلة وغير المندمجة، تعددية مشروعة لأصوات صحيحة تماماً، وهي في الواقع المميزة الرئيسة لروايات دوستويفسكي».

ونحن نعي بأن تقنية تعدد الأصوات تقنية صعبة، وإن كان البعض ينظر لها باستسهالٍ كبيرٍ. وصعوبتها تكمن في

هذا السؤال: إلى أي حد يتمكن الكاتب من أن يمنح الشخصية صوتها الخاص بها ذاك الذي لا يتشابه مع الأصوات الأخرى؟. صوتاً تتماشى اللغة فيه والأسلوب مع رسم الشخصية حتى لكأن أحدنا يسمعها ويراها ويصدقها؟. البعض يفقد هذا المراس فيصنع أصواتاً عديدة لكنها لا تعدو أن تكون نسخاً مشوهة عن الكاتب الأصلي. فأسوأ انتكاسة قد تصيب هذا الشكل من التجريب هو أن تطل شخصية الكاتب برأسها من بين السطور، وتفرض على شخصيات الرواية أن تتكلم بما لا يناسب أدوارها الأصلية.

نستطيع القول ربما أنّ رواية «تبكي الأرض.. يضحك زحل» تمكنت من التغلب إلى حدٍّ ما على مسألة علاقة الكاتب بشخصياته أو ظهوره وظهور مواقفه عبرها. فلدى الفارسي قدرة هائلة على بث الحياة في شخصياته وتركها تتكلم وفقًا لسماتها الخاصة وظروفها المحيطة بها.

اشتغل عبد العزيز الفارسي على خط درامي متصاعد فما أن ينهي صوت من الأصوات قول حكايته حتى يتلقف الرواية صوت آخر، يُضيء التفاصيل الصغيرة، والشخصيات الأخرى المجاورة له، الرواية تتضمن أيضاً قصصاً أخرى تُروى عن طريق التذكر، من مثل مصرع زوجة المحيان وابنه في السيل، ووفاة بخيت زاهر والد خالد، وقصة علاقته بأم عايدة التي تثمر فتاة غير شرعية هي عايدة، وقصصاً أخرى تتناسل من روح بعضها بعضاً، كأن لا آخر لها ضمن أربعين فصلاً.. لم تفتر فيها شهية الحكي للحظة. ويقول عنها الناقد العُماني د. حميد الحجري: «هي واحدة من أجمل الروايات العُمانية، ليس فقط على مستوى اللغة الشعرية التي كُتبَ بها العديدُ من فصولها، بل على مستوى بناء الشخصيات، وتسلسل الأحداث، وميل كل منهما إلى التركيب والتعقيد اللذين يناسبان بنية المجتمعات البشرية، بعيداً عن التسطيح الذي تتورط فيه روايات عدة، ولا سيما ما يُمثل منها بواكير أعمال مبدعيها».

وتبدأ رواية «الذي لا يحب جمال عبد الناصر» بالراوي العليم وتنتهي إلى الراوي العليم الذي يُخبرنا عن محاولات جمال عبد الناصر للصحو مجدداً، وكأنها محاولة لصحوة القومية العربية «أعرفك جيداً، عندما تبدأ كلامك بـ «يااه»، فأنت تريد أن تطلب شيئاً». وبين الفصلين الأول والأخير عدّة فصول تنهض على فكرة تعدد الأصوات أيضاً، إذ يتيح المعمري لشخصياته فرصة التحرر والتحدث. قصص شخصياته تتقاطع فيما بينها وتتداخل، وعمودها الفقري هو جريدة المساء التي تجمع كل الشخصيات، بالإضافة إلى علاقة الجميع ببسيوني.

وترصد الروائية ميسلون هادي تعدد الأصوات في رواية المعمري، «الذي لا يحب جمال عبد الناصر» حيث يتعدد الساردون في هذه الرواية بين تونسي، وسوداني، ومصري، وعماني، وكل واحد منهم يتحدث عن نفسه، وعن عمله بلغة مختلفة عن لغة الآخر، إذ تتباين مستويات هذه اللغة

بين رئيس القسم الثقافي، ورئيس القسم الديني، ورئيس قسم المحليات، ورئيس التحرير، وبسيوني سلطان المدقق اللغوي..» .

فقد كان المعمري بارعاً هو الآخر في إعطاء كل شخصية من شخصياته صوتها الخاص بها.. فتكلم المصري، والتونسي، والسوداني والعماني كل بلهجته الخاصة به، وهنا برز المستوى الأول من الفروقات بين الشخصيات. المستوى الثاني ارتكز على فهم المعمري لثقافة كل شخصية من شخصياته. فمن يعمل في قسم الديني يتناول المواضيع والإشكالات التي تُشغله، كما هو حال القسم الثقافي، أو الفني، أو حتى قسم المحليات، لذا شعرنا باختلاف مستويات الحكي، ولم نشعر بسطوة الكاتب عليها إلا من خلال محاولات قليلة لتمرير معلومة هنا أو هناك، وغالباً ما كانت في سياقها، وغير طارئة على متن النص.

حضور المكان والتفاصيل :

هنالك من يرى أن ابتعاد العُماني عن المكان وتسمية تفاصيله، وتسمية القبائل العمانية، يرجع لكون ذلك يوقع الكاتب في إشكال مع المجتمع ومضايقات قد تصل للمساءلة القانونية.. وهنالك من يرى أنّ التحليق في الأماكن الفانتازية والأسماء غير المرتبطة بالقبائل العُمانية هو تحليق خاص يخرج الرواية من محليتها، ويضفي عليها لمسة إبداع خاصة.. ولكن يبقى الرأي المتوازن الذي نتبناه، وهو الذي ينهض على أساس أن الرواية هي التي تقدم مقترحها بنفسها وهي التي تحدد الجسد الذي يشتد عودها عليه.. سواء أكان ذلك عبر التصريح المباشر أو عبر التواري المقصود.

وجدنا الشحية تهتم بالمكان ووصفه حتى أن القارئ يتمكن من مشاهدة المشاهد التي تحكي عنها. فالأحداث تمتد على حيز مكاني كبير من بيت زهرة، والحوش، والجبل، والفلج، والمزرعة وتحت شجرة الغاف، حيث يحفظ القرآن، الطريق المؤدي هبوطاً من الجبل إلى نزوى، كما تصف منح، والمضيبي، وصور، المركب ومقديشو ومالينديِ وممباسا..إلخ.

بينما نجد رواية الفارسي «تبكي الأرض يضحك زحل» لا تُسمي الأماكن، ولكن أوصافها تنطبق على المكان العُماني المكون من قرية ومدينة. في حين كانت رواية الشحية ورغم أنها أقدم زمنياً أكثر جرأة على تسمية الأماكن وتفاصيلها. ولكن من الجيد أن نضيف أن تسمية الأشياء بأسمائها ليست بالضرورة دلالة على قوة العمل دائماً.. فربما تخترع أسماء الأماكن والقبائل ونخرج بعمل مكتمل فنياً.

المكان في رواية «تبكي الأرض.. يضحك زحل».. الذي يفضله خالد له علاقة قوية بالمرأة. فحيث ما تكون المرأة التي يحب يكون هو محباً للمكان. فعندما كان يحب عبير كان يحب المدينة. وعندما خانته كره المدينة، وعاد ليحب القرية مع عايدة. يتناوب الحنين والحب بين عبير وعايدة كما يتناوب حنينه للمكان بين القرية والمدينة. وترى

الناقدة العُمانية منى السليمي أنّ الفارسي: «لا يعطي أفضلية للمدينة باعتبارها مدينة؛ فكلاهما يتقاسمان القلق وفعل الهرب. ولم تنظر الرواية لسوء القرية لكونها قرية» وتدرج السليمية ما كتبه محمد حسن عبد الله في كتابه «الريف في الرواية العربية» «ثمة علاقة تلازمية سادت في معظم الروايات العربية التي تناولت العلاقة بين القرية أو الريف والمدينة، تقوم على أساس تاريخ طويل من الاستعلاء والاستعداء والاستغلال، ويقف الإقطاع في واجهة هذه العلاقة التي تنظر إلى الريف باعتباره مموّلاً لرفاهية المدينة، فهو الأرض التي تنتج المحصول، وما أهله إلا الأدوات التي بها يحصل هذا المحصول، وما إلى ذلك من علاقة تنهض بين المالك وأهل الأرض، تقوم على أساس من عدم المساواة، إلا أن المدينة العُمانية لم تستعبد القرية، ولم تنظر لابن القرية باعتباره أقل شأناً من ابن المدينة، والسبب في ذلك هو أنه حتى المدينة العُمانية نفسها حديثة النشأة.

ما يلقاه القروي أو الريفي في مجتمع المدينة من صراعات شتى، يجعله يهرب إلى قريته وإن بدت بطيئة الإيقاع. وأيضاً خالد يكابد مثل زهرة الهروب من القرية إلى المدينة، ومن المدينة إلى القرية لأنواع أخرى من السلطة التي تمارس على فرديته.»لطالما كرهت هذا الجو أثناء طفولتي. وكرهت القرية، وتمنيت الرحيل إلى مدينة ذات طقس معتدل وجاف»3

لكن لم يكن هروبه إلى أفريقيا ولكن إلى الحرم الجامعي كما آثر العمل في المدينة والسكنى بها بعد تخرجه. فيما يهرب بسيوني في رواية المعمري من سلطة حضور أفكار جمال عبد الناصر وسلطة الماضي إلى غيبوبة طويلة في منطقة اللاوعي، ويفضل ألا يستيقظ لكي لا يواجه واقع خروج جمال عبد الناصر من قبره. لكي لا يواجه خروج الشعوب إلى الشوارع لتطالب بالقسط الأقل من الحياة الكريمة. المعمري هو الأكثر جرأةً على تسمية الأسماء والشوارع والمناطق بل إنه في وضع التاريخ القديم في مواجهة دائمة مع التاريخ الجديد الذي يصنع نفسه منذ ثورة الربيع العربي.. في مطبخ خاص يقدم الفانتازيا إلى جوار الواقع تماماً.

وقد أحسن سليمان المعمري اختيار البيئة التي تدور فيها معمعة الأحداث جريدة «المساء» لأنها توفر فئات متنورة، ولديها مواقف مما يحدث في الشارع العربي والعُماني، كما توفر تنوعاً في الجنسيات. وهي بيئة تُواكب الحدث فعندما يتوتر الشارع العربي تتوتر الجهات الإعلامية بالضرورة، وعندما يهدأ تهدأ. كما أنها بيئة تُعطي مؤشرات حول مساحة الحرية اتسعت أم ضاقت. تكاد تعرف أبطال سليمان المعمري واحداً واحداً، تكاد تشعر أنك جلست معهم، واحتسيت القهوة، أو شربت الشاي، تكاد تصدق أنك اعتصمت معهم في «ساحة الشعب». فهم من لحم ودم ، هم جزء من حكاية رجل الشارع العادي والصحافي، والإعلامي والكاتب في عُمان، وبدرجة أقل من ذلك نجد حكايات عن مصر، وعن تونس في حقبة عربية مُهمة شهدت تغيرات سياسية واجتماعية. يسحب سليمان

المعمري حدثاً لا معقولاً كخروج جمال عبد الناصر من قبره إلى واقع حقيقي ومعيش، وكأنه يقول لنا، ما حدث منذ 2011 لا يزال خارج منطقة التصديق بعد سنوات طويلة من التكلس وبقاء حياتنا العربية على وتيرة واحدة، فإن كنا لا نُصدق خروج جمال عبد الناصر من قبره ونظن ذلك ضرباً من الخيال، فإننا بالضرورة لم نكن لنُصدق أيضاً قبل 2011 بخروج الشعوب العربية من صمتها.

مزالق التجريب:

من الملاحظ أنّ البطلة زهرة رغم قلة تعليمها وثقافتها إلا أنها تستعمل لغة أكبر من لغتها ومن معرفتها بما يحيط بها. فلم تُلائم اللغة واقع الشخصية. وقد أسدت الناقدة نازك الأعرجي نصيحة في غاية الأهمية: «يفترض توخي إدراك مخاطر انزلاق ثقافة وخبرة الكاتب في لغة شخوصه الروائية». كما تتساءل نازك الأعرجي أيضاً: «من أين توافرت زهرة على هذا الوعي، الذي يفترض به أن يكون فطرياً. ومن أين توافرت على المعرفة التي مكّنتها من صياغة وعيها بمفردات ومصطلحات وتعبيرات متقدمة؟ إنه تدخل الكاتبة لحماية بطلتها، وإحاطتها بمستويات غير حقيقية من الوعي. أيضاً تحولات البطلة غير المدروسة وفي زمن قصير جداً، والتصدي لواقع صعب من دون تعرية مصدر القوة هذا. فهنا وإن حاولت البطلة أن تُمارس التجريب إلا أنّها أخفقت فيما يتعلق بالانفصال عن شخصية بطلتها ومنحها صوتها الخاص الذي يتناسب مع معطيات حياتها.

أيضاً وعلى الرغم من أنّ الرواية تُرينا رفض زهرة لمسألة العبودية عبر الحوارات الكثيرة، إلا أنها وعبر مواقفها الشخصية تُرينا عكس ذلك، فهي راغبة بممارسة التسلط والسطوة عليهم. ويبدو ذلك غير منطقي في سير الأحداث، ولكن الشحية تُفسر لنا ذلك وتشرحه عبر السرد، وليس عبر المواقف والأحداث: «أحمل كغيري شعارات شتى بمئات التعابير ولكنها قولية لا يمكن أن تتحقق فعلاً.» ص105.

تُكابد هذه الرواية بعض أخطاء البدايات.. إذ أنّ بعض الأحداث تتسارع وبعضها تمر ببطء من دون أن يحكم ذلك بنية فنية، ولكن نعزو ذلك لقلة التجربة والتجارب التي مرّت قبلها، خاصة وأنها التجربة الروائية الأولى للكاتبة.

بينما كان الفارسي والمعمري أكثر تمكناً من إعطاء الشخصيات حريتها، بحيث لا تبدو دُمى تحركها يد الكاتب. يستخدم الفارسي لغة خاصة تجنح إلى الشعرية في كثير من مواضعها، ولا تكتفي بالاتكاء على اللغة بل تذهب عميقاً لتسبر المجتمع من مناطق حساسة تلك المتعلقة بالأعراف والطبقية التي تُعطي السيادة للبعض، والتبعية للبعض الآخر. كما تعمق فكرة الفساد في العلاقات، وفي مجتمعات تخفي أكثر ما تبدي.

وقد يُطرح سؤال من قبيل: هل الهروب هو الحل للحصول على شرط البقاء الأفضل في رواية «الطواف حيث الجمر»؟ أم أنّ البطلة كانت بحاجة إلى مكان جديد لتبدأ منه حياة جديدة. ولادة أخرى تجرب فيها قوتها المكبوتة؟ وقد طرح

أحد النقاد سؤالاً مهماً للغاية: «هل كان الهرب ضرورة للبطلة، أم أنه كان ضرورة موضوعية للكاتبة في المقام الأول». وأظن أنّ قراءة العمل تجيب عن السؤال .. ففي بعض المواقع لم تتمكن الشحية من أن تفصل نفسها عن بطلتها.

أيضاً يمكننا أن نعد رواية «الطواف حيث الجمر» كما ذكرت د. شريفة اليحيائي، مصدراً توثيقياً لمظاهر الحياة في الجبل والمناطق الداخلية الجبلية من عُمان فهي تُسجل طبيعة الحياة اليومية كجلب الماء، وغسيل أواني الغداء والملابس من الفلج، ورعي الأغنام والماعز، وبعد أوقات الشغل اليومي تجتمع النساء في بيت إحداهن لتناول القهوة أو «الفوالة». وتصور الرواية كذلك مشاهد تعليم الأطفال ذكوراً وإناثاً قراءةً وتجويداً وحفظاً للقرآن الكريم، وصورة المعلم كبير السن الذي بيده سوط نادراً ما يسلم منه أحد. وحين تتذكر زهرة المعلم أحمد في سياق دعائها لله أن يخلصها ويرحمها تستحضر ما قد تعلمته من المعلم أحمد في خطابها إلى الله الذي يُساعد المقهورين.

تتذكر كذلك شجرة الغاف التي طالما استظلت بظلها الوارف، تصف بدقة تلك الأيام التي رسخت في ذاكرتها «يعترينا الخوف من سوط المعلم كبير السن وزوجته زبانة العمشاء، في أحضان جزء عمّ، تتابع قراءة المعلم بانتباه لئلا نذوق السوط اللاذع مجدداً، أما سالم فكان الأفضل كعادته، ترتيله حلو مهيب، وله ذاكرة لا تخيب، لهذا لم يذق السوط، بينما ضربت على قدمي مئات المرات، لكنني لم أحقد على معلمي، أحببت القرآن أسفل شجرة الغاف وتعنيف العمشاء في آخر النهار، لذلك لم يبقوني طويلاً تحت الشجرة»، ص46.

وبالرغم من روعة النص الذي كتبه عبد الله حبيب «المشي في جنازة رجل عظيم»، والذي استثمره سليمان المعمري ضمن روايته، وهو مقطع يتحدث عن ذكريات تشييع جنازة جمال عبد الناصر، إلا أنه يبدو مقطعاً مقحماً وخارج سياق الرواية ووجوده وعدمه واحد، ولم يحقق أي إضافة. ربما تكون محاولة لتصعيد لعبة دمج الواقع بالمتخيل، ولكنها تبقى خارج التوليفة الروائية الذكية والمحبكة لأروقة وأقسام جريدة المساء. تبدو طارئة على الرواية، وليتها جاءت في سياق ما بدلاً من أن تأتي مبتورة هكذا..

وإن كان ثمة ما يُحشى على هذه الرواية «الذي لا يحب جمال عبد الناصر» فهو أنها كتبت في زمن الحدث، ولم تتريث لكي تنظر إلى الحدث من مسافة بعيدة.. كتبت داخل فرن الأحداث لحظة سخونتها القصوى.. والخوف على هذه النوعية في الروايات أن تقع في فخ التوثيق، والعمل التأريخي. وهذا ما تذهب إليه ميسلون هادي: «هذه الرواية مكتوبة بجهد توثيقي كبير»، ولكن أقول .. كادت تقع في مزلق التوثيق التاريخي للحدث السياسي الذي عايشته السلطنة عام 2011 ، لأن الرواية أرادت أن تُضيء المشهد العُماني المحلي ضمن الحالة العربية. ولكن ما يخرجها من هذا المطب هو الألاعيب السردية التي ابتكرها المعمري .. كمزج الواقعي بالمتخيل

والأداة الأقوى التي ظلت متماسكة وثابتة الإيقاع منذ الصفحات الأولى للرواية وحتى الصفحات الأخيرة.. أعني استخدام السخرية بخبث ومكر ودراية بمواقعها الأكثر ألماً، وإن تفجرت الدموع ضحكاً عليها.. هي مسائل رفعت سقف الرواية لكي لا تقع في فخ التوثيق. جعلت الرواية تراوح منطقة الاتزان من دون أن تقع في الإسفاف أو الابتذال، فهو يحول ثقل الحالة العربية ومآزقها وتخمتها إلى فانتازيا..، بل فانتازيا ضاحكة من دون أن يخل برصانة النقد اللاذع بين السطور.

يحملك المعمري إلى مفارقات أكثر طرافة فثمة احتمال وارد أن لا يكون جمال عبد الناصر قد مات 1970 وإنما خطفه أحد السحرة فصار من «المغايبة»، كما يتوارد في المخيلة الشعبية العمانية. و«المغيب» يظهر بعد موت الساحر الذي سحره. ربما يكون الساحر عُمانياً أو مصرياً وافاه الأجل خلال مؤتمر للسحرة في عُمان. ورغم طرافة ما ذهب إليه المعمري إلا أنّه يُحيل أيضاً إلى موت الساحر الآخر الذي ظل مستحوذاً وبقوة على كراسي السلطة. يُحيل باقتدار إلى أنّ الشعوب وإن كان مصيرها متخبطاً الآن إلا أنها استفاقت من سحر الساحر الذي كبّلها طويلاً، وغيّب عقلها وخياراتها.

وإلى جوار السخرية واستثارة الفضول يشتغل المعمري بذكاء على المتناقضات. فيصحو جمال عبد الناصر في زمن انتعاش خصومه، زمن استيقظت فيه الحكومات الإسلامية، ويكون شرط استعادة عبد الناصر لدوره في الزمن الراهن بجعل من يكرهه يتخلى عن الكراهية. بالمقابل يُضيء لنا المعمري توجهات بسيوني الأخوانية التي تُحالف سياسة جمال عبد الناصر لدرجة أنه لا يكتفي بالتصحيح اللغوي، بل يذهب إلى مراقبة النصوص من وجهة نظر «الأخواني». يتخذ المعمري من التاريخ مادة له، ولكنه يُطعمه ويُنكهه برائحة الفرد من منطلق أنّ الأفراد هم مرآة تغير المجتمعات.

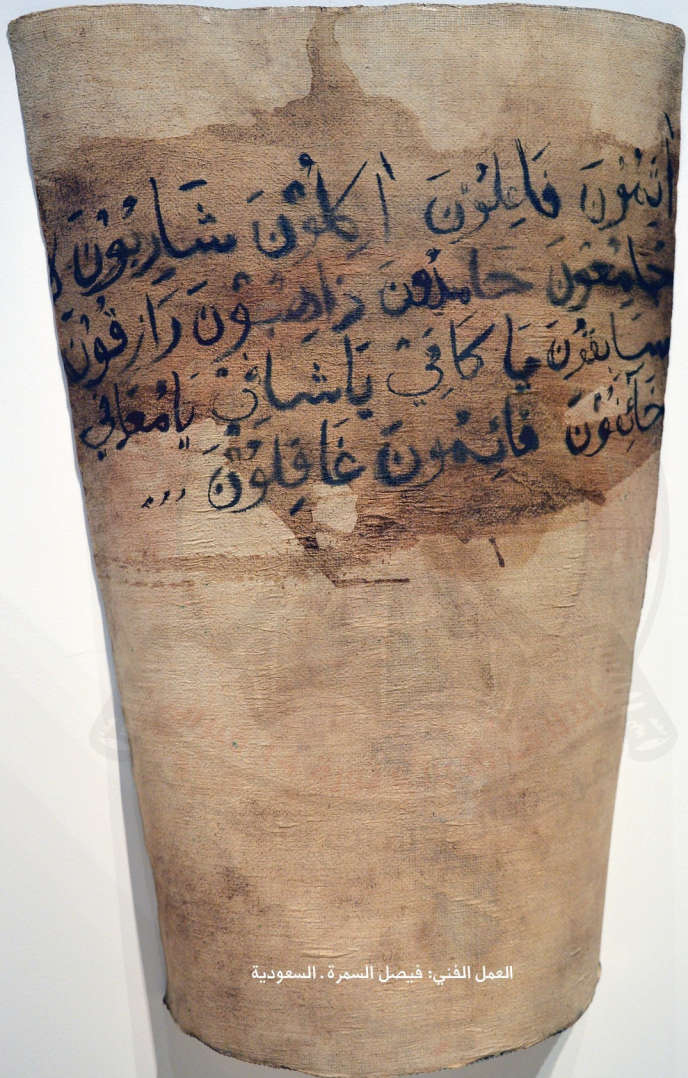
هكذا كانت الشخية تنحتُ حكايتها من واقع صعب، وتضعه بكل حمولته ومآزقه بين يدينا، حيث يتماس لديها المتخيل مع الواقع التاريخي والاجتماعي.. فيما يُحلق الفارسي في لغة أخرى وعوالم أرض زُحلية مخترعة، يمكن لأي منا أن يُسقطها على موقعها المناسب، بينما كان المعمري يمزج الواقعي بالفانتازي لتتبدى الصدمة العربية في أوجها.

إلى زمن ليس بالبعيد كانت الرواية العُمانية مُنغلقة على نفسها، وعلى مواضيعها المتعلقة بها، مما لم يسمح لها بتجاوز الجغرافيا الخاصة بها قرائياً، ولكنها في الآونة الأخيرة بدأت تكسر هذا الحاجز، ليس عبر الانسلال من مواضيعها الخاصة، وليس عبر الاهتمام بالمشهد العربي على حساب ما يتنامى بداخلها من صراعات، ولكن عبر الكتابة التي تضع في ذهنها قارئ أبعد من قارئها المحلي، قارئ قادر على أن يخوض مغامرته القرائية في أمكنة وشوارع ووسط بشر لا يشبهون إلا أنفسهم، ويقتاتون على حكاياتهم داخل أسوار قلعتهم العتيدة التي انفرجت أبواب أسوارها العالية قليلاً.

وهنالك كثرٌ من النقاد يُراهنون على ازدهار الرواية العُمانية بعد عدد من السنوات، لأن عُمان كمناخ بيئي متنوع، يتوافر فيها تنوع ثقافي مهم في التركيبة السكانية، كما أنها ذاهبة لخلق مُدن رصينة، مما يزيد فرص تخلق أعمالاً روائية ضاجةً بتحولاتها، وتنامي أطروحاتها الخاصة بها. ■

المصادر

ـ رواية «الطواف حيث الجمر»، للكاتبة بدرية الشحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م.
ـ رواية «تبكي الأرض.. يضحك زحل»، للكاتب عبدالعزيز الفارسي، مؤسسة الانتشار العربي، 2007م.
ـ رواية «الذي لا يحب جمال عبدالناصر»، للكاتب سليمان المعمري، مؤسسة الانتشار العربي، عام 2013 م.
ـ رواية بدرية الشحي «الطواف حيث الجمر»: امرأة عُمانية تستقوي في رحلتها الأفريقية، للكاتبة نازك الأعرجي، جريدة الحياة.
ـ ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، ترجمة: د.جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م.
ـ في «رواية تبكي الأرض يضحك زحل».. جدلية العلاقة بين القرية والمدينة.. الحنين مدخلاً، للكاتبة منى حبراس السليمي، صحيفة الرابطة.
ـ عبدالعزيز الفارسي في رواية (تبكي الأرض يضحك زحل)، في ضوء معادلة بوزيمان، للباحث د.حميد الحجري، مجلة نزوى.
ـ «تجربة السرد الروائي في سلطنة عُمان»، للدكتور شبّر بن شرف الموسوي، مقال نشر بملحق الخليج الثقافي.
ـ بسيوني الذي لا يحب جمال عبد الناصر.. وسليمان الذي أدخله الغيبوبة، للكاتبة ميسلون هادي، جريدة المدى.



العمل الفني: فيصل السمرة . السعودية

القرية البحرينية .. وما تختزله الذاكرة

[أمينة الفردان*]

جزيرة البحرين أرض حضارة وتاريخ ، فهي الأرض التي قدستها حضارة بابل، وجاءها «جلجامش» باحثاً عن الخلود ، لحظة التجوال في هذه الجزيرة نكتشف أنها بفعلها الحضاري أكبر من مساحتها الجغرافية المحدودة وسط الخليج العربي.

هذه الجزيرة الصغيرة مرت عليها حقب تاريخية عديدة ، عاشها الأجداد ، وقد تركوا بصماتهم شاهدة للعيان ، إلا أننا نضع افتراضاً، بأن إنسان هذه الجزيرة «اليوم» يبقى غير ملم بتاريخ أولئك الذين سبقونا، خصوصاً أن التاريخ غير التاريخ، والزمن لا يشبه الزمن، والناس أيضاً لا يشبهون أسلافهم، وعلى ذلك لا يمكن تلافي حصول فجوات تاريخية ومعرفية ما بين الأجيال ، وهنا يتجلى دور الباحث المحلي في تحمله لمسئولية هذا الدور الثقافي والوطني.

* باحثة من البحرين.

وتمثل القرى في بلادنا العزيزة البحرين العمود الفقري في التكون البشري للمجتمع؛ فهي تجمعات سكانية ذات أصالة وبُعد اجتماعي ممتد في تعاقب أجيال من المواطنين، فقد استقر أهل البحرين في تجمعات قروية مشهورة بأسمائها، وعلمائها، وإنجازاتها المادية، ومآثرها الروحية، والثقافية، وظل طابعهم الريفي يصبغ نمطهم الاجتماعي والثقافي لقرون متتالية حتى برزت في مطلع القرن التاسع بوادر بروز ونمو تجمعات سكانية جديدة بدوافع عمرانية حيناً وسياسية حيناً آخر، فظهرت مدن جديدة لاحقاً. (27)

وبحسب ملاحظات القدماء ـ مثل ابن المجاور (ت 690 هـ) وأبو الفداء (ت 732 هـ) والبحار العربي أحمد بن ماجد (936 هـ) والوثائق البرتغالية – فإن عدد قرى البحرين كان يتراوح بين (300) و(360) قرية(28)

من جهته، قال الشيخ (محمد النبهاني) في تحفته: «كانت البحرين في السابق تحتوي على 36 بلدة، وعلى 331 قرية، ولكن لكثرة تداول الحكام عليها، ووقوع الحروب بها، وزوال الحضارة منها أزال عمرانها، وخرب أكثر تلك المدن والقرى، ولم يبقَ منها سوى 8 مدن، وبعض القرى التابعة لها»(29)

هذه المعلومة «الأخيرة» وجدتها أيضاً في بعض الكتب التي تشير إلى المرجع الأساس «التحفة النبهانية في تاريخ الجزيرة العربية» مثل كتاب «أعلام الثقافة الإسلامية في البحرين خلال 14 قرناً» لـ سالم النويدري. (30)

المعلومة أيضاً تم الإشارة إليها في كتاب «ذاكرة البديع 1845م ـ 2005م» لـ إبراهيم الدوسري. (31)

وإذا ما رجعنا إلى الوراء ونقبنا أكثر ، نجد أن مملكة البحرين تمتلك تراثاً أثرياً ضخماً يرجع إلى أكثر من 4000 عام ، يضم العديد من المواقع والمعالم الأثرية.(32)

فقد كشفت البعثة البريطانية المنقبة في موقع المرخ بالتعاون مع إدارة الآثار جانباً هاماً من الحياة التي كان سكان قرية المرخ يعيشونها، إذ تبين أنهم كانوا يعتمدون في حياتهم اليومية على صيد الأسماك وحيوانات المنطقة الأخرى، وتشهد بذلك كميات كبيرة من عظام الأسماك والقواقع البحرية التي عثر عليها في الموقع.

مستوطن الدراز الأثري:

يعتبر موقع الدراز من المستوطنات التاريخية الهامة في جزيرة البحرين، ويقع في الجزء الشمالي الغربي من جزيرة المنامة، وقد قامت إدارة الآثار بتنقيبه عام 1973م، وتم اكتشاف بقايا دور للسكن تتألف من ثلاث طبقات بنائية، تعود إلى قرى قديمة يتراوح عهدها بين 2500 و2000 (ق.م)، وللأسف، فإن التلف أصاب غالبية بقايا الدور خلال العصور التالية سواءً على يد الإنسان أو بتأثير الظروف الطبيعية، وذلك بسبب قربها من سطح الأرض، فلم يبقَ من الموقع إلا جزء قليل.

موقع عالي الأثري:

يقع هذا الموقع شرق قرية عالي، وقد قامت البعثة الإنجليزية بالتنقيب فيه عام 1978م، وتبين من خلال التنقيب أن الموقع يحتوي على ثلاث مستوطنات سكنية يعود أقدمها إلى عصر دلمون، كما توجد به قبور من عصر الدولة البابلية الحديثة «الكلدانية» ثم مستوطن من العصور الإسلامية، والموقع غني بموجوداته الأثرية، غير أن التنقيب لم ينته بعد فيه.

موقع جنوسان الأثري:

يتميز هذا الموقع بوجود تلال ضخمة نقبت البعثة الفرنسية في عدد منها، فاكتشفت قبوراً هلنستية تعود إلى الفترة الواقعة ما بين 200 (ق.م) إلى 200 ميلادية، ويقع المكان في شـمال جـزيـرة البحرين قرب قريـة

بـاربـار ومعابدها الثلاثة.

مقبرة تلة أم الحصم الأثرية:

وهي عبارة عن تلة كبيرة بها ستة وخمسون قبراً، يرجع زمنها إلى العصر الهلينستي 300 (ق.م) إلى 200 (ما بعد الميلاد)، بدلالة ما اكتشف فيها من مواد أثرية تعود إلى ذلك العصر، وقد أزيلت هذه التلة بعد إتمام أعمال الحفر والتنقيب.

تلال قرية الشاخورة:

تقع هذه التلال في منتصف الطريق بين البديع والمنامة جهة الجنوب، وهي عبارة عن مجموعة من التلال تشتمل كل تلة على مجموعة من المدافن مبني بعضها فوق الأرض الصخرية ، وبعضهامحفور في الأرض الصخرية، وقد مسحت جدرانها بالبلاط والجير، ومن الملاحظ أنه لا يوجد قبر رئيس في مركز التلة، وتعود التلال إلى الفترة الهلينستية ما بين 300 (ق.م) إلى 200 (بعد الميلاد)، ولقد قامت إدارة الآثار بتنقيب بعض من تلال الموقع، وهناك أعداد أخرى من هذه التلال لم تنقب، ولقد سعت إدارة الآثار إلى تحويطها واستملاكها. (33)

حقل تلال كرزكان « مدينة حمد 2 » :

الذي يقع في المنطقة ما بين الدوار رقم 4 والدوار رقم 7 من مدينة حمد ، ويقع إلى الشرق من قرية كرزكان وقرية دمستان ، ويبعد بنحو 4 كلم شمالاً عن حقل تلال دار كليب، تبلغ المساحة الكلية لهذا الحقل نحو 2520.000م، وهي عبارة عن حقل يضم عدداً كبيراً وكثيفاً جداً من تلال المدافن ، تصل إلى ما يقارب 5000 تل من النوع المتأخر وتعود في تاريخها إلى الألف الثاني قبل الميلاد ، وبعض التلال ترجع إلى الألف الثالث قبل الميلاد. وتتواجد التلال بكثافة في هذا الحقل ، كما تتواجد في بعض أجزاء الحقل محاجر صغيرة لقطع الأحجار تم استخدامها في بناء المدافن. (34)

وفي « تصريح للسيد فايز الطراونة مسئول التنقيبات بموقع كرزكان ، ذكر بأنه تم اكتشاف 13 قبراً تعود إلى فترات مختلفة أقدمها إلى فترة باربار (2300 ق.م) وأحدثها الفترة الهلينستية وهي فترة (300 ق.م) إلى (200 بعد الميلاد) ويقول أيضاً : لقد تم العثور على مجموعة من الأدوات الفخارية تعود إلى هذه الفترات بعضها على هيئة جرار استخدمت كمدافن للأطفال وتعود إلى الفترة البابلية (600 - 500 ق.م) ، وقال: إن أهم قبر عثر عليه في هذه المجموعة يعود للبابلية الحديثة ـ قبر جماعي ـ يحتوي على حجرتين للمدفن، وممر، وبوابة، وبهذا القبر عظام لم تكن في الوضعية السليمة بل كانت محروقة. (35)»

حقل تلال بوري «مدينة حمد 1»:

يقع عند المدخل الشمالي لمدينة حمد ، ويبعد بنحو 1 كلم شمالاً عن حقل كرزكان ، وتبلغ مساحته الكلية نحو 124.000م2. وهو عبارة عن مجموعة من تلال المدافن الأثرية من النوع المتأخر. (36)

وبعد هذا العرض ، يتبين لنا أن كل هذه الحقائق التي ذكرناها ، لهي خير شاهد ودليل يثبت قدم النشاط البشري على هذه الأرض الطيبة «البحرين» ، خصوصاً مع وجود مستوطنات بشرية طورت اسلوبها الحضاري والمعيشي بالتكيف مع ظروف بيئتها.

قرى البحرين عبر التاريخ:

بالعودة مرة أخرى إلى عدد القرى البحرينية (300 - 360) التي تحدث عنهم الأقدمون أو 331 التي تحدث عنهم النبهاني في تحفته ـ فإننا سنحاول ـ هنا ـ أن نعرض بعضاً منها من خلال تتبع مواقعها على الخارطة البحرينية:

على الساحل الشمالي الشرقي من جزيرة المحرق تقع قرية «سماهيج» سمهج وهي تختفي خلف حدائق النخيل،

ويحدها من الشمال الغربي قرية «الدير» ومن الجنوب قرية «قلالي»، وأخيراً الحد وعراد. (37)

ثم «المنامة» وهي أكبر مدن البحرين وشرقها على الساحل الشمالي قرية «رأس رمان» وبها دار الوكالة البريطانية، وإدارة البريد، والمولد الكهربائي للتنوير المؤسس سنة 1348، يشتغل جُلّ أهلها صيفاً بصيد اللؤلؤ والسمك، وشتاءً بصيد السمك والملاحة والأسفار إلى سواحل الهند واليمن وإفريقيا لتصدير التمور والبلح المسلوق «السلوق»: وجنوبها قرية حالة «ابن سوار» على الساحل الشرقي، وحرفة أهلها الملاحة شتاءً وصيد اللؤلؤ والسمك صيفاً: وجنوبها شرقاً حالة «ابن أنس» وهي على الساحل الشرقي وأهلها ملاحون يصطادون اللؤلؤ صيفاً والسمك شتاءً وغربيها قرية «الحورة» ويطلق عليها مع سابقتها اسم «الحورتين» وجاء ذكرهما في معجم ياقوت باسم «حوارين» قال: «حوارين بلدة بالبحرين افتتحها زياد، فكان يقال له زياد حوارين وهو زياد بن عمرو بن المنذر وأخوه خلاس بن عمرو وكان فقيهاً من أصحاب علي «رضي الله عنه». وغربيها جنوباً على الساحل الشرقي قرية حديثة عهد بالسكنى، وأكثر أهلها من الأجانب: وشرقيها بحراً «القليعة» بصيغة التصغير ذكرها ياقوت في معجمه قال «القليعة» موضع في البحرين لعبد القيس.

وجنوب القرية الحديثة قرية «القضيبية»، وكانت سابقاً مصيفاً لتجار اللؤلؤ من أهل المحرق، وأهلها من علية القوم يتجرون باللؤلؤ، وبعضهم يحترف صيده وصيد السمك. وجنوبي شرق القلعة قرية «السقية» بها جملة كبيرة من دواليب النخيل والمخضرات التي تسقى بالغرافة، وأهلها يشتغلون بفلاحتها: وجنوبها «عين أم شعوم» وهي عين كبيرة قوية تسقى جملة من البساتين. وجنوبي أم الشعوم «قرية الماحوز» وهي قرية كبيرة ذات مياه غزيرة وبساتين باسقة نضرة، وحرفة أهلها الفلاحة والزراعة، وقد خرج منها جملة من فطاحل العلماء كالعلامة الشيخ سلمان الماحوزي المتوفى (38) 1137

نبدأ من شرقي الماحوز جنوباً حيث قرية «هلتا» وتعرف عند العامة بهرتا سميت باسم العين التي بها وهي قرية قديمة وقد خربت وبها مسجد يعرف بمسجد شيخ ميثم البحراني وهو الفيلسوف الرباني المشهور المتوفي سنة 679 وقبره في مدرسته الكائنة في قبلة المسجد المذكور. وقريباً منها قرية «الدونج» ذكرها الشيخ يوسف الأصم في لؤلؤته، وفي هذه الناحية قرية قديمة يقال لها «شبات» ولم يبق إلا اسمها ولا يعرفه إلا القليل من المسنين، ولعل اسمها محرف سبوت واسبات .

وإلى جنوب هلتا «أم الحصم» على الساحل الجنوبي وهي مصيف لأهل المحرق وحرفة أهلها صيد اللؤلؤ والسمك وشرقي هلتا قرية «الغريفة»، وشمالها قرية «الجفير» وهي على الساحل الشمالي جهة الشرق ذكرها ياقوت في معجمه فقال: الجفير قرية بالبحرين لبنى عامر بن عبد القيس، و بها بساتين النخيل والمياه الجارية، وحرفة أهلها الفلاحة والملاحة لصيد اللؤلؤ والسمك ، وشرقيها إلى الجنوب قرية «قرقز» وهي على رأس ممتد في البحر .وشماليها غرباً قرية «الزنج» ولعل تسميتها بهذا الاسم له علاقة بصاحب الزنج الذي استولى على البحرين . وغربها قرية «أبو خفير» وهي ذات بساتين وعيون جارية وأهلها فلاحون ، وغربيها «بلاد القديم» وهي بلدة كبيرة قديمة كانت فيما مضى من الزمان زاهرة بالعلماء الأعلام، مكتظة بالسكان عامرة بالبنيان ، ومن قرى بلاد القديم «المويلقة» و «حلة السوق» .وغربيها إلى الجنوب «السهلة» الحدرية وهي ذات مياه غزيرة وبساتين نضيرة كثيرة وزراعات كثيرة وبها العين الشهيرة بعين «عذاري». وغربيها شمالاً

«السهلة» الفوقية.وغربي بلاد القديم إلى جهة الشمال قرية «حزيان» وبها البساتين الناضرة والمياه الجارية، وأهلها فلاحون، وبها مسجد أبو عنبره، وغربيها جنوبا «سوق الخميس»، وهي سوق يجتمع بها أهل القرى في اليوم المذكور للبيع والشراء فيعرضون محاصيلهم من تمر أو رطب أو أواني الفخار والحصر والحبال والدهن البقري، وشماليها المشهد وهو مسجد كبير قديم لا يعرف بالتحقيق زمن تأسيسه قد خرب، وشمالها قرية «طشان» وهي ذات نخل صنوان وغير صنوان وبها المياه الجارية : وغربها جنوباً «قرية أبو إبهام» وهي ذات بساتين ناضرة ومياه غزيرة وأهلها فلاحون : وجنوبي شرق السهلة الحدرية مقطع توبلي وجنوبي المقطع : قرية «توبلي» وهي قرية كبيرة ذات مياه غزيرة وبساتين ناضرة ونخيل باسقة ولعلها مع بلاد القديم المتقدمة من مواطن الفينيقيين الأولى قبل عصور التاريخ، وربما يكون اسم توبلي محرف من «توبولي» بمعنى المدينتين . ومن قراها «كتكان» وهي ذات نخيل وعيون جارية وينسب إليها الجليل العلامة السيد هاشم صاحب التأليف المفيد المتوفي سنة 1107/1109 .

ومن قراها أيضاً قرية «مرى» وهي ذات نخيل باسقة ومياه دافقة وأهلها فلاحون وجنوبيها : قرية «الجبلات» وهي ذات نخيل وبساتين ومياه جارية تسر الناظرين وأهلها فلاحون وشرقيها قرية «الهجير» بصيغة التصغير، وهي كسابقتها وجنوبيها شرقاً قرية «الكورة»، وهي ذات بساتين باسقة ومياه جارية وأهلها فلاحون : وشرقيها جنوباً قرية «جدعلي» قريبة من الساحل الشرقي ، وغربها آثار قديمة ممتدة إلى الجنوب على مسافة كبيرة حتى تتجاوز قرية «جرداب» وهي ذات بساتين باسقة ومياه جارية وأهلها فلاحون وجنوبيها وغربيها آثار قديمة بكثرة وأهلها فلاحون وبعضهم يحترف بصيد الأسماك وجنوبيها بمسافة كبيرة إلى الشرق على الساحل المذكور قرية «سند» وهي ذات بساتين ومياه جارية وأهلها فلاحون .

وجنوبيها شرقاً قرية «العكر» وهي ذات نخيل باسقة ومياه غزيرة، وبها مزارع البطيخ الأصفر الجيد، ويزرع الحنطة، وأهلها فلاحون، وغربيها قرية «بربوره» وهي ذات بساتين من النخيل الباسقة وعيون الماء الدافقة، وشرقيها آثار قديمة، وأهلها فلاحون، وشرقيها جنوباً قرية «النويدرات» وهي ذات نخيل كثيرة ومياه جارية غزيرة، وأهلها فلاحون، وبعضهم غواصون، وبها مصانع المديد وهي نوع من الحصر المنسوج من الأسل المتين الجميل وشرقها : قرية «المعامير» القريبة من جزيرة سترة وأهلها غواصون وصيادو سمك: وجنوبيها «سابيه» وجنوبيها «شبافه» وكلتاهما ذات مياه جارية ومياه جارية ونخيل باسقة : وشرقي شبافة جنوباً قرية « سبيه» على الساحل الشرقي في رأس ممتد بحراً وغربيها جنوباً قرية «الفارسية»، وهي ذات بساتين كبيرة ومياه غزيرة، وأهلها فلاحون وغواصون: وجنوبها بمسافة ليست قليلة جزيرة بارزه في الساحل ليس بها نخيل ولا سكن، وكلها آثار قديمة يشق طرفها الشمالي خليج يقال له «رأس أبو جرجور» وجنوبي أبي جرجور بمسافة كبيرة قرية «عسكر» على الساحل المذكور، وليس بها نخيل ولا زراعة، وأهلها غواصون وصيادو سمك، وجنوبيها شرقاً «رأس حيان»، وهو رأس ممتد في البحر، وفيه قبر صعصعة بن صوحان، وهو مزار يزوره أهل البلاد يتبركون به وينذرون إليه، وجنوبيه بمسافة كبيرة على الساحل قرية «جو» ثم جنوبها قرية «دار المناديل» على الساحل الشرقي، وبها قلعة وأهلها صيادو سمك، ثم جنوبها بمسافة كبيرة قرية «الجسيرة» وأهلها صيادو سمك أيضاً .

وإلى الساحل الشمالي فغربي المنامة بلدة «نعيم» كانت سابقاً منفصلة، والآن قد اتصلت بالمنامة، وهي على

الساحل الشمالي وبها معامل صنع السفن الشراعية وهي أكبر مصانع الخليج: وغربيها «الصوفية» وغربيها قرية «الجبلة» على الساحل المذكور وهي ذات بساتين غنّاء ومياه غزيرة، وأهلها فلاحون، وغربيها قرية «مني» ذات البساتين الناضرة والثمار المتنوعة والمياه الغزيرة وأهلها فلاحون : وجنوبيها قرية «البجوية» وهي ذات بساتين باسقة ومياه دافقة وأهلها فلاحون : وغربي مني «السنابس» وهي بليدة على الساحل، أهلها ملاحون وغواصون وصيادو سمك، وبعضهم يتاجر في اللؤلؤ : وغربيها «الديه» وبها النخيل الباسقات والأنهار الجاريات وأهلها فلاحون وملاحون : وغربيها على الساحل المذكور قرية «الفلاه» وهي ذات بساتين ناضرة ومياه جارية وأهلها فلاحون وملاحون : وجنوبيها شرقاً قرية «مروزان» وهي ذات بساتين غنّاء وحدائق فيحاء ومياه غزيرة، وجنوبيها بلدة «جد حفص» قديماً كانت عظيمة ذات عيون سياحة وبساتين غنّاء فياحة، وبها سوق صغير، وقد خرج منها علماء أجلاء .

وجنوبيها غرباً «عين الدار» وهي قرية قديمة بها دور وقصور، قد بدأ بها الخراب، وفيها البساتين الناضرة ذات النخيل الباسقة والمياه الغزيرة الجارية وأهلها فلاحون وبناءون: وجنوبها قرية «المصلى» وهي ذات مياه جارية ونخيل باسقة وأهلها فلاحون وبها قبر العلامة الشيخ حسين بن عبد الصمد والد البهائي ،وغربي جنوب عين الدار قرية «جبلة حبشي» وهي ذات بساتين كثيرة ومياه غزيرة وأهلها فلاحون وغربيها قرية «القدم» وبها قبر العلامة التقي الشيخ علي بن سليمان بن درويش القدمي الذي آلت إليه الزعامة في حياته توفي سنة 1064 ، وهي ذات بساتين فياحة وعيون سياحة وأهلها فلاحون . وجنوبي القدم غرباً قرية «الحجر» وبها بساتين النخيل الباسقة والمياه الغزيرة، وبها عين الكرش الشهيرة، وأهلها فلاحون (39)وقد عثر فيها قسم الآثار بوزارة التربية والتعليم على بعض المقابر السلوقية «عهد تايلوس» (40) وجنوبيها شرقاً قرية «أبو قوه» وهي غربي السهلة الفوقية «السالفة الذكر»، وهي ذات بساتين كثيرة ومياه غزيرة وأهلها فلاحون وحطابون: وجنوبيها شرقاً قرية «القبيط» غربي مقطع توبلي «السالف الذكر» وبها بساتين النخيل الباسقة والمياه الدافقة وأهلها فلاحون : وجنوبيها قرية «سلماباد» وهي ذات بساتين غنّاء ومياه غزيرة وبينها وبين سابقتها آثار قديمة وأهلها فلاحون: وشمالي القدم السالفة الذكر قرية «المقشاع» وهي ذات نخيل باسقة وانهار دافقة وأهلها فلاحون : وغربيها قرية «أبو إصبع» وهي ذات بساتين ودواليب زراعية تزرع المخضرات وبها مصانع النسج للأردية الفريدة الشهيرة التي لا يحسن صنعها إلا أهل هذه القرية ، وأكثر أهلها يحترفون الفلاحة صيفاً : وجنوبيها قرية «الشاخورة»، وكانت بلدة كبيرة قديمة لكثرة خرائبها كان لها ماضٍ مجيد إذ كانت عامرة بالسكان شـامخة بالبنيان، كثيرة المدارس، مزدحمة بالعلماء الأعلام (41) تتركز القبور السلوقية «تايلوس» في هذه القرية (42)وغربيها «الغريفة » وبها نخيل كثيرة إلا أنها اندثرت وعيونها انطمرت وبساتينها هلكت: وغربي قرية «الفلاه» سالفة الذكر على الساحل الشمالي قرية «كرباباد» وهي ذات بساتين ناضرة ومياه جارية وأهلها فلاحون : وغربيها قرية «قلعة عجاج» وفيها البساتين الغنّاء والرياض الفيحاء ذات الخوخ والرمان والمشمش والتين والأترج والموز والعنب والرطب واللوز ومختلف الثمار، كما أن القرية التي بجوارها من جهة طرفها الشرقي الجنوبي تعرف بالمزروعية «المزيرعه» : وجنوبي القلعة قرية «حلة عبد الصالح» وهي ذات بساتين فيحاء، ومياه جارية، وأهلها فلاحون : وغربي القلعة قرية «الجبيلات»وهي ذات

بساتين غنّاء، ورياض فيحاء، ومياه غزيرة وأهلها فلاحون: وغربيها جنوباً قرية «روزكان» وهي ذات بساتين باسقة وجداول دفقه وأهلها فلاحون : وغربيها على الساحل قرية «الرقعة» وهي ذات نخيل باسقة وأنهار صافية دافقة وأهلها فلاحون وغواصون وصيادو سمك : وغربي قرية روزكان قرية «كرانه» وأكثر بساتينها من نوع الدواليب التي تسقى بالدلاء ويزرع بها أنواع المخضرات وأهلها فلاحون وغواصون : وجنوبيها غربا قرية «كحلة العين» وهي ذات نخيل باسقة ومياه دافقة وأهلها فلاحون : وغربي شمال كرانة «نوا جرفت» وفيها البساتين الغنّاء والحدائق الفيحاء الممتازة : وغربيها قرية «جد الحاج» وهي على الساحل ذات بساتين وأنهار دافقة وأهلها فلاحون : وغربيها جنوباً قرية «جنوسان» وهي ذات بساتين ناضرة وعيون ماء دافقة وحرفة أهلها الفلاحة والملاحة والغوص : وغربيها قرية «باربار» وهي قديمة عظيمة ولا تخلو من الآثار فيما حولها من التلال: وغربيها شمالاً قريبة «شريبة» وغرب شريبة قرية «الدراز» وهي بلدة كبيرة ذات دور عامرة وقصور سامقة آهلة بالسكان ذات نخيل باسقة، ذاتُ ماضٍ مجيد، وبها عين السجور الشهيرة : وغربيها جنوباً بلدة «البديع» وهي بلدة كبيرة واقعة على الساحل الغربي، وهي طيبة الهواء جيدة المناخ، وهي سكنى الدواسر وأهلها يحترفون بتجارة اللؤلؤ والغوص وصيد السمك : وشرقيها قرية «بني جمرة » وبها القليل من النخيل وظاهر اسمها يدل على أن أهلها في قديم الزمان كانوا إحدى جمرات العرب : وشرقيها قرية «المرخ» وحرفة أهلها نسج قلوع السفن والعبي : وشرقيها شمالاً قرية «مقابة» وهي ذات بساتين باسقة ومياه دافقة وأهلها فلاحون : وجنوبيها قرية «سار» وهي قرية قديمة قامت على أنقاضها القرية الحالية وهي ذات بساتين باسقة ومياه غزيرة وأهلها فلاحون : وشرقيها آثار قديمة ممتدة إلى سلماباد ومقطع توبلي . (43)

من خلال تتبعنا للكثير من القرى البحرينية الوارد ذكرها سلفاً، نجد أن أغلبيتها اشتهرت بالنشاط الزراعي كقاسم بيئي مشترك يوحدها ، هذا نظراً لخصوبة أراضيها بالإضافة إلى كثرة العيون الطبيعية والآبار والتي اتسمت بها البحرين، في تلك الحقبة الزمنية ، وبالتالي كان من الطبيعي أن تحتاج إلى شبكة من الجداول والقنوات «المائية» لإيصال هذه المياه إلى البساتين والحقول المنتشرة بكثرة في البحرين قديماً ، ولصرف المياه الزائدة عن الحاجة «لهذا نجد في البحرين منذ عهد دلمون كثيراً من القنوات المائية».(44)

ويؤكد علماء الآثار والتنقيب أن معظم هذه القنوات ما زالت موجودة حالياً والتي ترجع إلى ما قبل العصر الإسلامي ، فهناك ذكر لحرب وقعت بالقرب من قرية الدراز في القرن السابع الميلادي ، واستغل الرجال المشتركون في هذه الحرب هذه القنوات .(45) ومن هذه القنوات الأرضية تلك القناة التي ما زالت موجودة حتى الآن بالقرب من قرية «سار» هذه القناة يبلغ ارتفاعها «ارتفاع قامة رجل» ، وهناك قناة أخرى تجري جنوب قرية الدراز . (46)

قرية «القرية» «جنوبي بني جمرة» وهي ذات نخيل باسقة وأهلها فلاحون وملاحون ونساجون لأشرعة السفن والعبي: وجنوبيها قرية «الجنبية» وهي كسابقتها : وشرقي هذه القرى الثلاث الأخيرة تمتد آثار قديمة إلى مسافة بعيدة : وشرقي جنوب هذه الآثار قرية «الحويص» وهي ذات بساتين غناء ومياه غزيرة لهيبة الهواء جيدة البناء وبها مصانع الفخار والكلس وهي من المدن القديمة التي استوطنها الفينيقيون قبل أن يهاجروا إلى فينيقية وبها آثار قبورهم التي ملأت رحاب صحرائها إلى ما لا يدرك الطرف آخره، ويرجع عهدها إلى ما قبل خمسة آلاف

عام: وجنوبي الخويص قرية «بوري» وهي ذات بساتين باسقة ومياه غزيرة دافقة وأهلها فلاحون : وجنوبيها آثار قديمة: وغربيها قرية «مغزال» وهي قرية صغيرة ليس بها نخل : وجنوبيها غرباً «الهملة» وهي ذات بساتين باسقة ومياه جارية وأهلها فلاحون وملاحون : وجنوبيها شرقاً قرية «دمستان» وهي كسابقتها وأهلها فلاحون وغواصون وخرج منها العالم الأوحد الشيخ حسن الدمستاني : وجنوبيها قرية «كرزكان» وهي ذات بساتين ناضرة كثيرة ومياه صافية غزيرة، وقد مرت إشارة ابن المقرب إليها بقوله: وأمضى شيء للقلوب قطايع بالمروزان لهم وكرزكان وأهلها فلاحون وغواصون : وجنوبيها قرية «المالكية» موضع نزول إبراهيم بن مالك الأشتر الذي جاء للبحرين ، وقريبها قبر ينسب للأمير زيد بن صوحان العبدي له مزار مبني ملاصق لمسجد كبير يزورونه ويتبركون به وينذرون إليه وهي قرية قديمة : وجنوبيها قرية «صدد»: وهي قرية قديمة ذات بساتين ناضرة ومياه جارية وأهلها فلاحون وملاحون: وشرقيها جنوباً آثار قديمة ويقال أنها آثار «مدينة رفين»، وهي خراب ليس بها عمران ولا سكان ولم يبقَ منها غير آثار الرسوم الدوارس : وجنوبيها قرية «شهركان» وهي كسابقاتها ذات بساتين باسقة ومياه دافقة وأهلها فلاحون: وجنوبيها شرقا قرية «دار كليب» : واسمها يدل على أنها كانت في الجاهلية مصيفاً لكليب الفارس المشهور، وهي قديمة ذات بساتين ناضرة وعيون كثيرة، مياهها صافية غزيرة : وشرقها آثار متصلة إلى شهركان، وأهلها فلاحون ونساجون لأشرعة السفن : وجنوبها بمسافة كبيرة غرباً قرية «الزلاق» وهي مجاورة للساحل وليس بها نخيل وأهلها فلاحون ملاحون وغواصون : وجنوبيها بمسافة كبيرة قرية «عدايم» وهي قرية صغيرة مجاورة للساحل وأهلها صيادو سمك : وجنوبيها شرقاً «ممّلحة الممطلة» وجنوبيها آثار قديمة ممتدة إلى الساحل الغربي إلى الجنوب : وبعدها صحراء كبيرة إلى رأس البر الجنوبي «تتمة في جبل الدخان» : و « الرفاع الغربي» التي أسسها الشيخ علي بن خليفة حاكم البحرين سابقاً: وغربيها «رفاع الشيخ محمد»: أسسه الشيخ أحمد بن محمد بن خليفة أول حاكم على البحرين من آل خليفة . (47)

هذا ومن المؤكد أنَّ عدداً كبيراً من قرى بلادنا البحرين لا تزال قائمة حتى اللحظة الراهنة، ولا تزال أسماء علماء مشهورين بالعلم والتقوى والتميُّز الروحي والإنتاج الثقافي ينتسبون إليها كما تؤكد مصادر دراسة التراث الثقافي والتربوي لعلماء البحرين.

فبينماذكر الشيخ إبراهيم آل المبارك مجموعة من القرى التي آل مصيرها إلى الخراب والزوال ومنها على سبيل المثال (أبو غزال، أبو زيدان، أبو محارة، بربورة، بريغي، برْدَج، بويرد، جُبُّور، خرباباد، خُصيفة، دونج، دار، رُويس، روزكان، سِبْسِبْ، سلباء، سويفية، شبائي، شريبة، شراكي، صمَّان، صرفاء، ظهران، عالي مَعْن، عالي حُصْ، عالي حُوَيص، عالي ثمود، غُريفة القريبة من الشاخورة لا القريبة من ميناء سلمان، فاران، كَتَكَان، محاري، محَّاري، مَرِيْ، ناصفة، ناصرية، نور جرفت، هداروه).

أشار الشيخ محمد علي بن الشيخ محمد تقي آل عصفور في كتابه الذخائر أو ما يعرف أحياناً بكتاب (تاريخ البحرين أو عيون المحاسن)، إلى بعض القرى التي لا تزال في زمنه معمورة في الربع الأول من القرن الثالث عشر الهجري مثل «كتكان، ورويس، وبربورة، ومشهد، وهلتا، والدونج، وعالي حويص، ولقبيط، والعقير، وصدَّاغة وغيرها» ثم خربت واندثرت.

وإذا تأملنا تاريخ تأليف الشيخ محمد علي آل عصفور لكتابه «الذخائر في جغرافيا البنادر والجزائر» نجد أن هذه القرى

لا تزال في نظر الشيخ محمد علي آل عصفور معمورة آنذاك بسكانها حتى سنة 1319 هـ / 1901 م، وهو تاريخ الانتهاء من كتابه الأنف الذكر، حيث انتهى من تدوين كتابه هذا في يوم الجمعة الثاني عشر من شهر شعبان المعظم أحد شهور سنة 1319هـ التاسع عشر وثلاثمئة بعد الألف أي أنَّ تاريخ الانتهاء من كتاب الذخائر هو 12 شعبان سنة 1319 هجرية (1901 م).(48)

هذا وفي الجزء المتعلق بالبحرين في موسوعة دليل الخليج لمؤلفه المؤرخ الإنجليزي ج . ج لوريمر ، ذكر جملة من القرى والمدن البحرينية، وهي كالتالي:

عدايم ـ عين الدار ـ قلعة عجاج ـ عالي ـ الحالة ـ حالة ابن أنس ـ العقر ـ العسكر ـ بَدَعَة ـ أبو بهام ـ بيجويه ـ البقشي ـ بربار ـ بربوره ـ بلاد القديم ـ البديع ـ بوقوة ـ بورى ـ دراز ـ دوستان ـ الفلاة ـ فارسية ـ الغريفة ـ جبلة حبشي ـ الحجر ـ حليتان ـ الحمالة ـ الهربادية ـ الحجير ـ الحورة ـ حالة ابن سوار ـ الجبيلات ـ الجبلة ـ بني جمرة ـ الجنبية ـ جنوسان ـ الجسيرة ـ الجو ـ الجسرة ـ الجزائر ـ جد علي ـ جد حفص ـ جد الحاج ـ الجفير ـ جرداب ـ كرب آباد ـ كرانة ـ كرزكان ـ الكورة ـ أبو خفير ـ خوريان ـ دار كليب ـ المعامير ـ الماحوز ـ المحرق ـ المالكية ـ المنامة ـ مانع ـ مقابة ـ المرخ ـ مروزان ـ المقشاع ـ المصلى ـ المويلعة ـ نعيم الكبيرة ـ نور جرفت ـ النويدرات ـ القلعة البرتغالية ـ القدم ـ القلعة ـ قرية ـ الرفاع الغربي ـ الرفاع الشرقي ـ رأس الرمان ـ الرقعة ـ رزقان ـ صدد ـ أبو صبيع ـ سهلة الفوقية ـ سهلة العودة ـ سهلة الحدرية ـ الصخير ـ صلبه ـ حلة عبد الصالح ـ سلماباد ـ سنابس ـ سند ـ سار ـ شهركان ـ الشاخورة ـ الشريبة ـ سوق الخميس ـ السقية ـ طشان ـ توبلى ـ مراقيب ـ النعيم ـ الزلاق ـ الزنج. (49)

أما بخصوص قرية «البديع» ، فيشير الكاتب «إبراهيم الدوسري» في كتابه إلى أن عائلات من قبيلة الدواسر، قدمت من شبه الجزيرة العربية سنة 1845م، خلال حكم آل خليفة للبحرين، واختارت هذه العائلات أن تسكن على الساحل الشمالي الغربي من جزيرة البحرين، حيث سكن عدد من تلك العائلات في القسم الجنوبي من الساحل، فأطلقوا على ذلك القسم «البديع» وسكنت عائلات أخرى في القسم الشمالي فأطلقت عليه «الدام»، وأما عائلة «العمامرة» فسكنت القسم الشمالي الشرقي، وسمي ذلك القسم «حي العمامرة»، ومع مرور الزمن وقوة الترابط بين العائلات، صار اسم «البديع» يطلق على كافة الأقسام. (50)

وهناك تقرير كتبته عالمة الآثار الفرنسية مدام دي لافوري بعد زيارتها للبحرين ، فقدمت لنا شهادة تاريخية تصور واقع البحرين في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، حيث قالت : « وغير بعيد عن الآثار تنبع عيون دافئة ذات صفاء رائع حتى الكريستال الأكثر صفاءً يبدو معكراً أمام صفاء تلك العيون ... وعلى طول خطوط الأنابيب التي تصب في القنوات التي تروي المزارع ، وحول تلك الأرض الطيبة ، تمتد على طول حقول البرسيم المنزرعة قطع الخضروات الشديدة الاخضرار ، حتى أن كل نبات يبدو وكأنه مشاتل دفيئة.» (51)

أخيراً .. فإننا بعد هذا العرض التاريخي الموجز الذي تمكنا من جمع مادته ، وقد تبين لنا حقيقة الوضع القروي السابق التي كانت عليه مناطق البحرين بمختلف تدرجاتها، وماهيتها ، وعددها الكبير ، وتجاورها رغم فارق المساحة الجغرافية «المحدودة» . هذا وهناك بعض المناطق والقرى التي حل بها الخراب لعدة أسباب طبيعية أو بشرية فلم يتبقَ إلا العدد القليل منها كما ذكرنا سابقاً. إلا أن التغير الكبير الذي حل بالقرية البحرينية وغير معالمها الحضارية،

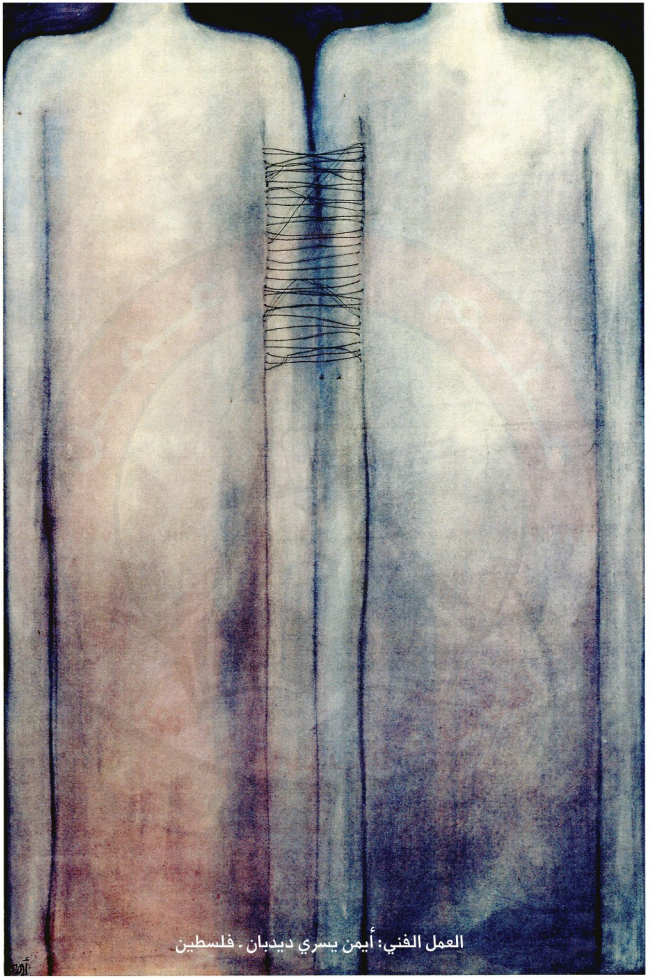
جاء بعد اكتشاف النفط في عام 1932م، حيث هجر الفلاحون مزارعهم، ولجأوا إلى العمل بالجبل «بابكو» ، وفيما بعد ، وحينما انتشر التعليم تدريجياً في المجتمع البحريني والقروي ، بدأت الحياة تتغير ، حيث التحق القرويون المتعلمون بمجالات عمل أرحب، أفضل وظيفياً ومعيشياً ، فأثر ذلك سلباً على المناطق الزراعية ، التي حلَّ بها الخراب أو بيعت كمناطق سكنية، أو تم تأجيرها لآخرين «من الشباب» الذين حولوها ككراجات لصيانة السيارات ، أو «كحوطات» تستخدم لتدخين الشيشة ، وعمل حطائر لتربية الماشية ، أو تحويلها لبرك سباحة استثمارية ، مما جعل المنطقة التي اتصفت سابقاً بوفرة الإنتاج الزراعي الذي ساهم آنذاك في خلق أمن غذائي محلي ، أشبه بمساحات متصحرة ، أو تركت للعمالة الوافدة ، التي تزرع محاصيل موسمية محدودة. وبالمحصلة، فإنه نتيجة للتغيير الكبير والجذري في قرى البحرين ، تغير شكلها ، نظامها ، والتركيبة السكانية فيها ، وكل شيء متعلق بها ، فدخل عليها التمدن حتى في بعض عاداتها وقيمها وممارساتها، حيث أصبحت مفتوحة على العالم ، وليست معزولة كما السابق . ■

المراجع

- جريدة الوسط ـ العدد 2502 الاثنين 13 يوليو 2009م الموافق 20 رجب 1430هـ
- (28) كاظم،نادر، طبائع الاستملاك: قراءة في أمراض الحالة البحرينية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،الطبعة الأولى، 2007، ص 128
- (29) النبهاني،الشيخ محمد ابن الشيخ خليفة بن حمد، 2004، التحفة النبهانية في تاريخ الجزيرة العربية،المكتبة الوطنية،البحرين،الطبعة الأولى،ص،87-43
- (30) النويدري، سالم، ، 1992 أعلام الثقافة الإسلامية في البحرين خلال 14 قرناً، بيروت، الطبعة الأولى، المجلد الأول،ص 31
- (31) الدوسري،إبراهيم،ذاكرة البديع 1845م-2005م،وزارة الإعلام،البحرين الفصل الأول ، 24
- (32) المحاري ، سلمان أحمد ، تلال مدافن البحرين الأثرية،مجلة البحرين الثقافية،العدد 68 ،ابريل 2012،ص 134
- (33) بومطيع،يوسف عبدالله،حضارة البحرين عبر العصور التاريخية،وزارة الإعلام،الثقافة والتراث الوطني،مملكة البحرين،ص .43
- (34) المحاري ، سلمان أحمد ، تلال مدافن البحرين الأثرية،مجلة البحرين الثقافية،العدد 68،ابريل 2012،ص 37.
- (35) جعفرمحمد، عبدالنبي محمد،محمد زين الدين،كرزكان ـ إضاءات على ماضيها وحاضرها، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، الطبعة الأولى، 2010 ص 19.
- (36) المحاري ، سلمان أحمد ، تلال مدافن البحرين الأثرية،مجلة البحرين الثقافية،العدد 68 ،أبريل 2012،ص 37

المراجع

- (37) النعار،ميساء، 2001، المحرق – عراقة الماضي وإشراقة المستقبل،البحرين،ص 52.
- (38) التاجر،الشيخ محمد علي، 1994، السلسلة التاريخية - عقد اللآل في تاريخ أوال، إصدارات مؤسسات الأيام للطباعة والصحافة والنشر، البحرين، الباب الثالث،الفصل الأول، ص 27.
- (39) التاجر،الشيخ محمدعلي، 1994،السلسلة التاريخية – عقد اللآل في تاريخ أوال،إصدارات مؤسسات الأيام للطباعة والصحافة والنشر،البحرين،الباب الثالث،الفصل الأول،ص 27-30
- (40) العريض،عبد الكريم علي،المدني ،صلاح علي،من تراث البحرين الشعبي،الطبعة الثانية، 1994،ص66
- (41) التاجر،الشيخ محمد علي، 1994،السلسلة التاريخية – عقد اللآل في تاريخ أوال،إصدارات مؤسسات الأيام للطباعة والصحافة والنشر،البحرين، الباب الثالث، الفصل الأول،ص 30.
- (42) العريض،عبد الكريم علي،المدني،صلاح علي،من تراث البحرين الشعبي،الطبعة الثانية، 1994،ص67.
- (43) التاجر،الشيخ محمد علي، 1994،السلسلة التاريخية – عقد اللآل في تاريخ أوال،إصدارات مؤسسات الأيام للطباعة والصحافة والنشر،البحرين،الباب الثالث،الفصل الأول،ص 30-41.
- (44) العريض،عبد الكريم علي،المدني،صلاح علي،من تراث البحرين الشعبي،الطبعة الثانية، 1994،ص76.
- (45) آثار البحرين،من منشورات قسم الآثار،وزارة التربية والتعليم،ص 11
- (46) العريض،عبد الكريم علي،المدني،صلاح علي،من تراث البحرين الشعبي،الطبعة الثانية، 1994،ص76.
- (47) التاجر،الشيخ محمد علي، 1994،السلسلة التاريخية - عقد اللآل في تاريخ أوال،إصدارات مؤسسات الأيام للطباعة والصحافة والنشر،البحرين، الباب الثالث، الفصل الأول، ص 41.
- (48)جريدة الوسط ، كتاب للجميع ، حسين محمد حسين الجمري ، القرية البحرينية .. تاريخ وأصالة وأدوار حضارية ، العدد 2502، 2009.
- (49)المرشد - عباس،البحرين ودليل الخليج،سلسلة تاريخ الجزيرة العربية،الجزء 3 ،فراديس للنشروالتوزيع،الطبعة الأولى، 2011 ،ص 16
- (50) الدوسري،إبراهيم،ذاكرة البديع 1845م-2005م،وزارة الإعلام،البحرين الفصل الأول، 12، الفصل الثاني، 24.
- (51) السليطي،عبدالله محمد،شهادة تاريخية تصور واقع البحرين في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي،مجلة البحرين الثقافية،العدد 68،ص 115



العمل الفني: أيمن يسري ديدبان . فلسطين

الإنسان والعالم

[نور الدين السافي *]

إنّ الحديث عن الفكر ليس من اليسير إنجازه لأنّه غير محدّد الماهية لاتّساعه و شموله، إذ يفترض الحديث عنه أن يكون حاضراً أمامنا في إطار مغلق يفصله عن غيره و يميّزه عنه، و لكن هذه العمليّة بالنّسبة إلى الفكر تبدو مستحيلة لأنّ الحديث عن الفكر يبدو أنّه لا يمكن أن يكون إلاّ من داخله بمعنى التفكير إذا أردنا الحديث عن الفكر. إذا كان طرح القضيّة بهذه الكيفيّة أمراً ميسوراً، فإنّ الإجابة تعترضها عدّة صعوبات أهمّها الصعوبة المنهجيّة أي إذا كان و لابدّ من التفكير، فكيف أفكّر؟

* باحث أكاديمي من تونس.
* العمل الفني: جمال عبدالرحيم ـ البحرين.

هذا السّؤال الأخير يحيلنا هو الآخر إلى إشكالات منهجيّة، إذ أنّ التفكير لم يعرف طريقة واحدة و لا أسلوباً واحداً وإنّما عاش مناهج يمكن عدّها وحصرها اعتماداً على عدد الفلاسفة والمفكّرين أنفسهم، ومن هنا، نجد أنفسنا في متاهة ثانية، فإن كانت متاهة الموضوع الذي هو الفكر وقع تجاوزها بالحديث عن التفكير وممارسته، فإنّ الحديث نفسه يوقعنا في متاهة أكثر تعقّداً ألا و هي كيف أختار منهج تفكيري لكي أفكّر؟ فهل هو اختيار اعتباطي أم هو ضرورة أم هو شيء آخر مازالت خصائصه غير محدّدة بعد؟ يبدو من خلال هذا الطّرح أن المسألة تزداد تشعّباً وغموضاً، و لذا «وَجَب التوقّف» لكي نبدأ على حدّ عبارة «أرسطو»، إذ يظهر أن أطروحة «كارل ماركس» القائلة «بأنّ البشريّة لا تطرح من المشاكل إلاّ ما تقدر على حلّه» في حاجة إلى إعادة النّظر في مدى صحّتها، بل لعلّ من المفيد أن نذكّر أنّ المسائل الكبرى التي طرحتها البشريّة منذ أقدم العصور مازالت إلى يومنا هذا محلّ اختلاف وموضع بحث، وكأنّ البشريّة لم تطرح من المشاكل إلاّ مَا لا تقدر على حلّه عكس ما اعتقد «كارل ماركس»، و إذا كان الأمر على هذه الصّورة، فإنّ الفلسفة باعتبارها الفكر في نشاطه مازالت تتمتّع بالشرعيّة، شرعيّة التفكير وشرعيّة البقاء رغم الإنجازات العظيمة التي حقّقها الإنسان ومازال، كيف لا والحضارات التي وُجدت أو التي في طور الإنجاز ما هي إلاّ مسافات قطعها الإنسان للإجابة عن قضاياه ومحطّات ظنّ الإنسان يوما أنّه أجاب عنها وانتهى منها، واستعدّ لطرح قضايا أخرى، وما إن يتوقّف لحظة حتّى تنكشف له حقيقة صاحبته منذ أولى خطواته هي «أنّ كلّ ما أعرفه هو أنّي لا أعرف شيئًا» على حدّ تعبير «سقراط». ولكن ألاّ يُعدّ قولنا هذا غريباً في عصر أنجز فيه الإنسان ما كان يبدو حُلُمًا، فوصل بين السّماء والأرض بآلياته الضّخمة، وأصبح الكون دمية بين يديه، إنّ الكون بَدَا كتاباً مفتوحاً كما وضّح ذلك «قاليلاي» و لكن هل يعني هذا انّ العالم أصبح واضح المعالم ملخّصًا في عدد من القوانين والمعادلات والنّظريات أم انّه لا يزال كما قال «بشلار»: «إنّ جوهر تأمّلنا هو أن نفهم أنّنا لم نفهم شيئاً»؟

ولادة الذّات و قيمة العقل (منزلة الوعي):

إذا كانت الفلسفة هي «العلم بالموجودات بما هي موجودة» كما قال «الفارابي» وإذا كان العلم هو البحث في العلاقات التي تربط بين الظّواهر كما قال «بوان كارية» فهذا يعني أنّ غاية الإنسان ارتبطت دوماً بالبحث في حقيقة العالم ما هي، بل إنّ الإنسان ومنذ الأساطير القديمة أثبت اتّصاله بالعالم، وسعى جاهداً من أجل معرفته، إذ ليست الأسطورة كما ذهب إلى ذلك مفكّرو القرن 19 هي كلّ ما يُعارض العقل، أو هي الحديث الذي لا أصل له، أو هي تفسيرات مغلوطة للظواهر وعن حياة الإنسان وعن العالم الخارجي كما ذهب «فريزر» وهي ليست موضوعاً «لايدرسه إلاّ الحمقى» كما يرى «فولتير» وإنّما هي أداة «تعبير عن الحقيقة المطلقة لأنّها تروي قصّة مقدّسة» على حدّ قول «ميرسيا الياد» أو هي «قصّة حقيقية وقعت في بداية الزّمان وتستعمل كمثال لأنواع السّلوك البشري» وهو ما ذكره «نيكولا ميكيافيلي»: «بأنّ النّاس يصنعون التّاريخ بصنع أساطيرهم» أو هي «أصل الفلسفة الطبيعية» إنّها إذن «تشكّل أسلوباً في التفكير يختلف عن أسلوبنا» فالأسطورة إذن كالفلسفة وكالعلم مثّلت نموذجاً من بين النّماذج الأخرى التي جسّمت علاقة الإنسان بالآخر وبالعالَم.

نستنتج ممّا تقدّم أنّ علاقة الإنسان بالعالَم قديمة قدم وجوده ولكن المسألة لا تنحصر في تأريخ هذه العلاقة وإنّما في مساءلتها، فما حقيقة العالَم: هل له وجود موضوعي مستقلّ عن الذّات؟ كيف نَبني معرفتنا به؟

وهل ترتقي هذه المعرفة إلى الإطلاقيّة؟ إنّ اليونان الأوائل لم يتّصلوا بالعالَم إلاّ لإدراك علّة الطّبيعة أو علّة الميتافيزيقية فكانت مذاهب الطبيعيين والفيثاغوريين، ولكن السوفسطائية غيّرت وجهة البحث، واتّجهت إلى الإنسان وهو نفس ما نادى به «سقراط» من خلال شعاره الشّهير «أيّها الإنسان اعرف نفسك بنفسك»، ولكنّ التوجّه الأفلاطوني والأرسطي، وإن استفاد من الشّعار السقراطي إلاّ أنّه ظلّ يعتقد أنّ لا فرق بين الذّات والموضوع أي بين إدراك الطبيعة الداخليّة والطبيعة الخارجيّة أي لقد تمّ إنكار القدر الكبير الذي للوعي في تصوّر الأشياء وتصوّر وجود الأشياء، فاليونان على حدّ رأي «عبدالرحمن بدوي» لم ينتَهِ إلى القول بأنّ العالم الخارجي من صنع عقولنا وأنّه لا وجود له إلاّ على أساس أنّ ثمّة ذاتاً تضعه وتفرضه، فالذّات كانت غائبة في الفلسفة اليونانيّة وبالتّالي لم يدركوا طبيعة النّزاع القائم وفي الصّلة بين الذّات المدركة والموضوع المدرَك، ويعتقد مؤرّخو الفلسفة الغربيّة أنّ عصر الحداثة مع القرن 17 وبعد نقد الفلسفة المدرساتية تمّ تأسيس فلسفة الذّات أو فلسفة الوعي ابتداءً مع اللّحظة الديكارتية القائمة على أساس الكوجيتو «أنا أفكّر إذن أنا موجود» وجوهر قول فلاسفة الحداثة أنّ هناك وجوداً روحياً هو الأساس في كلّ تصوّر، وأنّ الوجود كلّه خاضع لهذه الذّات أي إنّ معرفة الذّات وتأسيس الوعي هو شرط إدراك هذا الوجود «فمعرفة النّفس أيسر من معرفة الجسم» هكذا صرّح «ديكارت». فالشكّ تفكير، والتفكير دلالة على وجود من يفكّر، فالأنا الذي يشكّ هو أنا يفكّر لأنّه لا فارق بين الأمرين، فطالما كنت أفكّر فأنا الذي أفكّر موجود حتمًا، ولكن حقيقة الأنا عند «ديكارت» لا نستطيع أن نثبت طبيعتها بإرجاعها إلى كوننا إنساناً أو إلى كوننا جسماً، فكلّ ما نستطيع إثباته أنّ الأنا موجود وأنّه موجود طالما كان يُفكّر وهذا يعني أنّ التفكير صفة من صفات الأنا. يقول «ديكارت»: «وأنا واجد هنا أنّ الفكر هو الصّفة التي تخصّني، وأنّه وحده لا ينفصل عنّي أنا كائن وأنا موجود ما دمت أفكّر فقد يحصل أنّي متى انقطعت عن التّفكير تماماً ، انقطعتُ عن الوجود تماماً.»

إنّ المقصود بالأنا عند «ديكارت» ليس مجموع الذّوات بل الأنا الشّخصي الذي يسمح بالخروج منه كيقين أوّل لبناء يقين آخر «إنّ اثبات الأنا شرط لقيام المعرفة بالعالَم، لأنّنا ما لم نكن متيقّنين من وجود ذواتنا، فإنّنا لا نستطيع أن نكون متيقّنين من شيء». إنّ إثبات وجود الأنا من حيث هو جوهر مفكّر بالذّات هو أساس يقيننا من وجود العالم فحين أتأمّل مضمون صفة التفكير أجد أنّها تتضمّن أفكاراً فطريّة كفكرة الله فيكون وجود هذه الفكرة عن كائن كامل دليلاً على وجود هذا الكائن ذاته لأنّه وحده من يمكن أن يكون مصدر هذه الفكرة فينا، ووجود الله ضمان لوجود العالم الخارجي ولصرامة اليقين الرياضي، لذلك «لا يمكن أن يكون الرياضي رياضياً وملحداً في نفس الوقت» كما يقول «ديكارت». وهكذا تقيم فلسفة الوعي عند «ديكارت» الأنا أفكّر مبدأ لكل معرفة بالعالم، وتجعل الميتافيزيقا أساس كلّ يقين، لأنّ الله ضامن للحقيقة، ويتمثّل دور الوعي في اكتشاف آلة العالَم اكتشافاً رياضياً ذا طابع ميكانيكي، وبذلك تتأسّس الثنائيّة الديكارتية الوعي/العالم على ثنائيّة النفس/الجسد ويسقط «ديكارت» في نفس النقطة التي أراد تجاوزها حسب نقد «كانط» الذي يعتقد أنّ فلسفة «ديكارت» لاحظت فشل الميتافيزيقا المدرسيّة وأرادت أن تتجاوز هذا الفشل ولكن الطريق الذي اتخذته لم يسعفها في بلوغ هدفها، لأنّ «ديكارت» بقي في نظر «كانط» حبيس الفلسفة القديمة، لأنّه لم ينتبه إلى ضرورة نقد وسيلة المعرفة أي العقل وبيان قدرتها على المعرفة وحدود

هذه القدرة وهو جوهر المشروع الفلسفي عند «كانط» بما هو مشروع في نقد العقل وبيان حدود إمكانه وهكذا يصبح الوعي بما هو أداة إدراك للعالَم موضوع نقد من طرف «كانط» غير أنّ هذا النقد لم يذهب كثيراً بل حافظ على طبيعة الذات، فالأنا أفكّر عنده هو ما يسمح بإمكان التمثّلات بالنّسبة إلى الذّات العارفة وما يسمح بوحدة هذه التمثّلات أي بأن تكون جميعها تمثّلات بالنّسبة لذات الأنا، وهذا يعني أنّ الاتّصال بالعالم حسب «كانط» يكون بتوسّط الحواس المكوّنة للتمثّلات.

فالأنا أفكّر بالنّسبة إلى «كانط» و «ديكارت» هو شرط لقيام المعرفة، أمّا الاختلاف بينهما فيكمن في أنّ الكوجيتو لدى «ديكارت» يقين أوّل بوجود الأنا من حيث هي ذات تفكّر، في حين أنّ الكوجيتو لدى «كانط» ليس إلاّ هذه الوحدة التي تكون شرطاً لا غنى عنه لكي تكون التمثّلات ممكنة بالنّسبة إلينا كذات عارفة، فالكوجيتو لدى «كانط» ليس يقينًا، فالانتقال من الشكّ إلى إثبات الشكّ كتفكير ثمّ الانتقال من التفكير إلى إثبات وجود الذّات التي تفكّر هو أمر مرفوض من وجهة نظر «كانط». إنّ العالَم عند «كانط» موجود ولا يمكن الشكّ في ذلك، وكذلك المعرفة قائمة ولا يمكن الشكّ فيها، وهي نتائج مناقضة للتصوّر الديكارتي أي وجود العالَم الموضوعي قائم في فلسفة «كانط» دون شرط الوعي وإن كانت معرفته تشترط حضور الوعي بينما وجود العالَم ومعرفته عند «ديكارت» تشترطان حضور الوعي أي الأنا أفكّر.

وأمام هذا التحوّل في فلسفة الوعي الديكارتية نرى «كانط» يميّز بين المعرفة والتفكير، فالعالَم الموضوعي نعرفه دون أن نطمح في هذه المعرفة إلى بلوغ يقين مطلق، لأنّ هذا اليقين قائم بالنّسبة إلى الذّات العارفة الحاملة للمقولات. أمّا التفكير فلا قدرة له على بلوغ المعرفة.

إنّ هذا الموقف من الوعي ومن المعرفة، ومن العالم هو الذي جعل «هيقل» يقدّم في فلسفته نقداً لاذعاً لـ «كانط» على أساس أنّه أساء فهم الذّات وفهم العالَم ولكن النقد الهيقلي أطاح بتصوّر «ديكارت» أيضاً لأنّ فلسفة «هيقل» قامت على أساس فكرة الحركة الجدليّة فلا ثبات في العالَم ولا ثبات في المعرفة، فلا ثبات إذن في مستوى الذّات التي يجب أن تعيش حركيّة حقيقيّة من مرحلة الوعي بالذّات التي ضبط معالمها «ديكارت» إلى الوعي الموضوعي، حيث تدخل الذّات في نزاع مع الآخر نتيجة سلبها لحقيقته الذاتية وصولاً إلى الوعي المطلق، حيث يتعمّق الوعي بالذّات حينما يتفتّح على الآخر ويدرك حقيقة ذاته «فالوعي بالذّات يستوجب الوعي بالآخر».

إنّ هذا التطوّر الفلسفي الحاصل في معنى الوعي وفي علاقته بالعالم له تجسيم ثان في مستوى التفكير العلمي منذ «ديكارت» أيضاً «إنّ العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين النّاس» هكذا افتتح ديكارت كتابه «مقالة في المنهج» ليُثبت وحدة هذا العقل وقدرته على إدراك اليقين عندما يتبع المنهج الملائم، وهذا المنهج هو المنهج الرياضي لأنّ الرياضيات عنده هي أكثر العلوم يقيناً فكانت الميكانيكا الكلاسيكية علماً يقينياً بالعالم قائماً على أساس حتمي.

إنّ هذا العقل المواجه للعالَم أضحى في مركز ثانوي أمام المنهج العلمي أي أنّه ليس فاعلاً في إنشاء المعرفة وإنّما هو كاشف لقوانين العالم ومفسّر لها، غير أنّ التطوّر العلمي الذي شهده هذا العصر هو الذي جعل «باشلار» ينادي بتأسيس «عقلانية لادیکارتية» أي عقلانية متفتّحة. يقول «باشلار»:«ينبغي أن نزعج العقل، وأن نقلقه، وأن نفسده، وأن نخرّب عادات المعرفة الموضوعية». في هذا الصدد يقول «بوان كارية»:«إنّ النظريات لا تدوم إلاّ يوماً واحداً، وأنّ الأنقاض تتراكم فوق الأنقاض، تنشأ النظرية ذات

يوم وتصبح موضة في اليوم التّالي، ثمّ تصير كلاسيكية في اليوم الذي يليه، وبالية في اليوم الثّالث، ومنسيّة في اليوم الرّابع». وإن صحّ قول «بوان كارية» هذا، فإنّ المعرفة العلمية بحقيقة العالم لابدّ أن تبدأ أوّلاً بعمليّة تطهير عقلي، وأنّ تستبدل بالثّقافة المغلقة السّاكنة ثقافة مفتوحة متحرّكة، وأن نعطي للعقل مبرّرات التطوّر والنموّ والنّماء، ولذا، فإنّ الرّأس المحكم الصّنع هو لسوء الطّالع رأس مغلق، فلابدّ للرأس المحكم الصّنع إذن أن يُعاد صنعه، وأن يتغيّر من حيث النّوع.

هكذا يظهر أنّ الأنا أفكّر الديكارتية بما هي أصل الوعي والتعقّل خضعت لمطرقة الفلاسفة فخرجت من تعاليها وإطلاقيتها لتعيش الحركة الجدليّة أي لتعيش حركة التّاريخ كما صرّح «هيقل» وخضعت لمطرقة العلماء الذين نادوا بانفتاحها وضرورة تجدّدها فلم يعد العقل مطلقاً بل أضحى بنية متحرّكة ومتبدّلة تاريخياً يُصنع ويُعاد صنعه باستمرار. إنّ كلّ معرفة بالعالَم هي إذن مرتبطة بمعرفة حقيقة الوعي والعقل الواعي بنفسه والنشيط والسّاعي إلى بناء اليقين المطلق أو النّسبي، إنّ هذه العلاقة المتينة بين الوعي والعالم في مستوى الإدراك والنّظر تثير صعوبات جمّة أهمّها نقد التحليل النّفسي والنّقد اللّساني.

ما هي حقيقة النّقد النّفسي لإشكاليّة الوعي وعلاقتها بالعالم؟

يعتقد «فرويد» أنّ إرجاع النفسي إلى الوعي أي إلى جوهر الذّات أمر غريب يتعذّر وصفه بل لا يحتاج إلى وصف وذلك لأنّه لا يمكن أن ننكر أنّ الظواهر النفسيّة خاضعة خضوعاً كبيراً للظواهر الجسديّة، وبالتّالي «ليس الوعي ماهية الحياة النفسية وإنّما هو صفة من صفاتها وهي صفة غير ثابتة غيابها أكثر بكثير من حضورها» وأنّ الأنا ليس سيّداً في بيته، وأنّ اللاّوعي هو المصطلح الذي يمكن عن طريقه فهم الظّاهرة النفسيّة وإدراك تفاعلاتها.

قُدّم التحليل النفسي كنظرية عامّة حول الإنسان، وعلى هذا الأساس جرى فهمه في الحسّ النفساني المشترك الحديث، وليس فقط كعرض ودراسة علميّين لبعض المواضيع أو كنظرية عن الطفولة والمرض العقلي فأفضى ذلك إلى نوع من اللاعقلانية. تتميّز هذه النظرية بـ:

1ـ وجود معنى لاواعٍ لأفعال المرء التي تفسّر دوماً من خلال هفوات وأعمالٌ فاشلة تعتبر دوماً بمنزلة أعراض مرضية لأنّها تعبّر بطريقة رمزية عن الانفعالات التي يعجز المرء عن الإفصاح عنها.

2ـ التبعيّة حيال طفولة لا يمكن للمرء أن يتحرّر منها دائماً وفي كل مكان في السياسة وفي الدّين وفي الثقافة.

نستنتج من هذه النظرية أنّ الوعي لم يعد قادراً على إحداث تصوّر صحيح حول العالم خصوصاً وأنّ إشكاليّة التطابق مع الوجود باتت مشكلة يعسُر حلّها، فالوعي لم يعد قادراً على الإدراك إدراكًا ناضجاً كافياً لأنّه مسكون بعوامل لاواعية، وأصبح المنطق الذي بناه «أرسطو» شكلاً فارغاً من القواعد لا يهمّ إلاّ اللّغة اليونانية التي أنتجتها. فإذا تعوّد الفيلسوف على إطلاق أحكام عقلانية، فإنّه يُؤكّد قدرة أحكامه العقلية لا فيما يتعلّق بالأشياء التي تخصّ معرفته فقط بل أيضاً فيما يتعلّق بمعرفته نفسها، وهذا يعني أنّ الفيلسوف يقيم سلطان العقل، غير أنّ التحليل النفسي وأمام نقده لمسألة الوعي وتأسيسه للجهاز النفسي، وكشفه عن بنية اللاّشعور يصرّ على القول بأنّ التفكير قد يُعبّر عن شيء غير الشيء الذي يَرمي إليه، وعن حقيقة غير الحقيقة التي ينشدها، ولذلك يجب إرجاع المضمون الحقيقي للفكر الذي يحجبه المضمون الظاهر الشعوري إلى حقيقته اللاشعورية فيبدو العالم أمامنا مهدّداً بالغموض، كيف لا والتحليل النفسي على حدّ تعبير «بول ريكور»: «رجّ رجّة

هائلة من تكوّن في الفينومينولوجيا والفلسفة الوجودية، وفي سياق التجديد في الدراسات الهيغلية، وفي البحوث ذات المنزع اللّساني...» وبعموم القول نقول إنّ المشروع الفلسفي هو المستهدف أو أنّ فهمنا للعالَم ولأنفسنا أصبح مستهدفاً وموجّها نحو ريبة يصعُب تجاوزها.

إذا كانت هذه هي حقيقة التحليل النّفسي في نظرته للوعي، وبالتّالي في نقد موقفنا الواعي والعقلي من العالم، فكيف يمكن فهم النقد اللساني؟

احتلّت مسألة الوعي عند اللّسانيين مكانة مهمّة، كيف لا وإشكالية التفكير واللّغة والتّواصل وهي إشكاليات لسانيّة أيضاً تفترض وجود ذات واعية. إنّ اللّغة ظاهرة سيكولوجية اجتماعية ثقافية مكتسبة لا صفة بيولوجية ملازمة للفرد، والتفكير في الاصطلاح السيكولوجي هو النشاط أو الفعالية الذهنيّة العقلية التي يقوم بها الجهاز العصبي المركزي، وللتفكير،كعمليّة عقلية عليا، علاقة بعمليات عقلية عليا أخرى كالتذكّر والتخيّل والانتباه والذّكاء والإدراك مع بعض الفعاليات الأخرى كالتجريد والتعميم والتصنيف وإصدار الأحكام. ويهدف التفكير إلى حلّ المشاكل المواجهة للإنسان، ومن أهمّها نذكر فهمه لحقيقة العالَم، ولكن هذا الفهم لا يتعامل مع الأشياء والظواهر كمعطيات خاصّة بل يحاول فهم العالَم بعد أن يُحوّله إلى مجموعة من المفاهيم مثل مفهوم القوّة والكتلة والطاقة والسرعة والتسارع والجاذبية...إنّ العلم في حقيقته ليس إلاّ عمليّة تحويل الواقع إلى مفاهيم واللّغة هي الأداة التي تمكّن من التفكير، وهي أداة للعقل البشري في إنتاجه للمفاهيم والتصوّرات والأفكار المجرّدة.

إنّ كلمة logos اليونانيّة تعني الخطاب، أو الكلام، أو اللغة كما، تعني العقل والفكر أو المنطق، وفي هذا الصّدد يقول «هيقل»:«إذا كان العمل هو الوسيط بين الإنسان والطبيعة حيث يتمّ تحويل المادّة الخام بواسطة العمل الذي عن طريقه يُموضِع الإنسان طبيعته وجوهره فيما يصنعه وما ينتجه، فإنّ اللّغة هي الأخرى وسيط بين الفكر والوجود، فالفكر يسعى دائماً إلى عقلنة الوجود وفهمه واللّغة هي المرآة التي تعكس لنا الصورة التي يشكّلها الفكر عن الوجود، فاللّغة دالّة الفكر». وتتجلّى فعاليّة اللّغة وحيويتها في أنّها أداة لتنظيم موضوعات العالم وتصنيفها مثل تصنيف الكائنات إلى نبات وحيوان وإنسان، وتصنيف الأنواع والأجناس. إنّ الفكر إذن هو اللّغة أو إنّ اللّغة هي الفكر، والطفل يتعلّم التفكير بتعلّم الكلام، وأثناء تعلّمه الكلام. يقول Delacroix:« إن كلّ تربية وكلّ تطوير للقدرة على التجريد والمحاكمة ليست سوى تهذيب للّغة، إنّ الفكر يصنع اللّغة بصناعة نفسه باللّغة».

يبدو إذن ممّا تقدّم أنّ الوعي يتشكّل داخل اللّغة إنْ لم يكن هو اللّغة ذاتها، يقول «بنيفنيست»:«يتشكّل الإنسان من حيث هو ذات في اللّغة وباللّغة، إذ هي وحدها التي تُؤسّس في حقيقة مفهوم الأنا ضمن واقعها الذي هو واقع الوجود». فالوعي أو الذات أو الأنا لم يَعُد مبدأ متعالياً كما تصوّره الكوجيتو الديكارتي بل أصبح نتاج عمليّة تشكّل لغوي إنّها «قدرة المتكلّم على أن يطرح نفسه بأعتباره ذاتاً». وسواءً طرحنا مسألة الوعي في الفلسفة أو في العلم، فإنّها لسيت إلاّ انبثاقاً أساسيًا للّغة في الوجود، وبمعنى بليغ يقول «بنيفنيست»:«يكون أنا من يقول أنا».

إذا كان الوعي لغوياً في جوهره، فماذا عن العالَم أو عن الآخر؟ إنّه لغوي أيضاً لأنّ قول أنا يفترض أنت، وهو مبدأ الحوار وشرط التواصل، وهكذا تمثّل اللّغة الشّكل الأعلى لقدرة أو لملَكة كامنة في الجنس البشري، وهي ملكة الرمز على أن نفهم من هذا بشكل واسع القدرة على تصوير الواقع بإشارة، ومن ثمّ فهم الإشارة على أنّها

تمثّل الواقع. ذلك أنّه لا توجد علاقة طبيعيّة مباشرة بين الإنسان والعالم ولا بين الإنسان والإنسان، وهذا الوسيط أو هذا الجهاز الرمزي يجعل الفكر واللّغة ممكنيْن، وهكذا يتحوّل الوعي والعالم إلى اللّغة والعالم لأنّه على حدّ عبارة «برغسون»: « إنّنا نحيا في منطقة متوسّطة بين الأشياء، وبيننا أو نحن نحيا خارجاً عن الأشياء وخارجاً عن ذواتنا أيضاً». إنّنا نعيش إذن داخل اللّغة التي لم تعد أداة للتفكير بل أصبحت هي التفكير بل أنّ المنطق نفسه بما هو آلة تعصم الفكر من الوقوع في الخطأ ليس إلاّ نظام اللّغة نفسها، يقول عنه «بنيفنيست»: «إنّ أرسطو كان يعتقد أنّه يحدّد صفات الموضوعات لكنّه لم يقم إلاّ بوضع كائنات لسانيّة» وبتعبير «السيرافي»: «ليس المنطق إلاّ لغة اليونان»، أي ليس لغة الفكر، فتعلّم لغة هو تعلّم نمط في التفكير وبناء رؤيا للعالم، وهكذا تكشف اللسانيات عن وضع جديد لمسألة الوعي في مواجهته للعالَم، فاللّغة هي الوعي في نشاطه وفي تأسيسه لرؤية خاصة للعالَم.

إذا ما أخذنا التصوّر العلمي الخاص بالتحليل النّفسي والخاص بالدّراسات اللسانيّة ندرك مدى الحرج الذي أصبحت عليه مسألة الوعي في الفكر المعاصر، وبالتّالي فهمنا للعالَم الذي بدَا قريبا إلينا فاكتشفنا أنّنا لم نفعل إلاّ إذا أسقطنا عليه وجودنا، ولكن هل يمكن حقيقة الفصل بين الأنا والآخر، بين الوعي والعالم؟ يقول «كيركيغارد»:«كلّ فرد هو بذاته عالم له قدس أقداسه الذي لا يمكن أن تنفذ إليه يد أجنبيّة». إنّ هذه الفرديّة الغارقة في الغموض هي التي كان «سقراط» قد دعا إلى معرفتها، ولكنّه في هذه الدّعوة حدّد الكيفيّة وهو أن نعرف أنفسنا بأنفسنا. وهذه الكيفيّة هيمنت على تاريخ الفكر الفلسفي، غير أنّ المسألة كان يُمكن أن تأخذ وجهاً آخر لو قيل إعرف نفسك بغيرك، ولكن أيّ غير هذا؟ ما هي طبيعته؟ هل هو العدم كما قال «سارتر»: «أنا الجسم والباقي هو العدم والصّمت المطبق». أم هو الجحيم، فنقع في توتّر الاختيار «إمّا أنا أو الآخر»، أم هو الغاية ذاتها التي تتوجّه إليها الذات مثلما عبّر عن ذلك «كانط» في قوله:«لا يتّخذ المرء من الآخر وسيلة بل يجب أن ينظر إليه على أنّه غاية في ذاته»، وآخر المطاف ألا يكون الآخر هو الوجه الباطني الحقيقي للذّات نفسها؟

لا يمكن حلّ هذه المصاعب بعصًا سحريّة خصوصاً، وأن الفلسفة في تاريخها برهنت على صعوبة الأمر إن لم نقل استحالته، فإذا أردت ادراك حقيقة العالَم وَجَب الإطمئنان إلى حقيقة الذات، ولكن كيف لنا الإطمئنان إلى الذّات وهي في وجودها مظهر من مظاهر العالَم نفسه، فقولنا الوعي والعالم ليس في حقيقته إلاّ شيء واحد يبدو أمامنا بمظهرين مظهر هو ذاتنا أمام ذاتها، ومظهر ثان ذاتنا أمام الآخرين أي أمام العالَم. فمن أين نعلن البداية إذن من الذّات أو من العالَم؟

إنّ الوضع الحقيقي للمشكلة هو أن أبدأ من وجودي الذاتي أي من الكوجيتو على حدّ رأي «سارتر» وهو أمر يستطيع أن يقوم به أيّ إنسان إذا شاء، وحينئذ سوف يجد وجود الآخر نوعًا من التّعالي يستلزمه وجوده الباطني نفسه، ومن هذا نتبيّن أنّ الصّلة بيني وبين الآخر صلة وجود بوجود بآخر ولكن دون الصّراع الممكن بل بالدخول إلى العلاقة مع الآخرين أي انطلاقاً من مفهوم «هيدجر» الوجودي أي أنّ صفات الذّات أن تكون دائماً مع الآخرين، فالذّات تسعى إلى الوعي بنفسها بأن تهب لنفسها شيئاً من الموضوعية والوجود الفعلي المتحقّق فهي تُخرج ما في مضمون هذه المعادلة: أنا = أنا، لكي تبلغ المرحلة الأولى من مراحل نموّها وهي التعرّف على نفسها في الذّوات الأخرى بحيث تكون في هويّة معها و مع نفسها، والوسيط ها هنا هو الآخر، فالآخر يظهر معي في اللّحظة التي يصبح شعورياً في هويّة

مع نفسه بالانفصال عن كلّ شعور آخر أو ذات أخرى. هذه الذّات عندما تتّصل بالعالم تتّصل بالوجود في ذاته أي بالوجود بما هو جملة الأشياء، ولكن هذا العالم لا يصبح له معنى إلاّ عندما تتّصل به الذّات، إنّه خالٍ من كلّ معنى، إنّه الفوضى ذاتها. فالعالم هو وجود ممتلئ كثيف لا فراغ فيه، إنّه خالٍ من الوعي فلا سبب له ولا مبرّر ولا علّة فاعلة أو غائيّة، إنّه حقيقة واقعة فقط لا ضرورة لوجوده، وجوده شيء لاعقلاني، إنّه شيء زائد وقبل أن يعيه العقل الإنساني كان شيئاً لا هذا ولا ذاك، كان فوضى لاعقلانية يبعث على الغثيان.

إنّ المعرفة إذن هي التي تمنح العالم الوجودي واقعيته، فالعالم محكوم ببنية وعينا، أمّا هو في ذاته فلا ضرورة تحكمه، لقد كان ممكناً أن تحتلّ الأرض أجناساً أخرى أو أن تجيء الكائنات بخلاف ما هي عليه، لقد حلّ العارض الطارئ الذي تخضع له السماء والأشياء محلّ ضرورة وجود عالَم حي كما هو بل كان بالإمكان أن لا يوجد العالم البتّة، إنّ الصدفة إذن احتلّت موقعاً في الوعي العلمي وأضحت الذّات المولّدة للمعنى ترفض كلّ ضرورة وكلّ إطلاقيّة لأنّ الحقيقة الواقعيّة ليست في جوهرها إلاّ البناء العضوي الذي تنظّم نتيجة انعكاسات وعينا. إنّ العقل هو الذي يمنح المعنى، والعالَم قبل ظهور الوعي لم يكن شيئاً. فنحن ننسب الوجود إلى الأشياء ولكن الواقع أنّ الأشياء لا توجد دوننا أبداً. إنّ إدراكنا لهذه الأشياء هو الذي يضعها عند عتبة الوجود الحقيقي، ووعينا بوجودنا شرط وجود العالم كلّه. فرغبتنا في البحث الموضوعي هي التي تدفعنا إلى تجريد وجودنا نفسه لتركّز انتباهنا في وجود الأشياء الخارجيّة ولكن وجود الواقع مرتبط دوماً بوجود ذواتنا أوّلاً، فالواقع لا يكون واقعاً إلاّ بنا نحن، ومن ثمّ كانت معرفتنا به ضروريّة عندنا فكان النّزاع بين قطبي الفلسفة والعلم وغيرهما من الأشكال الرمزيّة التي وضعها الإنسان، فالثّقافة الإنسانية من حيث هي كلّ واحدٌ عمليّةُ تحرير ذاتي تقدّمي، وتمثّل اللّغة والفن والدّين والعلم أوجُهًا متنوّعة في هذه العمليّة ففيها يكتشف الإنسان قوى جديدة ويدعمها، تلك القوى التي يشيّد بها عالمه الخاص، إلاّ أنّ هذا الفعل يتطلّب فصلاً واضحاً بين الوقائع والقيم، فالعقل العلمي لا ينطلق من الواقع بل يصل إليه أي أنّ الواقع يُدرك في ختام المسار العلمي، فهو نقطة وصول وليس نقطة ابتداء. إنّ المفاهيم العلميّة في حقيقتها تحطيم للواقع الحسّي المباشر يقول «باشلار»:«إنّ إمكانيات التنظيم العقلي أكثر بكثير من إمكانيات التنظيم الطبيعي». ويقول أيضاً:«لم يعد المعطى المباشر حكَمًا ولا شاهدًا بل أنّه أصبح متّهمًا ولا بدّ من إثبات أنّه يكذب، ولذلك فالمعرفة العلميّة هي دوماً إصلاح لوهم». ولعلّنا لكي نعمّق هذه النقطة قليلاً نذكر أنّ الفكر العلمي لا يتأسّس إلاّ على جملة مسلّمات يقول عنها «بوان كارية» إنّها مواضعات، كما يرى «أينشتاين»:«أنّ المفاهيم الفيزيائيّة إبداعات حرّة للفكر البشري وليست كما يمكن أن يُعتقد محدّدة فقط من طرف العالَم الخارجي وحده»، وهذا يعني بأنّ «العلم ليس مجموعة من القوانين ولا قائمة لأحداث غير مرتبطة بعضها مع بعض، إنّه ابتكار للفكر البشري شيّده بواسطة أفكار ومفاهيم ابتدعها بكلّ حريّة، والنظريات الفيزيائيّة تحاول صياغة صوره عن الواقع وربط هذه الصّورة بعالم الانطباعات الحسيّة الواسع، وهكذا فبناءاتنا الذهنيّة إنّما تجد تبريرها عندما تنجح في إقامة مثل هذه الرّابطة وفي الكيفيّة التي تقيمها بها». ويُواصل قوله «لقد بدأت الفيزياء بداية فعليّة عندما اخترعت مفهوم الكتلة ومفهوم القوّة ومفهوم منظومة العطالة وجميع هذه المفاهيم إبداعات حرّة... وهكذا عملت التطوّرات اللاّحقة على هدم

المفاهيم القديمة وخلق مفاهيم جديدة...» وخلاصة الرأي يصرّح «أينشتاين» بأنّه»بدون الإيمان بإمكانيّة إدراك الواقع والإمساك بتلابيبه بواسطة إنشاءاتنا النظريّة وبدون الإيمان بالانسجام الدّاخلي لعالمنا لن تقوم للعلم قائمة، وسيبقى هذا الإيمان دوماً، الحافز الأساس لكلّ ابتكار علمي، ومن خلال جميع مجهوداتنا، ومن خلال كلّ صراع مأساوي بين المفاهيم القديمة والمفاهيم الجديدة نتعرّف على تلك الرّغبة الأبديّة التي تحدونا إلى الفهم وعلى ذلك الإيمان الصّامد دوماً، الإيمان بانسجام عالمنا، الإيمان التي توطّده بأستمرار العوائق التي تعترض فهمنا». ولعلّ هذا القول الصّريح من العالِم الفيزيائي «أينشتاين» يُفهمُنا أنّ حياة العالم صراع بين القديم والجديد، بين مفاهيم ابتكرناها ومفاهيم ابتكرناها أيضاً، غايتنا فهم آليّة الكون على حدّ تعبير «أينشتاين» نفسه حين يقول :«إنّ المجهود الذي نبذله لفهم العالَم يجعلنا أشبه ما نكون بالرّجل الذي يُحاول فهم آليّة ساعة مغلقة، فهو يرى ميناءها، ويشاهد حركة عقاربها، ويسمع صوتها لكنّه لا يمتلك أيّة وسيلة تمكّنه من فتح صندوقها الصّغير، و إذا كان هذا الرّجل على قدرٍ كبيرٍ من الذّكاء، فإنّه يستطيع أن يكوّن لنفسه صورة ما عن جهازها الدّاخلي الذي يعتبره مصدر حركة عقاربها و لكن لن يكون قطّ على يقين بأنّ الصّورة التي كوّنها في ذهنه عن حقيقة التركيب الداخلي لهذا الجهاز هي وحدها القادرة على تفسير ملاحظاته». إذا كان الأمر كذلك، فأين الحقيقة إذن؟

الحقيقة بين النّسبي و المُطلق:

لقد علّمتنا الفلسفة منذ تاريخها الطّويل على لسان الفيلســـوف والعالـم الرياضي «برتراند رسّـل» حين يقول :«يتّهمني كثيرون بأن تغيّر الرأي أصبح عادة متأصّلة في نفسي والواقع أنّني لا أخجل من ذلك بل أعتقد أنّ من لا يغيّر رأيه في طبيعة الكون وأسراره ولا سيّما هذه السّنوات الأخيرة لا يستحقّ أن يُعدّ عالِمًا، فالعالِم الحقّ ينبغي أن يُراجع رأيه باستمرار وإلاّ أصبح رجلاً عاديًا، عقله أبعد ما يكون عن التفكير العلمي». أمّا عن العلم فقد علّمتنا الممارسة الإبستمولوجية على لسان أبرز روّادها المعاصرين قوله:«إنّ جوهر تأمّلنا هو أن نفهم أنّنا لم نفهم». ولكن من جهة أخرى يتفاوت النّاس في مدى وعيهم وإدراكهم واتّساع الذّات عندهم، ولذلك، فإنّ «الشّخص الأكثر تطوّراً يظلّ قادراً في مدى آفاقه الأبعَد اتّساعاً على فهم الأشخاص الأدنى منه تطوّراً ويستحيل العكس». ومن هذا الاعتبار يصحّ القول إنّ الحقيقة من حيث هي سؤال يُطرح أصبحت وهمًا، ومن حيث هي هدف وغاية أصبحت أكثر وضوحاً وجلاءً، إنّها غاية حياة الإنسان بما هو كائنٌ واعٍ. وهكذا يظهر بأنّ بين القول الفلسفي والقول العلمي وشائج من قربى الجوار الذي لا يعني الصّراع وإنّما الاستقلاليّة، ولذلك، فإنّ الواعي بحركتهما يُدرك تمام الإدراك أنّ ما يصلح للأوّل لا يصلح للثّاني وإن كان البحث عن الحقيقة هو هدفهما الأقصى، ولذلك وَجب أن نُدرك أنّ للعقل أبعاده وحدوده يؤمن بها العالم ضمن حدود علمه ولا دخل للفيلسوف في ذلك، ولكن أيضاً للفلسفة أبعادها وحدودها يؤمن بها الفيلسوف ولا دخل للعالم في ذلك، إذ وكما يقول «برغسون»:«إذا صحّ أنّ العقل قد خلقته الحياة وفي ظروف معيّنة فكيف يُحيط بالحياة وهو ليس إلاّ انبعاثا منها؟ إنّ عقلنا مقدّر عليه أن يفكّر في المادّة، وهو يشعر بأنّه في مكانه الطبيعي طالما تركناه بين أشياء ساكنة وخصوصاً بين الجوامد، حيث يجد فعلُنا قاعدة يرتكز إليها، وتجد صناعتُنا وسائل للعمل وهو ينتصر في الهندسة حيث تنكشف القرابة بين الفكر المنطقي والمادّة السّاكنة والمعرفة العقليّة من حيث إنّها

تتعلّق بمظهر معيّن للمادّة السّاكنة تقدّم إلينا عنها طابعاً صادقاً إذا صُبّت على قالب هذا الشيء الجزئي، ولا تصير نسبيّة إلاّ إذا ادّعت بما هي كذلك أنّها تمثّل الحياة، أعني الطّابع clicheur الذي اتّخذ الانطباع. إنّ عقلنا لم يُخلق للتأمّل في الحياة. إنّ العقل مشغول قبل كلّ شيء بضرورات الفعل». وإذا كان هذا هو العقل، فإنّ الوجدان شيء آخر «إنّه ذلك النّوع من التقاطع العقلي الذي به تنتقل إلى باطن الشيء للتّطابق مع ما هو فريد فيه، وبالتّالي لا يمكن التعبير عنه. والمعرفة الوجدانيّة هي التي تستقرّ في المتحرّك وتعتنق حياة الأشياء نفسها، وهذا الوجدان يصل إلى المطلق».

ومن هنا نفهم أنّ الإنسان المتزمّن التّاريخي يُحاول جاهداً إدراك مَا لا يُمكن إدراكه إلاّ شيء متزمّن تاريخي مثله، وكلّ خروج عن هذا القياس يعني الدّخول بالإنسان إلى عالم يتجاوز الزّمان والقياس. وإذا كانت الحقيقة أضخم من أن تتزمّن يكون مثلنا مثل من يُريد إدراك فيل ضخم بميكروسكوب، فإنّه يرى بعض الشيء ولكنّه لا يُدرك كلّ شيء، ومن هنا تأتي جدليّة الوحي والتّاريخ على حدّ تعبير «أدونيس» أي المتزمّن واللاّمتزمّن وكلّ مراوحة بين هذين القطبين تُلخّص لنا حياة التأمّل، وكلّ محاولة للنّظر من قطب واحد يكون مثلها مثل من يريد وضع العين للسّمع والأذن للبصر، فالتّاريخ هو إدراك الصّيرورة في ثباتها والوحي هو إدراك الصّيرورة في صيرورتها ولا قُدرة لنا على استكناه قدرة الوحي إلاّ داخل الثّبات، فوجب إسقاطه في التّاريخ حتّى يمكن تأمّله وإدراك حقائقه المتطوّرة بتطوّر التّاريخ نفسه، وما يصلح الآن لا يصلح غداً، أمّا محاولة إدراك الوحي في ذاته فهو عمل الوجدان الذي عبّر عنه «برقسون» آنفاً، والموجود داخل الشيء لا يُحيط به إلاّ بوجدانه وبلغة «برقسون»:«إنّ جوهره نفساني وليس رياضيّا».

طبيعة التفلسف:

وهكذا يَبني «برغسون» الفلسفة الميتافيزيقية على أساس وجداني ذي طابع روحاني صريح يذكّرنا بأعمال المتصوّفة بل إنّ «برقسون» يُصرّح بأنّ العلوم الماديّة بحاجة إلى التصوّف كما أنّ التصوّف بحاجة إليها أيضاً، ولا يمكن لغير الفلسفة أن تضطلع بهذه المهمّة. تبدو الفلسفة إذن قائمة على أساس علمي من جهة وديني من جهة ثانية وأنّ العقل والوجدان في علاقة حميمية بعدما كانا في صراع وتنافر كما ذكر ذلك «أوغست كونت» حين تحدّث عن ميلاد الفلسفة الوضعيّة. الفلسفة إذن في معناها الجوهري الدّائم رغم اختلاف حقبات التاريخ هي البحث في الكائن وتتّصف بصفات أهمّها النقد إن لم نقل إنّ النقد هو جوهرها مثلما يقول «هيدغر»:«إنّ العلم لا يفكّر، إنّ العلم دغمائي، في جوهره تقني بينما تكون الفلسفة عملاً نقدياً». أي إنّ أساس الفلسفة يتمثّل في النّقد، وبالتّالي يصبح التفكير عبارة عن الوسيلة التي نكشف بها عن اللّعبة التي تجعل من الحقيقة المطلقة أساس التفكير الفلسفي وغايته فتسيطر بذلك على التفكير عامّة وعلى الميتافيزيقا خاصّة فكأنّ الفلسفة هي «التشهير بسوء نيّة الفيلسوف وهو التقويض لمجموع الميتافيزيقا» أو أن نعبّر بلغة «نيتشة» فنقول:» إنّ العقل أصلاً هو النّقد، إنّه المطرقة، وهو لا يكون مجدياً إلاّ إذا كان ناقداً، وذلك باستعمال الفضيحة»، وهو عين المشروع الفلسفي الذي قام به «الغزالي» في كتابه «تهافت الفلاسفة»، حيث صرّح:«فلمّا رأيت هذا العِرق من الحماقة نابضا على هؤلاء الأغبياء انتدبتُ لتحرير هذا الكتاب ردّا على الفلاسفة القدماء مبيّنا تهافت عقيدتهم وتناقض كلّ منهم فيما يتعلّق بالإلهيات كاشفاً عن غوائل مذهبهم وعوراته التي

هي على التحقيق مضاحك العقلاء وعبرة عند الأذكياء».

إنّ هذه النّماذج الفلسفية الموضّحة لمهمّة النقد بما هي مهمّة سامية يضطلع بها الفكر الفلسفي تبيّن أنّ التفلسف عمليّة ذاتية تخضع لشرط الحريّة الذي عبّر عنه «كانط» بقوله:«أمّا بالنّسبة للتنوير فلا شيء مطلوب غير الحريّة بمعناها الأكثر براءةً.» أي تلك التي تُقبل على استخدام علني للعقل في كلّ الميادين وهو نفس الشرط الذي افترضه «الغزالي» حين أقدم على ممارسة الشكّ، وكذلك فعل «ديكارت». وإلى جانب الحريّة تشترط الفلسفة إيجاد معيار سليم للتعقّل سمّي منطقاً داخل الأدبيات الفلسفية عموماً وهو المعنى الذي عبّر عنه «الغزالي» تارة بالميزان وتارة بالمعيار، يقول:«فلمّا كثُر في المعقولات مزلّة الأقدام ومنارات الضلال ولم تنفكّ مرآة العقل يكدّرها عن تخليطات الأوهام وتلبيسات الخيال رتّبنا هذا الكتاب معياراً للنّظر والاعتبار، وميزاناً للبحث والإفتكار، وصقالاً للذّهن، ومشحذاً لقوّة الفكر والعقل، فكلّ نظر لا يتّزن بهذا الميزان ولا يُعار بهذا المعيار فاعلم أنّه فاسد العيار غير مأمون الغوائل والأغوار».

إنّ ما يمكن جمعه إلى حدّ هذه النقطة هو أنّ الفلسفة من حيث الماهية علم الكائن الذي يطرح الوجود بوصفه موضوعاً أسمى يسعى إلى الانفتاح عليه بوصفه ذاتاً قبالة الوجود، وأنّ الفلسفة من حيث الخصوصيات هي القول لأنّ «الفكر والقول شيء واحد» حسب عبارة «أفلاطون» أي هي لوقوسlogos، وهي العقل بما هو نور طبيعي، وهي النقد بما هو ممارسة تقوم على الدّحض أو الشكّ أو الفضح أو التّشهير، وهي التأسيس بما هو إيمان بالحقيقة، وما تتّصف به من ثبات وإطلاق خلافاً لما يسود داخل الفكر العلمي من نسبيّة وتاريخيّة. وهي المعيار أو الميزان أو المنطق بما هو آلة للتمييز وبما هو صورة للنّظر. غير أنّ هذه الخصوصيات تشترط حضور الحريّة بما هي ايمان بقدرة الإنسان على التعقّل والدخول في مغامرات مع الوجود، وبالتّالي يمكن توحيد هذه الخصوصيات في معنيين هما الوعي والسياسة. الوعي بما هو شرط إمكان التفلسف وهو شرط نفسي ذاتي، والسياسة بما هي شرط إمكان للتفلسف أيضاً، وهو شرط واقعي على أن نُقحم هذا الكلّ داخل الخضم التّاريخي، فكلّ ممارسات البشر تاريخيّة بالضّرورة وإن ادّعت الإطلاقيّة والسرمديّة.

أمام ما تقدّم نرى «كانط» يصرّح «إنّنا لا نتعلّم الفلسفة إنّما نتعلّم التفلسف»، ونرى «هيدغر» يُعوّض سؤال ما الفلسفة؟ بسؤال ما التفلسف؟ وذلك إيماناً بأنّ الفلسفة ممارسة وعمل، وهي ليست كياناً جاهزاً بل هي مشروع، فإن نتفلسف إذن هو أن نكون أحراراً. ولكن ماذا يعني ذلك؟ هل للحريّة وجود حقّا؟ وهل أعمالنا التي نقوم بها حرّة أو مقيّدة؟

طبيعة الحريّة و منزلتها:

إنّنا إذا لجأنا إلى تجربتنا الذاتيّة، نلاحظ أنّنا أحرار في كثير من أعمالنا ولاسيّما تلك التي نُقبل عليها بمحض إرادتنا، ولكن هل مجرّد شعورنا بشيء من الأشياء دليل عن هذا الشيء؟ وعموماً يمكن أن نذكر بعض البراهين التي اعتمدها الفلاسفة كالبرهان النّفسي، والبرهان الأخلاقي، والبرهان الاجتماعي، والبرهان الميتافيزيقي وهو أهمّها ويقوم على فهم طبيعة الإرادة. فالإرادة يجذبها الخير، ولكن جذب الخير للإرادة يختلف من الخير الكامل المطلق إلى الخير النّاقص النّسبي، فإذا كان الخير الكامل، فإنّ فعله في الإرادة كامل والاندفاع نحوه تلقائي وضروري، ولكن الخير قد يكون ناقصاً و نسبيّا عندئذ تكون الرغبة فيه ناقصة ونسبيّة، إنّ تصرّفاتنا تجاه الخيرات النّاقصة القائمة على الاختيار بين هذا أو ذاك دليل على وجود الحريّة فينا. يقوم

هذا البرهان على مبدأ تساوي الفعل وعدم الفعل أي حريّة استواء الطرفين. إنّ هذا التصوّر قائم على أساس تجريدي وذهني صرف لا يُعطي للأسباب الخارجيّة أيّ دور، ولكن كلّ ما في الكون مرتبط بالضّرورة، والإنسان نفسه لا يمكن استثناؤه، ولذلك، فإنّ القول بالحريّة نابع عن جهل بالأسباب الفاعلة.. كيف يمكن إذن فهم الحريّة واقعيا؟

يُؤكّد «ليون برنشفيك» أنّ الحريّة عمل الرّوح وفعل العقل أي أنّ طبيعة الحريّة لا تكمن في تمظهرات المادّة، ولا يمكن أن تكون في العلاقات التي تربط المادّة بتمظهراتها، حيث تترعرع الضرورة بقوانينها المضبوطة. فالإنسان الذي يتحدّد قبل كلّ شيء بقدرته على التفكير والتمييز والتخيّل هو الحامل في ذاته وكينونته مبدأ الحريّة اللامتناهية، وبمعنى آخر إنّ القانون في المادّة ضرورة، وفي الإنسان الحريّة. إنّ القول بالضّرورة والحتميّة العلميّة يُخضع جميع الظواهر إلى سلطة القانون الطبيعي، ويعتبر الحريّة وهمًا أو نتيجة لنقص في إمكانياتنا المعرفيّة والذهنيّة. والحتميّة تعتبر أنّ الظواهر والأفعال وكلّ ما يطرأ عليها من تغيّرات وتحوّلات هي أساساً نتيجة عوامل لا دخل للإرادة فيها ولا سلطة للمرء عليها، لهذا سيكون الفعل الإنساني بما فيه الفعل الإرادي خاضعاً لوقائع عالمنا ولقوانينه، يعني أنّه خاضع للحتميّة التي لا تترك مكاناً للصّدفة أو للحريّة، وبالتّالي لأي عنصر لاحتمي، فالقول بالحريّة يعني بالنّسبة إلى المدافعين عن الحتميّة المطلقة إقرار واقع يتجاوز القوانين الكليّة الضّابطة لوجود عالَمنا ولكينونته، وهو أمر لا يمكن أن يُتصوّر لأنّنا لا يُمكننا علميًا إقرار ظواهر أو أفعال لا تخضع للقانون. فالعلوم الفيزيائيّة والكوسمولوجيّة والعلوم البيولوجية والعلوم النّفسيّة والاجتماعيّة تجتمع لضرب فكرة الإرادة. ليس هناك عمل بدون دوافع، والدّافع الأقوى الذي يُؤثّر في الفرد من خلال علاقته بالظروف المحتّمة لهذا التأثير هو المحدّد في آخر الأمر للفعل الإرادي، فالحريّة وهم إذن أو هي الضّرورة المفهومة على حدّ تعبير «سبينوزا» أو الوعي بالضرورة على حدّ تعبير «ماركس».

من خلال ما تقدّم نستنتج أنّ الفلسفة اليوم أمام إشكال محوري وهو إشكال متشعّب تشعّب العلوم واختصاصاتها فغاية الفلسفة الإنسان ولكن العلوم قتلت الإنسان، فكيف يمكن العودة بالإنسان ليحتلّ المركز من جديد بعد الطّعنات التي حدّثنا عنها «فرويد»؟ وكيف يمكن للفلسفة أن تعود بعد أن قضت عليها الوضعيّة؟ إنّ الفلسفة والإنسان صفحتًا ورقة لا يمكن إحضار الواحد دون الآخر، ولذلك كانت الحريّة شرط التفلسف وغاية الإنسان، ولتجاوز هذه المعضلة كان من الضروري البتّ فيها من ناحيتين ثنتين:

أ ـ المستوى الخارجي للحريّة:

ونعني الضغوطات الخارجيّة التي لا تنبع من ذات الإنسان أي غياب كل استلاب وكلّ خضوع للآخرين، فالحريّة بهذا المعنى موجودة سلباً كلّما لم يُمنع الإنسان من فعْل شيء ما من قِبَل أناس آخرين أو كلّما لم يُجبر على ذلك، نسمّي هذه الحريّة حريّة ماديّة أي عدم وجود موانع جسديّة وماديّة للفعل. فهناك إذن حريّة مدنيّة، وتتمثّل في عدم وجود موانع قاهرة للفعل حسب القوانين الضّابطة لحياة المدينة، وهناك الحريّة السياسيّة المتمثّلة في عدم وجود موانع للقيام بالدّور المنوط على عاتق المواطن في وطنه، وهناك الحريّة الأخلاقيّة المتمثّلة في عدم وجود موانع للفعل من خلال الواجب الذي يُمليه الضّمير. تُسمّى هذه الأشكال للحريّة بحريّة الفعل وحريّة الإنجاز والتنفيذ.

ب ـ المستوى الدّاخلي للحريّة:

ونعني به حريّة القرار أو الحريّة السيكولوجية أو حريّة

الإرادة، ويمكننا تحديد الحريّة الداخليّة كميزة خاصّة للإرادة التي تقع على موضوعها بدون أن تكون هناك ضرورة متأتّية عن سبب سيكولوجي، أو دافع داخلي. إنّها حريّة الاختيار ويقع بطريقتين:

- إمّا أن نقوم بالفعل أو لا نقوم،
- أو أن نقوم بعمل شيء ما أو بعمل شيء آخر.

نستنتج أنّ الحريّة تقوم إذن على حريّة الاختيار وحريّة الإنجاز، فالمستوى الدّاخلي مرتبط بالمستوى الخارجي. إذا كان الإنسان يجمع بين النّفس والجسد فهو يجمع في كينونته هذا التضادّ بين الحريّة والضّرورة، ولذلك تُفهم الحريّة في علاقة الإنسان بالعالَم على مستويين: مستوى يربط الإنسان بنمطيّة ظهور الأشياء إليه وكيفيات فهمها واستيعابها، وبُعْدٌ يربط الإنسان بآليات وعيه بنفسه وبمحيطه. فالحريّة هي القدرة على أن تكون الذّات جاهزة ومتهيّئة لظهور الأشياء وظهور العالَم، فالإنسان مُوجِد المعنى في العالَم، والحريّة أيضاً هي وعي الذّات بذاتيتها. ولكن ماذا نقول لو استمعنا إلى بحوث العلوم النفسيّة وتَحدّثنا عن اللاّوعي والغرائز؟

وعموما يمكن تقسيم الفعل الإرادي إلى ثلاثة مستويات:

1 ـ المداولة.

2 ـ القرار.

3 ـ التنفيذ.

وإذا كان الأمر كذلك هل هذه الإرادة تعود إلى الأنا العينيّة أم أنّها تُخفي وراءها وهمًا يتمثّل في المحدّدات الداخليّة، ومنها اللاّوعي ومنها ما هو اجتماعي يربط الأنا بالعائلة والمجتمع والدولة وتجعل الفعل محدّداً اقتصادياً وأيديولوجياً. يبدو أنّ إشكال الحريّة يتمحور بين قطبين ضروريين: الضّرورة الداخليّة و الضّرورة الخارجيّة، أي الضّرورة المتحكّمة في القرار والضّرورة المتحكّمة في التنفيذ فتتحوّل إشكالية الحريّة إلى إشكالية الوعي واللاّوعي والجسد واللّغة أي الإنسان والعالَم من جهة وإشكالية العمل والدّولة والسّلطة والأخلاق أي الممارسة من جهة ثانية. أي أنّ الخوض فيها يقتضي البتّ في قضايا كان الفلاسفة قد ضبطوها ضبطاً محكماً منذ القديم، فكانت الفلسفة موقظة للفكر وموقظة للإنسان أي منقذة له، إنّها نقديّة ناقدة ومغيّرة، فالفكر النّقدي بقدر ما يُحاول تطوير أجوبته يُحاول تطوير أسئلته لكن مع الإبقاء على نفس المواضيع، وإن شئنا الدقّة قلنا إنّ مواضيعها تتطوّر ببطء شديد، يقول «كارل يسبرز»: «وعلى النّقيض من العلوم لا يبدو أنّ التفكير الفلسفي يتقدّم، إنّنا نعرف حقّا أكثر من «أبقراط» ولكن ليس بوسعنا أن نزعم أنّنا تجاوزنا أفلاطون». وإذا أردنا وضع خطّ تاريخي يُحدّد علامة منطلقها القديم وعلامة حاضرها يمكن أن نذكر عبارة لـ «سقراط» (القرن الخامس قبل الميلاد) تقول: «إنّ كلّ ما أعرفه أنّي لا أعرف شيئًا» وقولاً لـ «بشلار» (القرن العشرون): «إنّ جوهر تأمّلنا هو أن نفهم أنّنا لم نفهم». وتلك عظمة الفلسفة في جوهر معناها وحقيقة ماهيتها، إنّها تُلتمس في عدم يقينها، وذلك هو المعنى الكامن في قولنا إنّ الفلسفة ليست الحكمة، وإنّما محبّة للحكمة. ذلك أنّ الفلسفة أوّلها محبّة العلوم وأوسطها معرفة حقائق الموجودات على حدّ عبارة إخوان الصّفاء، يقول «رُسّل»: «تكاد معظم المسائل التي لا يستطيع العلم أن يُجيب عنها هي المسائل التي تستثير اهتمام العقول المتأمّلة أكثر من أيّ شيء آخر». و هذا يُحيلنا إلى تعريف الفلسفة من خلال معرفة مواضيعها، أليست هي تلك التي تجعلنا أمام أنفسنا وأمام الكون، فإذا بحث كلّ عالِم في جهة من جهات الكون، فإنّ الفيلسوف يبحث في أصل الكون، هل هو من شيء أو لا شيء؟ هل

هو حادث أو هو قديم؟ وهل هو مادّة صرف والرّوح عارض من عوارضه؟ أو هو روح صرف والمادّة صورة من صوره؟ أهو مادّة وروح أو لا مادّة ولا روح وإنّما هو وهمٌ وخيال؟ وهل وُجد الكون صدفة أو بقدرة قادر؟ ومن هو هذا القادر، وما صفاته، ومن أيّ نوع تكون علاقته بالكون؟ وهل الأفكار الحاصلة من التجربة والاستنباط خطأ أو صواب؟ وما هو مقياس الحُسن والقُبح، والخير والشر، والحق والباطل؟ فإذا كانت هذه بعض مسائل الفلسفة فإنّها تُعدّ أرقى معرفة مقدورة لنا بوسائلنا الخاصّة التي هي العقل ومناهجه فهي علم الموجودات بالعلل البعيدة، وهي علم أي معرفة يقينيّة تقف على علّة الشيء، وهي علم الموجودات لا بتفاصيلها، فإنّ هذا يرجع إلى العلوم الجزئيّة بل بعمومها، إنّها تفحص عن الجسم بالإجمال أو عن الحياة بالإجمال فتشمل في حكمها كلّ جسم، وكلّ حيّ، وهي علم بالعلل البعيدة التي ليس بعدها مطلب لمستزيد. بينما سائر العلوم تقتصر غايتها على العلل القريبة. يقول «ابن سينا»:«الحكمة صناعة نظر يستفيد منها الإنسان تحصيل ما عليه الوجود كلّه في نفسه لتُشرق بذلك نفسه وتستكمل وتصير عالَماً معقولاً مضاهياً للعالَم الموجود وتستعدّ للسّعادة القصوى بالآخرة، وذلك بحسب الطّاقة الإنسانيّة». وهو نفس المعنى الذي نجده عند «الكندي» الذي يُعرّفها بقوله:«إنّها علم الأشياء الأبديّة الكليّة أنياتها وماهيتها وعللها بقدر طاقة الإنسان». إذا كان هذا هو شأن الفلسفة، فهل يعني أنّ الفلسفة نظريّة صرفة مغالية في الميتافيزيقا والمُثل؟ كيف لا وهي إدراك للخير والحقّ والجمال؟ إنّ تعريف الفلسفة لا يكتمل إلاّ بالإشارة إلى وجهها الثّاني أي إلى طابعها العملي، فالحكمة المتعلّقة بالأمور التي لنا أن نعلمَها وليس لنا أن نعمل بها تسمّى حكمة نظريّة و الحكمة المتعلّقة بالأمور التي لنا أن نعلَمُها ونعمل بها تسمّى حكمة عمليّة. وإذا كانت غاية الحكمة النظريّة معرفة الحقيقة وإرساء اليقين، فإنّ غاية الحكمة العمليّة السياسية وإقرارها، ومن لا حقيقة له لا يمكن له التحوّل إلى عالَم الممارسة خصوصاً إذا علمنا أنّ الإنسان يهدف إلى تحقيق السّعادة، وطريق السّعادة عند الفيلسوف هو العلم والعمل. فالسّعادة هي إذن تحقيق شيء نهائي كامل مكتفٍ بنفسه ما دام أنّه غاية جميع الأعمال الممكنة للإنسان على حدّ قول «أرسطو». غير أنّ الفلسفة ربما لا تهدف إلى السّعادة وإنّما إلى ممارسة فعل التغيير كما نصّت بذلك الماركسيّة ولكن أيضاً كما أراد بذلك «أفلاطون» حين تحدّث عن عودة سجين الكهف إلى كهفه مرّة أخرى، وهي دلالة على أنّ الفلسفة وإن كانت مشدودة إلى عالم الحقائق والعروج في مقاماته، فإنّها تبقى مشدودة أيضاً إلى واقعها قصد تغييره وفق ما تقتضيه الحكمة النظريّة.

إنّ في خاتمة هذا المسعى لا ندّعي الإلمام بحقيقة الفلسفة في نظرتها للإنسان والعالَم، فذلك قصد أبعد من أن نبلغه، وإنّما أردنا تقديم نماذج تفسيريّة مختلفة. ففلسفة الفلاسفة تقدّم لنا نماذج مختلفة من التعقّل والتفلسف، ولكن لا لمحاكاتها، وإنّما لصناعة فلسفتنا الذّاتية، أي أن نفكّر بأنفسنا لا أن نكون صدى للآخرين، فإذا كان البحث عن ماهية الفلسفة يُحيلنا إلى معنى التفلسف، فإنّ الإجابة الحاصلة لدينا الآن هو أنّ التفلسف ليس إعادة قول الفلاسفة، وإنّما أن نصنع صنيعهم، وأحسن تعبير عن هذا المعنى ما أورده «الغزالي» حين قال:«أُطلب الحقّ بطريق النّظر لتكون صاحب مذهب ولا تكون في صورة أعمى تقلّد قائداً يرشدك إلى طريق وحواليك ألف مثل ينادون عليك بأنّه أهلكك وأضلّك عن سواء السبيل وستعلم في عاقبة أمرك ظلم قائدك فلا خلاص إلاّ في الاستقلال. ولو لم يكن في مجاري هذه الكلمات إلاّ ما

يشكّك في اعتقادك الموروث لتنتدب للطلب، فناهيك به نفعاً، إذ الشكوك هي الموصلة إلى الحقّ، فمن لم يشكّ لم ينظر، ومن لم ينظر لم يبصر، ومن لم يبصر بقى في العمى والضلال».

يبدو من خلال ما تقدّم أنّ فاعليّة الإنسان في العالم تمثّل ثقافته في وجهيها النّظري من علوم وفنون وديانات وغيرها، والعملي من شغل وسلوك وغيرهما، فالعالَم الإنساني هو الطبيعة وقد استأنسها الإنسان وروّضها لخدمة مطالبه، فالإنسان يحرّر الأشياء في مجال الوجود الخام من كثافتها وجمودها لكي تستحيل بالنّسبة إليه علامات وأمارات محمّلة بالمعنى والدلالة، والإنسان لا يتكيّف مع العالَم بقدر ما يُكيّف العالَم معه يفرض على العالَم تنظيماً جديداً تهيئه القيم الإنسانيّة، وإذا ما حاولنا أن نُفرّق بين عالَم الإنسان وسائر العالَم في كلمة واحدة فلن تكون سوى القيم، فالإنسان لا يُواجه العالَم بوصفه موضوعاً مستقلاً محايدًا بل العالَم القائم هو عالَم بالنّسبة إليه لا يتّصل به إلاّ من جهة ما يعنيه منه، ولا يعرف منه الإنسان إلاّ ما يُترجَم إلى لغته، فكأنّ العالَم في انتظار دائم لما يضع الإنسان فيه من معنى ودلالة ليغدو عالَمًا إنسانيًا له واقعه المؤثّر، وهذا هو ما نعنيه بالقيم فهي طابع وجود الإنسان وقوام بنيته، وبالتّالي هي اللّغة التي يفهم بها الإنسان العالَم. وإذا ما تجلّت الفاعلية الإنسانيّة في صور متباينة من الفلسفة والدّين والفن والعلم، فإنّ القيم تسودها دون استثناء، ولذلك حُظي ثالوث القيم التقليدي الحق والخير والجمال بتقدير كلّ متعرّض لمشكلة الإنسان والعالَم إلاّ أنّ ولادة الإنسان الحديث استبدلها بالمنفعة والنّجاعة والسيطرة فأضحت علاقة الإنسان بالعالم قائمة بين هذين القطبين: الإنسان والقيم، ولكن المسألة تتحوّل عندها إلى هذا السؤال: هل الإنسان فكرة؟ أم الإنسان واقعة وظاهرة؟ والجواب عن هذا السؤال هو المحدّد لمعنى العالَم وقيم الإنسان.

وخاتمة القول إذا كان قدَرًا أن يُوجد الإنسان، فإنّها الإرادة أن يُعطي الإنسان لهذا الوجود معنى، وإذا كان قدرًا أن يَفنى، فإنّ ما أبدعه يعطي لهذا الفناء معنى، فالإرادة والإبداع شرطان بهما يكون الإنسان وبدونهما لا يكون، ومن أضاعهما أضاع كل المعاني فتصبح الحياة عبثاً، والوجود ملعباً، وعلينا أن نختار، فإمّا الإرادة والإبداع فنكون، وإمّا العبث واللعب فلا نكون. والفلسفة يكفيها أن تجعل الوجود موضوعاً، والإنسان غاية، ويكفي الإنسان أن يكون إنساناً، فقديماً قال «بيثاغور»:«الحكيم هو الله، أما أنا فإنّي محبّ للحكمة أي فيلسوف». فكلّ من ادّعى إدراك الحكمة فقد أسرف وادّعى ما ليس بإمكانه ومن ادّعى عجزُ المعرفة والإدراك فقد عاش الغفلة والسّذاجة، فيكفي الفلسفة اليوم أن تكون ما كانت عليه يومَ أرادت أن تتأسّس وهو أن تجعل الإنسان إنسانًا وحسب «ديكارت»:«أنّ تميّزنا عن الأقوام المتوحّشين، والهمجيين، وأنّ حضارة الأمّة وثقافتها إنّما تُقاس بمقدار شيوع التفلسف الصحيح فيها، ولذلك، فإنّ أجلّ نعمة ينعم الله بها على بلد من البلاد هو أن يمنحه فلاسفة حقيقيين». ولذا يمكن الإقرار بأنّ الفلسفة هي الإنسان، وكيف لا والإنسان سؤال. فَمَن أراد أن يعيش في الظلام أو مُغمض العينين، فلا يلومنّ الشمس؟ ■

المراجع

قائمة المراجع باللّغة العربية:

ـ الغزالي، أبو حامد : المنقذ من الضلال

ـ الغزالي، أبو حامد : تهافت الفلاسفة

ـ الغزالي، أبو حامد : ميزان العمل

ـ أدونيس : الثّابت و المتحوّل

قائمة المراجع باللّغة الفرنسيّة:

- Bachelard. G : Le rationalisme appliqué. Ed P.U.F
- Bergson. H : Les deux sources de la morale et de la réligion. Ed P.U.F
- Descarte. R : Discours de la méthode
- Freud. S : Nouvelles conférences de psychanalyse. Ed Gallimard
- Freud. S : Abrégé de psychanalyse. Ed P.U.F
- Hegel : La phénoménologie de l'esprit. Ed Aubei
- Husserl. E : La cure des sciences européennes. Ed Gallimard
- Kant. E : Critique de la raison pure. Ed P.U.F
- Kant. E : Fondement de la métaphysique des moeurs. Ed De la grave
- Nietzsche. F : Par-de là le bien et le mal.
- Poincarré. H : La science et l'hypothèse. Ed flammarion
- Ricoeur. P : Histoire et vérité. Ed seuil
- Rousseau. J J : Du contrat social. Ed Garnier flammarion
- Russell. B : Problèmes de la philosophie.
- Russell. B : Introduction à la philosophie mathématique. Ed Payot
- Sartre J P : L'existentialisme est un humanisme. Ed Nagel
- Spinoza. B : l'Ethique. Ed P.U.F

التآلف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

الثقافة في ضوء الممارسة الاجتماعية : قراءة في مفهوم الثقافة والأزمات الثقافية

[هشام عقيل صالح *]

يختلف المفكرون حول المفهوم الحقيقي للثقافة، وتتعاظم الأسئلة حول ماهية الثقافة وحقيقتها، وللكل مفهومه الخاص عن الثقافة بشكل عام. الثقافة هي السلوك اليومي والتصرفات الطبيعية للمجتمع التي تتضمنها التصرفات الجمعية، والفنية، والأدبية، والأفكار، والإيديولوجيات السائدة، وهذه التصرفات، هي بالضرورة، تعني العادات التي يمارسها الناس، ومن خلال تلك العادات تتبلور التجليات الفكرية لدى الناس، بالشكل اليومي والطبيعي. ولكن، نقع في خطأ جسيم حينما نقول ثقافة الشعب كله، أو عادات وتقاليد هذا الشعب، لأن الشعب لا يملك ثقافة موحدة، وكاملة، ومتكاملة.

* كاتب من البحرين.

* العمل الفني: فيصل السمرة ـ السعودية.

الثقافة وليدة العلاقات الاجتماعية : بين الوعي واللاوعي

اجتماعياً، كل طبقة تمتلك ثقافة خاصة بها، وهذه الثقافة، بالضرورة، تميزها عن الطبقات الأخرى. وهكذا يختلف السلوك الثقافي من طبقة إلى طبقة أخرى، في المجتمع ككل، إلا إذا كان المجتمع مجتمعاً لا تسوده الطبقات، فحينئذ يغدو السلوك الثقافي سلوكاً واحداً شاملاً.

أما في المجتمعات الطبقية، هناك ثقافة طبقية سائدة وفكر طبقي سائد، وهذا لا يعني أن يتوافق الجميع مع الفكر الطبقي السائد، بل تتعارض هذه الأفكار وتلك الثقافات بعضها مع بعض إبان ازدياد حدة الصراع ما بين الطبقات الاجتماعية. وعمل هذه الثقافة السائدة هو الحفاظ على شكل ونمط الإنتاج القائم بالأساليب الثقافية والقمعية.

فإذن هناك سلوك ثقافي عام وشامل، يفترض أن كل أبناء الشعب يتبعونه، باعتباره مخدراً لإخضاعهم للنمط الإنتاجي السائد. وبالرغم من أن الأساليب الإنتاجية تختلف من طبقة إلى طبقة، إلا أنهم يخضعون للأفكار الطبقية السائدة، من خلال عملية طويلة من الشحن، والتعليم، والتمركز الديني. ولا يتوقف الأمر عند هذا وحسب، بل تميل الطبقات إلى تأدية ثقافتها الخاصة التي تعبر عن موقعها الإنتاجي في المجتمع.

كل طبقة تعبر عن ثقافتها الخاصة، وتبرز هذه الثقافة أمام ثقافات طبقية أخرى في المجتمع، في مواجهة ثقافة طبقية سائدة.

الإنسان بشكل عام كائن واحد، ولكنه، كأي كائن آخر، تختلف أنواعه في مختلف بقاع الأرض. فكما وجد الإثنوغرافيون أن الإنسان تتعدد أنواعه وتصرفاته وكذلك ثقافته، وهذا من خلال التأثيرات الفيزيقية على خصائصه الفسيولوجية،.وهذا ما استنبطه ابن خلدون، من حيث تاثير المناخ على تصرفات الشعوب، وعلى أشكال ومواضع إنتاجهم، وعلل ذلك المفكر الفرنسي مونتسيكيو كذلك.

ورد في الفكر الخلدوني بأن الأعراب أكتسبوا صفة الخشونة القاسية بسبب المناخ القاسي الذي أثر على سيرورة تحضرهم من حيث التأثير على السيرورة الإنتاجية، بينما بلاد الفرس، التي كانت موضع إعجاب ابن خلدون، كانت متقدمة حضارياً بسبب التقدم الإنتاجي الذي تهيأ بفعل المناخ أو الطبيعة أمراً، بمعنى أنها جعلت الزراعة والصنائع أموراً ممكنة كأساليب إنتاجية.

الثقافة لا تولد بشكل عرضي، ولا غائية فيها، وليس لها أي وعي بذاتها، بل تولد كنتيجة لتفاعلات بشرية ضمن ظروف فيزيقية وطبيعية يتحكم بها النظام الكوني ويؤثر عليها، وتتكون على أساس تفاعلات من أجل البقاء، ومن أجل أن يبقى الإنسان العاقل يتوجب عليه أن ينتج، وهذا الإنتاج هو الذي يرتب ميكانزما تجعلها تولد ثقافة معينة، تجعل من هذه التفاعلات أمراً ممكناً وجمعياً، سواءً في المجتمعات مشاعية أو طبقية.

كذلك لا تخلق الثقافة من أجل تميز الذات أو الهوية الاجتماعية، بل حينما تكونت الثقافة لم يكن غرضها، ولن يكون، لتمييز الهوية الاجتماعية، بل هي ردة فعل طبيعية لتفاعلات بشرية، ولكن، يميل البشر، من أجل أن يصنفوا أنفسهم اجتماعياً، لاستخدام ثقافاتهم في مواقعهم الاجتماعية في سبيل التمييز الاجتماعي.

ففي صراع الطبقة البورجوازية الناشئة مع الأنظمة الإقطاعية، تمكن مثقفو التنوير من استخدام الثقافة البورجوازية كخط منفصل عن الثقافة الإقطاعية التي كانت رهن التآكل، وروج مثقفو التنوير ثقافتهم الطبقية لمقارعة الثقافة الإقطاعية التي كانت في طور الزوال تاريخياً.

في المقابل، يحتل التراث، الذي هو في الأساس الممارسات الثقافية القديمة لأي مجتمع، مثل مكانة فهم

الثقافة وطرق تطوراتها اجتماعياً لهذا المجتمع أو ذاك. وفي عالمنا العربي حنين خاص إلى التراث القديم، أو الثقافات القديمة، وهذا الحنين لا يجسد الشكل العلمي للتراث ومعرفة أشكاله، وتطوراته، وتعبيراته عن المجتمعات السابقة وصيرورة ثقافتها، بل يتجسد في شكل مطلبي ((حنيني)) إلى إعادة الماضي. ويثار هنا سؤال حول كيف استطاعت تلك الثقافات العربية (المشتركة وغير المشتركة) أن تشكل استقطاباً قوياً بهذا الشكل، حيث يطالب فيها معظم العرب؟ هل من الطبيعي المطالبة بالعودة إلى الوراء؟ هل من الطبيعي إعادة عجلة تطور التاريخ إلى الوراء؟ وما المميز في الثقافات العربية العامة القديمة الذي يجعل بعض العرب يستميت في إعادة إحيائها؟

يقول غرامشي: إن في خضم المراحل الانتقالية تولد أعراض مرضية عدة خلالها، ويمكن اعتبار هذا الكلام بشكله الكامل صحيحاً، حيث يتوقف التاريخ عن التطور بشكله الصحيح والمطلوب، ويذهب في آفاق منحرفة أخرى تظهر نوازع شاذة حنينية إلى الماضي، حينما كان التاريخ يسير بشكله المطلوب. ولهذا عندما يتشوه التطور الاقتصادي، مثل أحوالنا اليوم، يتشوه التطور الثقافي بشكلٍ متوازٍ، ويكون هذا التطور شاذاً مثل أساسه التحتي، ويكتسب شكلاً غير صحيح وغير مكتمل نوعاً ما.

يجب أن ينظر العالم نظرة جديدة للتراث الذي نتحدث عنه الآن، وهو أن التراث والثقافات القديمة تشكل مراحل تعبيرية عن الأنماط الاقتصادية التي عايشها أسلافنا، ويجب دراسة هذا التراث والثقافات القديمة في محاولة الفهم العلمي الرصين لأحوال التطور التاريخي لكل المجتمعات البشرية.

فدراسة التراث، يجب أن تشمل الأوضاع والظروف الموضوعية لنشأة هذا التراث، وليس دراسة كيفية إعادة إحيائه ولا الرؤية الرومانسية لتلك الأيام السالفة.

هكذا يتبين بأن دراسة ثقافة المجتمعات هي دراسة الظروف الموضوعية التي أدت إلى تشكيل هذا النوع من الثقافة والسلوك الثقافي لدى مناطق مختلفة. ويبدو أن الرحالة الجغرافيين العرب في العصور الذهبية، بالرغم من دراستهم الوصفية، قد قدموا وصفاً عاماً للتأثيرات البيئية على الشعوب، وصفاً لا يتضمن التفصيل للسلوك الثقافي لكل طبقة، ويبدو أن ابن خلدون تمكن من الاقتراب من هذا التفصيل عندما قسم العرب وفقاً لأنماط إنتاجهم: إلى بدو وحضر. تلك التوصيفات العامةالتي كتبها الجغرافيون، باستثناء ابن خلدون، تدل على أن هناك مزاجاً عاماً للمجتمع ككل، بل هناك ثقافة عامة كلية متكاملة لجميع أفراد المجتمع، هذا الكلام قد يكون صحيحاً إذا كان البشر يعيشون في ظل ظروف مشاعية بحتة، حيث النشاط الاقتصادي شبه موحد، أما في مجتمع تتعدد فيه الأنشطة الاقتصادية تتعدد، في المقابل، انشطة ثقافية مختلفة تعبر تعبيراً روحياً لهذا النمط من الإنتاج.

فعلى سبيل المثال وصف الزنوج في الولايات المتحدة بأنهم من محبي الدجاج المقلي تعتبر صفة عنصرية لا يقبلها الزنوج في الكثير من الأحيان، ولكن حب الزنوج للدجاج المقلي لم يأتِ من عدم، حيث كان العبيد قديماً يرون في الدجاج سلعة رخيصة يستطيعون الحصول عليها وامتلاكها، إضافة إلى ذلك، لا يمكن للعبيد أن يرتادوا المطاعم التي يرتادها البيض. لذا، الدجاج المقلي هو أفضل خيار للعبيد. وبشكلٍ خاص كان أكل الدجاج رمزاً للوحشية والبدائية يرفضه البيض ويعتبرونه شكلاً من أشكال عدم التمدن، حيث يؤكل الدجاج بأصابع اليد وليس بالشوكة والسكين. ثقافة أكل الدجاج، وحُب أكل الدجاج، هي سلوك ثقافي تاريخي لدى الزنوج في

الولايات المتحدة، وموقع الزنوج الاقتصادي تاريخياً حتم عليهم أكل الدجاج، وبالتالي جعل من ثقافتهم اليومية حُب أكل الدجاج خياراً وحيداً. وتلك الثقافة لم يكن يتبعها البيض بحكم موقعهم الاقتصادي كذلك.

مثال آخر يمكننا أن نذكره هو نظام فارنا الهندي (1) الذي يقسم البشر إلى طوائف معينة لتأدية عمل إنتاجي معين. هذا النظام الذي عانى منه الهنود لمدة طويلة وإلى يومنا هذا، يقسم الناس إنتاجياً، وقد تسبب هذا النظام في خلق ثقافات متعددة لكل فئة اجتماعية، عن قصد أو دونه. فالبراهمان، وهم أعلى طبقة في هذا السلم الطبقي، وفقاً للموقع الإنتاجي، وهو في الحقيقة غير إنتاجي، يحتم عليهم اختيار أعمال يبذل فيها عملاً ذهنياً، فضلاً عن العمل الجسدي، فنجد أن من ثقافة هذه الفئة هي النظافة والنقاء، الذي يشير إلى أن هؤلاء لا يؤدون أي أعمال جسدية، والابتعاد عن العمل الجسدي يعني الابتعاد عن تربية الدواجن إلخ.. ويجدر بنا القول أن عدم الإلمام في كيفية الزراعة والتدجين يؤثر كذلك على النمط الغذائي لهذه الفئة التي لا تقترب من اللحوم وتعتبرها من المحرمات. فإلى يومنا هذا، المنتمون إلى البراهمان، بالرغم من اضمحلال هذا النظام شيئاً فشيئاً في الهند، يعملون في حقول لا إنتاجية مثل الحقل السياسي أو التعليمي، لأن ثقافياً، ووفقاً لمكانتهم الإنتاجية التاريخية، تعلم أبناء هذه الفئة على نبذ العمل الجسدي وترك هذا العمل لفئات أخرى.

أما المنبوذون (أو الداليت) في هذا النظام يعتبرون من الدونية إلى حد أنهم لم يدرجوا في هرمية نظام الفارانا- يجب عليهم أن يعملوا ويكدحوا، والعمل الجسدي، وفقاً لمكانتهم الاقتصادية، هو الأسلوب الوحيد للبقاء، وهذه الفئة هي الوحيدة في هذا النظام الذي يحرم عليها أن تدخل إلى المعابد أو المدارس، وهكذا يتجلى بكل بداهة، أن أبناء هذه الطبقة غير متعلمين، وأسلوبهم الثقافي غير راق، ولهذا نجدهم، على العكس من البراهمان، يتبنون أساليب حياة أكثر اتساخاً ونمط حياة أكثر قذارة من باقي الفئات، وهذه القذارة تأتي كذلك من أسلوب حياتهم الذي يحتم عليهم –وفقاً لهذه الهرمية– أن يشربوا من المستنقعات ويأكلوا مأكولات غير صحية، وبذلك تتطور ثقافة الاتساخ والمرض لدى هذه الفئة من الناس.

التعبير الثقافي هو التعبير الكينوني لجماعة طبقية من الناس، وهذا التعبير الثقافي ليس تعبيراً له وعي بذاته، ولم يتخلق من خلال الوعي الذاتي ولا يتطور مع الوعي الذاتي، التعبير الثقافي هو ما يعبر عن الأوضاع المادية الاقتصادية للجماعات البشرية، وتدخل تلك الجماعات إلى علاقات مختلفة وبتصادم ثقافات ـ وفقاً لمواقعهم الإنتاجية ـ مختلفة. وديمومة التعبير والسلوك الثقافي هي ديمومة النمط الاقتصادي الذي يسانده.

ترى الإمبريقية والوضعية المضامين الاجتماعية في وحدتها الذاتية، من حيث تجريد الأمور بما هو محاط بها وتأويلها بالمحسوس، وربما تأول الثقافة بأنها أمر ضروري للمجتمع للحفاظ على السمة البايولوجية والفيزيقية للمجتمع ككل، ويتصرف أفراد المجتمع، من خلال الثقافة، من أجل الحفاظ على هذه الخصائص الفيزيقية التي يتمتع به المجتمع الواحد.

الثقافة ليس لها أي غرض تطوري غائي، بل هي نتاج عرضي وغير مقصود لعلاقات بشرية معينة. والثقافات ليست حكراً على المجتمعات البشرية وحسب، بل المجتمعات الحيوانية الاخرى كذلك، فمجرد النظر إلى ثقافة النحل وأسلوب تنظيمهم الشديد والمنضبط، يمكننا استنتاج أن الثقافة ليس أداة غرضية، بل هي عرضية

النشأة، وتمارسها الحشرات (النحل ـ في نموذجنا) بشكل لا معرفي وبشكل لا إدراكي. وبالإضافة، النمل كذلك لهم طرق ثقافية في تجميع الاكل، حيث يقوم بعض النمل بإرشاد نمل آخرين في كيفية إحضار الأكل، وهذه عملية تعليمية غير بشرية يطلق عليها الشغل الثنائي (Tandem Running).

فالثقافة، بالضرورة، هي أداة تعبيرية لتنظيم جماعي (سواء كان حيوانياً بشرياً أو حيواناً من نوع آخر)، وهذا التنظيم الجماعي، بالضرورة، يدخل اعضاؤه في علاقات معينة من أجل البقاء المشترك.

بيد، أن هذه العلاقات البشرية (الحيوانية) يكتسبها البشر لإرادياً ولا غاية في اكتساب الثقافة، حيث هي نتاج ضروري للعلاقات الاجتماعية الإنتاجية.

يكتسب الناس ثقافتهم بشكل لا واعي، ولا يدرك البشر أسباب إتباعهم لهذه الثقافة، إلا إذا قاموا بدراستها، إلا أن الثقافة بشكلها العام لا يختارها البشر لأنها نتاج التأثيرات الفيزيقية عليهم. فالأنماط الفكرية وأسلوب العيش والتفكير اليومي تتشكل بشكل لا واعي، ولا يعي عامة البشر أسباب اتجاه تفكيرهم هذا.

يقول كلود ليفي ستروس إنه من السذاجة عدم الاعتراف بأن أفكار الناس هي بالضرورة وليدة الظروف المحاطة بهم، ويقول ألتوسير بأن يتبنى الناس الإيديولوجيات من دون أي قصدية في ذلك ولا أي دراية فيه. هذا يعني، بالضرورة، بأن المجتمع عبارة عن بنيات يعبر البشر من خلالها علاقتهم اليومية.

أفضل مثال لهذا هو ثقافة الصيد لدى قردة البونوبو، حيث تقوم هذه القردة باصطياد النمل الأبيض من خلال عصا صغيرة، ولدى هذه القردة طاقة جنسية عالية، لدرجة أن بعضاً من أفعالهم الجنسية تشبه أفعال البشر، مثل التقبيل أو الجنس الفموي أو الشذوذ الجنسي. هل يدرك هذا البونوبو عندما يصطاد النمل الأبيض بالعصا بأن هذه العصا هي أداة صيده؟ هل يعلم، بشكل واعٍ، بأنه يقوم بعملية اجتماعية؟ أو هل يعلم عندما يقوم بتقبيل رفيقته بأنه يؤدي عملاً يعتبره البشر عملاً رومانسياً؟ أو هل يعلم ماذا يعني التقبيل اجتماعياً؟

كل هذه الأفعال الاجتماعية التي يقوم بها البونوبو يقوم بها بشكل غير واعٍ، ويمارسها من دون أي وعي من خلال هذه الممارسة. وكذلك البشر، في ظل العملية الاجتماعية، لا يقومون بها بشكل واعٍ. إلا أن جميع البشر تقريباً لهم تفسير خاص لهذه العمليات، ولهذا يطلق عليهم غرامشي لقب «المثقفين»، حيث كل بشري يحاول أن يفهم الحياة من حوله، ويحاول أن يؤول هذه الحياة وأفعاله الاجتماعية فيها (2).

يستهين البعض بتأثير الثقافة والإيديولوجيات، وهذه النظرة تأتي من أن الاقتصاد له الدور الرئيس في تحريك التاريخ، وهذا صحيح، وينطلق تفسيرنا من هذا المبدأ، بأنه لا توجد أي حركة تاريخية، في هذه الأرض، ليس متكأة على الواقع الاقتصادي في أي زمان وأي مكان. إلا أن في خضم الصراع الاقتصادي، وسيرورة تحولاته، لا يمكن لأي رجل عاقل، أن يقول بعدم وجود الصراع الثقافي ـ الإيديولوجي، بل هذا الصراع، هو المرآة الأساسية للصراع الاقتصادي ـ الطبقي.

فعندما ألغى ثوار فرنسا في القرن الثامن عشر التاريخ المسيحي واستبدل بالتاريخ الثوري، كان هذا العمل يعبر عن طلاق ثقافي كبير ما بين ثقافة التنوير وثقافة الكهنوت، بل كان احتقاراً وإزدراءً تاماً للثقافة المسيحية المهيمنة، هل كان هذا عملاً ثقافياً بحتاً؟ لا لأنه كان يرافق عملية تحويلية اجتماعية كبرى، ولكن، وجود هذه الثقافة، أعني

ثقافة التنوير، أعطت قوة هائلة لهذه الحركة، بل كانت هذه الثقافة الوليدة الطبيعية لهذه الحركة، وكان لا بد منها في سبيل تغذية مبررات هذه الحركة.

وإذا اردنا أن نقارب هذه المسألة من زاوية أخرى، سنجد أن الطوطمية في المجتمعات البدائية كانت تلعب دوراً هائلاً في تنظيم المجتمع وأيضاً الأخلاق وعلاقات القرابة (Kinship Relationship) ، حيث، بالرغم من أن هذه الأمور هي تلقائياً نتاج الأوضاع الاجتماعية، إلا أنه لا يمكن إنكار دورها القوي في تفعيل تلك العلاقات المجتمعية . فهناك فئة من الإثنوغرافيين(القدامى)الذين يرون المسألة، وفقاً لتاثير المناهج الإمبريقية، كما هي، ويفسرون الأدوار الاجتماعية من ظواهرها وحسب، وبذلك تفسير الأخلاق والأديان بأنها ثقافية من دون اي إسناد اجتماعي لها. بينما في الحقيقة، الطوطمية، والأخلاق، والأديان، وعلاقات القرابة، تحاول أن تفسر المجتمع، وتحاول في مثل الوقت، أن تتعايش مع هذا المجتمع، وأن تتأقلم معه بأي طريقة كانت.

فالأديان الآسيوية تحرم أكل الدواجن (أو اللحم عامةً) لأنها تعتمد على الزراعة بشكل كبير، وتلك الزراعة توفر مأكولات أخرى يمكنهم أكلها. ويمكن لأي دين كان أن يفسر لهم لماذا يجب عليهم أن لا يأكلوا اللحوم، ولكن لنتصور أن ديناً كهذا ظهر في شبه الجزيرة العربية، كيف يمكن لأي دين أن يفسر عدم أكل اللحوم ؟ وخصوصاً أن ليس هناك أي مجال للزراعة، وهذا يبين عدم وجود أي دين، على غرار الأديان الآسيوية، في شبه الجزيرة العربية، يحرم أكل اللحوم، ولئن وجد دين كهذا، فإنه لن يلقى كل هذا الترحيب، لأنه لن يكون متوافقاً مع الظروف الاجتماعية لهذه الجغرافيا. لهذا نجد، في الديانات السماوية تبريرات لأكل اللحوم، والطرق الحلال لأكلها، والأساليب الأخلاقية لذبح الدواجن، إلخ..

الثقافة والأيديولوجيات لها أيضاً وجود مادي، وليس معنوياً وحسب، لأن الثقافة تحاول أن تخدم الظروف المادية، ومن خلال هذه الخدمة، تقوم بتنظيم المجتمع كذلك في خدمة الظروف المحاطة بهم.

التنظيم الاجتماعي هو ما يجعل الثقافة لها هذا التأثير الهائل، ويجب أن لا يستهان بها، سواءً كانت تحت مسمى إيديولوجي، أو سلوك اجتماعي، أو أفكار معينة، لأن الثقافة تتبلور مع تبلور المجتمع، ولا يمكن فصل الاثنين، لأن العلاقة الديالكتيكية ما بين المجتمع والثقافة هي علاقة تبادلية، وهذه العلاقة، تنظم المجتمع ككل.

وإذا أردنا أن نقسم المجتمع إلى مجموعة أو فصيل عسكري، سنجد أن الفصيل العسكري هذا دون أي ارتباط اجتماعي آخر، يحكمه نوع من أفكار أو قوانين تنظيمية سائدة. ففي كتاب فن الحرب لسان تزو نجد أسس فن التنظيم، وكيف يمكن تحويل هذا التنظيم إلى نوع من ناموس أو قانون أخلاقي في الفصائل العسكرية. ومثل الشيء يطبق على العائلة، حيث تدار العائلة من خلال قوانين تنظيمية يفهمها كل أعضاء الأسرة ويتحرك وفقاً له. كذلك في المدارس، حيث يتصرف الجميع وفقاً لقانون واحد.

هذا القانون التنظيمي (يمكننا أن نطلق عليهCODE) السائد في تلك الجماعات المصغرة، هو أنموذج مصغر للمجتمعات البشرية وكيفية سيادة الثقافة فيها. فلا يمكن الاستهانة بقوة هذه الأشياء فقط لأن الاقتصاد هو المحرك الأساس لسيرورة المجتمعات، ومع نظرة تحليلية واسعة، سنجد ان التأثيرات الثقافية لدى الناس قوية ، وتكون هذه التأثيرات، بلا شك، خاضعة للظروف الاجتماعية الموضوعية.

يمكننا في هذا المقام أن نستذكر ما قاله جان جاك روسو حول البحث عن البشر في أطروحته حول أصل وأسس اللامساواة للبشر، حيث رأى أنه من المهم جداً، في سبيل تحليل الإنسان العودة إلى أصوله الجنينية، أي، إلى حالته الطبيعية الخالصة. وإذا أخذنا كلام روسو بمجمله، سنجد أن من الضروري دراسة الإنسان بشكله الشامل، بمعنى، دراسته في حالته الطبيعية ما قبل حالته الاجتماعية التي نراها حالياً.

الحالة الطبيعية للبشر، أعني حالتهم البدائية، تشرح بشكلٍ كافٍ كيف تطورت الثقافة البشرية على مر الأزمان، وأسبابَ تطوراتها بهذا الشكل. وهذا كان موضوع دراسة ابن خلدون بشكل أساس.

في سبيل دراسة الإنسان بشكله الخالص أو الشامل، يجب أولاً دراسته بشكله الأصلي، حتى يتم فهم تطور البشر ثقافياً. سنتمكن من فهم حقيقة أن المجتمع هو نتيجة حتمية للتأثيرات الفيزيقية، وأن الثقافة هي نتيجة حتمية للمجتمع.

شرح ديدرو هذه الحقيقة قديماً عندما قال يجب علينا أن نفهم حقيقة : ((أن الإيمان هو مبدأ وهمي غير موجود في الطبيعة)) (3) ، وهذا الكلام، بشكل حصري، يعني أن الإيمان، أو في حالتنا الثقافة والإيديولوجيات، هي مجرد نتائج ضرورية لأوضاع معينة فيزيقية واجتماعية غير ثابتة. هذه النتائج الضرورية غير القصدية ليست بلا قوة، فكما أسلفنا، لها قوة هائلة في تنظيم المجتمع، استناداً إلى الواقع الاجتماعي. فالإنسان القديم لم يستطع أن ينظم واقعه الاجتماعي من دون خلق ثقافته الخاصة، وكثيراً ما تتمثل هذه الثقافة في الطوطمية والأديان.

في مثل الوقت، يأتي هذا التنظيم، في سبيل فهم الواقع الاجتماعي المحاط، بالظروف أو الوقائع الاجتماعية الموجودة.

فمثلاً، لدى السكان الأستراليين الأصليين اعتقاد بأن العالم السابق أو زمن الحلم (Dreamtimes) قد تكّون من قبل الأسلاف الطوطمية، حيث كانت الأرض مسطحة ومظلمة إلى أن اخترق هؤلاء الأسلاف قشرة الأرض وأشرقت الشمس، وبذلك تكونت الحياة وفقاً لاعتقادهم. تلك الطوطميات يستخدمها الأستراليون الأصليون في تنظيمهم الاجتماعي كذلك، فمثلاً في تنظيم الزواج وإتمامه، يتم الزواج من خلال صراع في الطوطميات الذكورية والأنثوية، فتقوم المرأة الراغبة في الزواج بقتل طوطم ذكوري، وتقوم بإعلان هذا الأمر، وهذا يشعل خلافاً ما بين النساء والرجال مما يؤدي أيضاً إلى تعارفهم، ويتم الزواج من خلال الهرب مع العشيق.

هنا يمكننا رؤية شقين في الميثولوجيا الأسترالية، أولهما هو أن هذه الميثولوجيا تحاول تفسير العالم المحاط، لذا لا يوجد أي ذكر للفيلة مثلاً في الميثيولوجيات الأسترالية لأن الفيلة لا وجود لها في أستراليا، بينما نرى تواجد الكنغر في هذه الميثولوجيا. ثانيهما، هو أن هذه الثقافة العامة، تحاول أن تنظم المجتمع، وأن تدخله في علاقات معينة مستندة إلى الواقع الاجتماعي.

إن التأثيرات الفيزيقية هي التي تخلق المجتمع بشكل أساسس، ولا سيما أنها تترك أثراً كبيراً على الثقافة، فالأستراليون الأصليون يلبسون لباساً خفيفاً جداً يناسب الطقس الحار وغير البارد.

وفي المقابل، نجد شعوب الأسكيمو يعيشون في الأكواخ الثلجية (Igloos) حيث لا يمتلكون أي موارد لبناء أي مساكن مثل الأستراليين الذين يعيشون في خيام مصنوعة من الأغصان. ففي الجو البارد المتواجد في الأماكن التي يعيشها الأسكيمو لا تتواجد الأشجار والأعشاب مثلما

تتواجد في الشرق. وكذلك، بسبب المكانة الجغرافية، يصبح النمط الغذائي لدى سكان الأسكيمو نمطاً غذائياً يعتمد على السمك واللحوم، على عكس الثقافات الأخرى، مثل الأسيوية التي تعتمد على التغذية النباتية.

تلعب الثقافة لدى الأسكيمو على غرار المجتمعات الأخرى دوراً مهماً في تنظيم المجتمع بفعل الحياة الجماعية التي يعيشها سكان الأسكيمو، حيث يعيشون في ظل عائلات كبيرة، ويمارس الإنتاج وتوزيع ثماره جماعياً كذلك، انعكس هذا الأمر على الثقافة. فمثلاً من قوانين الزواج لدى الأسكيمو هو أن يقوم الزوج، كخدمة لأهل الزوجة، بالعمل لهم والصيد معهم، وإذا توفى الأخ في العائلة يقوم الأخ الآخر بتزوج زوجة أخيه من أجل رعايتها وأطفالها.

الثقافة نتاج حتمي لأي مجتمع كان، فما دامت المجتمعات موجودة ستوجد معها الثقافة، وما دام يحيا البشر على هذه الأرض سيعيشون ضمن إطار اجتماعي معين. أن الثقافة كانت دائماً مرافقه للأوضاع الاجتماعية الاقتصادية التي يمارسها المجتمع ويعيش في ظلها.

ما معنى الأزمة الثقافية العربية ؟

يتحدث الكثيرون عن الأزمة الثقافية العربية باعتبارها أزمة مستقلة عن باقي الأسس الاجتماعية للمجتمع كأنما ما ينقص العرب هو النهضة الثقافية، التي ستكون كفيلة في تغيير أحوالهم اجتماعياً. إن الثقافة ـ كما قلنا ـ هي نتاج حصري لعلاقات اجتماعية معينة، وإدراك هذه الحقيقة هو إدراك ماهية الأزمة الثقافية العربية.

عندما يتحدث أحد عن أزمة ثقافية فهو، حصرياً، يتحدث عن أزمة اجتماعية، أو أزمة في التكوين الاجتماعي. وأحياناً تأخذ الأزمة الثقافية مجرى الصراع الاجتماعي الدائر في صلب المجتمع، إلا أن هذا النوع من الأزمات يمكنها أن تتغير نوعياً، بفعل الصراع الطبيعي الدائر فيها. وأزمات كتلك قد جربتها الشعوب العربية وغيرالعربية. الأزمة الثقافية العربية الراهنة هي نتاج لأزمةٍ في التركيب الاجتماعي في العالم (4).

إن فهم هذه الحقيقة لماهية الثقافة هو فهم أهمية الثقافة القديمة، من ناحية فهم السيرورة التطورية الاجتماعية لمجتمع ما. ولكن بروز الثقافة القديمة لدى مختلف القوميات في البلدان العربية هو أمر استحوذ على عجب أغلب الناس في العالم العربي. ويمكن الملاحظة في المجتمعات الغربية الأخرى عدم بروز هذه الثقافة القديمة، ويكون مكانها عادة مكاناً تاريخياً يخضع لدراسات معينة من مختلف الاتجاهات، إلا أن الثقافة القديمة لدى مختلف القوميات في العالم العربي بارزة في الوضع الآني.

تاريخياً، الثقافة القديمة لم تكن بهذه القوة في القرن الماضي، حيث غطت الثقافة الوطنية التي تلازمت مع حركات التحرر الوطني على الثقافات القديمة، فمثلاً في مصر الناصرية بدأت الثقافة القديمة التي وجدت مع وجود الملكية تتكاءل، ولم يطالب أي أحد بالعودة إلى الثقافات المصرية القديمة، وحتى المعارضون لعبدالناصر كانوا معارضين وفقاً لمصالحهم، مثل الأخوان المسلمين بدعم الولايات المتحدة وإسرائيل لهم. فالثقافة القديمة لم تلعب دوراً هاماً في تشكيل تيارات فكرية بأي شكل من الأشكال، ولم يكن هناك حنين للثقافات القديمة التي عرفها الشعب المصري، أو أي من الشعوب العربية إبان التحرر.

ولكن اليوم يبدو أن الحنين للثقافات القديمة، ليس للعرب وحسب بل لمختلف القوميات الكائنة في عالمنا العربي، حنين قوي جداً، وهو نتاج لنجاح الحركات

الوطنية، ولكن سقوطها في أيدي زمر عصاباتية عربية فيما بعد. لأن هناك ليس من ثقافات بديلة، تصبح تلك الثقافات القديمة أقوى، لأنها هي الثقافات التي تعرفها تلك الشعوب وجربها أسلافهم. وفي ظل عالم يتراجع إلى الوراء، يتباحث الشعوب، ، عن حلول أخرى عن التطور، ولهذا يختار الكثيرون منهم الحل الديني.

يتنامى اليوم، بعد ((الربيع العربي))، عدة تشبثات بالثقافات القومية من قبل عدد من القوميات المختلفة التي تعيش في الإطار العربي، فمثلاً، الثقافة القديمة للأكراد أصبحت مصدراً لإثبات الهوية الكردية، وهذه الهوية هي في سبيل الانفصال الكلي عن الهوية العربية، وكذلك نجد هذه النزعة لدى الأحوازيين في منطقة المحمرة في التمسك بالثقافة الشعبية العربية في مواجهة التعصب القومي الإيراني، ويأخذون هذه الثقافة كإثبات هوية ضد الهوية السائدة.

والصراع ليس صراعاً هوياتياً بين فئة وفئة أخرى، بل هذا الصراع هو نتاج طبيعي لانفلات عالمي لا رجعة منه الآن، وهو انفلات في توازن القوى الإنتاجية نحو القوى اللاإنتاجية التي تتحكم بالعالم حالياً.

أهمية الثقافة القديمة والتراث القديم تقع في فهم المجتمعات وأساليب حياتها، وبهذا فهم كيفية تطور هذه المجتمعات إلى يومنا هذا، ولكن من الخطأ الاعتقاد بأن هذه الثقافة، وأن هذا التراث يمكنه أن يجعل التاريخ يتحرك خطوة واحدة.

تتبلور الأزمة الثقافية في حضن الأزمة الاجتماعية، وفي عصر الانفلات الاجتماعي، حيث تظهر عدة ثقافات أخرى راسخة في العالم العربي كنقيض للثقافة العربية المهيمنة. ويبدو أننا بحاجة إلى تحديد مفهوم الثقافة العربية، ويبدو لي، أن مفهوم ((الثقافة العربية)) (5) قد تشوهت على أيدي مثقفي القومية العربية في القرن الماضي، خصوصاً أنهم يدعون بأن هناك تاريخاً مشتركاً وموحداً لكل المناطق العربية.

الثقافة العربية ليست موحدة بالمعنى الدارج، وصحيح أن هناك لغة مشتركة، ودياناً مشتركاً، وبعض المفاهيم مشتركة، إلا أن هذا لا يقرر أن هناك ثقافة عربية تامة وموحدة. يتحدث العرب عن هذه المشكلة بأسلوب رومانطيقي أكثر في سبيل الإصلاح الثقافي العربي. وهنا تكمن أزمتان، الأزمة الاجتماعية والأزمة في فهم العالم العربي ككل.

العالم العربي ليس موحداً تاريخياً، ناهيك عن الوحدة الثقافية. الوحدة العربية هي أشبه بوحدة إقليمية أو جغرافية، ومن الطبيعي أن يكون هناك بعض الطباع متشابهة ما بين تلك الأقاليم، إلا أن ليس كل الدول العربية لها ثقافة واحدة ومشتركة، ولهذا تحديد الأزمة الثقافية لكل العرب مسألة في غاية الصعوبة، بل هي مسألة تعجيزية في ظل دراسة مبسطة.

يختلف أهل الخليج المتأثرون بالثقافة الأفريقية، والفارسية، والعراقية، والهندية، ويختلف أصولهم العربية من مكان إلى مكان آخر، عن أهل المشرق العربي الذين كانوا تاريخياً، مثل الفراعنة، والسومريين، والبابليين، والكلدانيين، ليسوا عرباً، وبلا شك، أن ثقافتهم تختلف عن الثقافة العربية الاعتيادية، وكذلك، يختلف أهل المشرق العربي وأهل الخليج عن أهل المغرب العربي الذين، لم يكونوا عرباً تاريخياً، بل كان أغلبهم، أمازيغيين، وثقافة الأمازيغ، كما هو واضح تختلف عن الثقافة العربية.

العرب أصلهم من اليمن، فالقحطانيون كانوا من عرب البائدة، وانتشر هؤلاء من اليمن إلى باقي الجزيرة العربية، ووفد العدنانيون إلى المنطقة العربية، واختلطوا بأهلها

وأصبحوا مستعربين.

فإذن، المنطقة العربية، تختلف تاريخياً وثقافياً، ويصعب جمع كل العرب وتحديدهم في أزمة ثقافية واحدة، بيد أن التقارب الثقافي الذي نشهده اليوم ما بين البلدان العربية هو نتاج لعملية تعريب البلدان بفعل التوسع الإسلامي في العصرين الأموي والعباسي، والفتوحات التي وصلت إلى الصين وإسبانيا. المنطقة العربية، كما نراها اليوم، هي منطقة حديثة العهد ولم تتجاوز القرن الواحد، وبفعل حركة التحرر الوطني، نهض العرب نهضة واحدة في مواجهة الاستعمار إلا أن هذا لا يجعلهم في رهن ثقافي مشترك. مختلف البلدان العربية تتمتع بأمزجة ثقافية مختلفة، وسلوك اجتماعي مختلف، ويعود هذا إلى عدة أسباب :

1 ـ يتشارك العرب جغرافياً ولكن يختلفون (في الأصول) تاريخياً.

2 ـ يتفاوت النمط الإنتاجي لدى البلدان العربية تاريخياً.

3 ـ تتفاوت التاثيرات الفيزيقية ما بين البلدان العربية، مثل المناخ والتشكيل الطبوغرافي.

وهكذا لا يمكن أن تكون الثقافة موحدة، ولنفترض أن الدين الإسلامي مقياس لتوحيد الثقافي، فهل يوجد وحدة ثقافية ما بين إسبانيا وأستراليا ؟ أو هل توجد وحدة ثقافية ما بين البرازيل وكندا ؟

وعندما يتحول التعايش الثقافي في المناطق العربية اليوم إلى صدام ثقافي، ما بين مختلف القوميات، يمكن للجغرافية العربية أن تتبدل وتتحول، بفعل الانتفاضات التي هدفها إزالة الأنظمة العصاباتية القائمة.

فالأزمة الثقافية، لا يمكن تحديدها، بمصطلحات مثل، الشح في الإبداع، والكسل، وموت القراءة، وغياب الروح الثقافية لأن تلك المصطلحات تشير إلى ظواهر اجتماعية لها علاقة بالتكوين الاجتماعي القائم، ولا يحق، ربط هذا التكوين بتكوينات أخرى وتعميمها.

فمثلاً التكوين الاجتماعي الإنتاجي لدى دول الخليج يختلف كلياً عن الأردن، أو العراق، أو المغرب، ولهذا الأزمات الاجتماعية لكل بلد يختلف تكوينها، وبهذا، تختلف أزمتها الثقافية.

ولكن يمكننا أن نرصد عالمياً وجود أزمة ثقافية موحدة، وهي مرافقه للأزمة الإنتاجية، وسيادة ثقافة الاستهلاك، وهذه الثقافة تعطي سلوكاً جمعياً عاماً للناس، حيث لم يعد وجود حركة اجتماعية ثابتة لتكون حركة ثقافية ثابتة، فلكل زمن مع حركته الاجتماعية، تولد حركة ثقافية للمجتمع، ويتصرف وفقاً لها، ولكن حين تكون هذه الحركة الاجتماعية ضعيفة تكون الثقافة في المقابل ضعيفة.

البلدان الغربية، الأقوى صناعياً في السابق، تتصف بالرقي الحضاري، ويناقش البعض، بتساؤل، كيف لتلك المجتمعات أن تكون غير قوية اقتصادياً، وفي مثل الوقت تكون راقية حضارياً، بينما العرب، في مثل الظروف الاقتصادية، لم يصلوا إلى هذا الرقي بعد ؟

ينبغي هنا أن نحدد مسألة الرقي الثقافي، ليفي شتراوس نفى مفهوم الاختلافات ما بين العقل البدائي والعقل الحضري، وحدد أن الاختلاف الوحيد هو النمط الاجتماعي الذي ينتمي فيه هذا العقل، وبهذا يتصرف العقل وفقاً لهذه الحالة الاجتماعية. وإن أخذنا كلام ليفي شتراوس بمجمله، بمعنى أن العقل الكائن في نمط اجتماعي ما، يتصرف بمتطلبات هذا النمط، ولا يمكنه أن يتصرف بخارج نطاقه، ولئن تصرف بخلاف نطاقه، فإنه تعرض بالضرورة لصعقة ثقافية خارجية. وينبغي أن نقول بالإضافة إلى أن العقل يتصرف وفقاً للنمط الاجتماعي، بأن أشكالاً مرحلية تاريخية يكتسب الناس بشكل جمعي

صفة هذا التصرف.

وهذا ما تحدث عنه دانيل بيل أيضاً، في معالجة مسألة المجتمع المابعد الصناعي، حيث رأى أن الأيديولوجية السائدة هي ذات التأثير الأيديولوجي، ومتقارب مع ما هو موجود في العصر الصناعي القوي.

فالمجتمع يتصرف وفقاً لخصائصه التاريخية، ويمكن لهذه الخصائص أن تكون متوارثة جينياً، وحتى لو مرَّ المجتمع بتغيرات اجتماعية هائلة، فإنه لن يتحول معها بالشكل الفوري، ولهذا نجد أن ماو تسي تونغ اضطر إلى إشعال ثورة ثقافية، فبالرغم من أن الصين واجهت ثورة اجتماعية (ثورة 1949) حدث فيها تغيير شامل للبنى الاقتصادية والاجتماعية، إلا أن المجتمع لا يزال في قوقعة الثقافة الجمعية السابقة، مما تطلب إشعال ثورة ثقافية تغييرية.

العرب من سايكس بيكو إلى ثورة التحرر الوطني إلى سيادة الأنظمة العصباتية فيها مروا بتغيرات اجتماعية، وكذلك ثقافية، وكان من الممكن أن يبقى هذا التغير الثقافي ويتطور بالشكل السليم، سرعان ما تعرضت هذه الثقافة لضربة قوية من قبل الأنظمة العصاباتية التي برزت منذ السبعينات، وهذا حدث بفعل تراجع القوى التحررية بسبب تراجع القوى الاشتراكية.

الثقافة العامة التي كانت لدى مختلف العرب كان يمارسها عامة الناس، وحينما تعرضوا للتغيير في فترة وجيزة (نتحدث عن مطلع القرن العشرين إلى الربع الأخير من القرن العشرين)، وقعوا ما بين انهيار عالمي للقوى العظمى، مما أدى إلى هذا الانفلات الاجتماعي في العالم. ولهذا السبب نجد لدى العرب وغير العرب اليوم، هذه الروح الانقسامية والطأفنة والتكتل، حيث يعود الناس إلى ثقافاتهم في ظل غياب حركة اجتماعية ملموسة.

عندما يتصرف الغرب على طبيعتهم ويتصرف العرب على طبيعتهم كذلك، يجب أن نعود إلى التحولات التاريخية التي كونت هذه الأشكال من التصرفات، فالغرب مر بتغيرات اجتماعية هائلة منذ الثورة الفرنسية والانقلاب على الإقطاع، وصعود الطبقة البورجوازية، والثورة الصناعية، بينما مر العرب في مختلف أنواع العبودية، والاستعمار، والنهب الكولونيالي، والتوسع الإمبريالي.

يمكننا قولبة هذا الأمر في الممارسة الاجتماعية، حيث لكل مكان أو لكل مجتمع ممارسة اجتماعية خاصة، وتكون هذه الممارسة متداولة تاريخياً، بالرغم من وجود تحولات اجتماعية نوعية.

وهذه الممارسة التاريخية تأخذ أشكالاً جمعية يتبعها أغلب الأجيال، وكل نمط اجتماعي ثقافي له مدة معينة وينتهي، وبقاياه تبقى بشكل طفيف في مواجهة الثقافة التي تعبر عن المكانة الاقتصادية للمجتمع.

هذا من جانب، وفي الجانب الآخر في أزمة الثقافة العربية، تحدث الدكتور مهدي عامل عن أسباب ما يسمى «بأزمة الحضارة العربية»، ومصطلح الحضارة متوازياً بالمصطلح «الثقافة» الذي نستخدمه الآن. وحدد أن لا يمكن أن تطالب النخب العربية تطوراً حضارياً من دون أسس علمية مستندة على البنى الاجتماعية الاقتصادية لهذا التطور الثقافي.

اليوم، مثل الأمس، تطالب النخب العربية بقفزة حضارية، وما ينقص هذه القفزة هو فقط الأمل وقوة الإرادة من قبل الشعب العربي بينما في الحقيقة، الظروف الاجتماعية لا تسمح بهذه القفزة التخيلية الرومانطيقية.

الأزمة العربية الثقافية، هي في الحقيقة، أزمة في وسط أزمة أخرى ((الأزمة الانتقالية))، حيث تسود المجتمعات أنماط اجتماعية لاصناعية، بل أخذت منحى استهلاكياً، مما غير البناء الاجتماعي ككل، وسبب اختلالاً في

تقسيم العمل الاجتماعي، وكذلك في التوازن الطبيعي ما بين العمل الجسدي والعمل المعرفي، وتكمن جوهر هذه الأزمة، في أنها لا تسمح للمجتمع أن يتقدم من دون انفجار اجتماعي كوني شامل.

وهذا يؤثر على السيرورة الثقافية، لأي مجتمع كان، وليس المجتمع العربي وحسب، مما يدخل الشعوب إلى حالة من الروح الانقسامية والتكتلات الطائفية في ظل غياب بنية اجتماعية ثابتة، وتتعارك مختلف الفئات الاجتماعية المنتمية للطبقة الوسطى على الثروة الوطنية في مختلف التسميات السياسية والإيديولوجية في كل مكان، ولا سيما في العالم العربي.

في مثل الوقت، هذه الأحداث، تجعلنا نتمعن أكثر فيها، بالنظرة السوسيولوجية، ولا أعني الأحداث السياسية العربية الحالية، بل عن الأحداث الكونية الاقتصادية، حيث لا سياسة من دون اقتصاد، لأن تلك الأحداث تبعث لنا تساؤلات يجب فهمها، وفي حالتنا يجب فهمها ثقافياً، وفهم كيفية اتصالها بالديناميكية الاجتماعية.

والمثير هنا، هو يمكننا ان نرى المجتمع في عدة كتل أو أبنيه، تماماً مثل ما فعل ماركس، حيث قسم المجتمع إلى البناء الفوقي والبناء التحتي، وكذلك التيارات الأخرى، وخصوصاً الأنثروبولوجيين مثل ليفي ستروس أو رادكليف براون الذين قسموا المجتمع إلى عدة ابنية. فالمجتمعات الحالية، من ضمنها العربية، أصبحت محصورة اقتصادياً، أي حصاراً في البناء التحتي لها، مما يغير ديناميكية العلاقات الإنتاجية المتواجدة في أي مجتمع كان، ويمكننا تصوير ذلك في شريان مسدود يمنع تدفق الدم، مما يسبب أخطاراً جسيمة في جسم الإنسان أو يؤدي إلى الموت، وكذلك عندما ينسد الشريان الاقتصادي، وتتشوه النقود، يدخل المجتمع إلى حالة مرضية تمنع تطوره.

تلك الأبنية المشوهة، تسمح، بالضرورة، للبناء الفوقي أن يتغير وأن يتحرك بعيداً عن سند بنائي اقتصادي حقيقي، وهذا يفسر، تبرير كل جماعة سياسية أهدافها، إيديولوجياً، مثل العسكرة أو القومية، أو مختلف المسميات مثل اليسار أو النيوليبرالية، أصبح الناس يعلبون أنفسهم إيديولوجياً، وكأنما أصبح للإيديولوجيا قوة فيتشية أدمنها الجميع، وفي وسط هذه الفوضى، كل فئة تحاول أن تمسك زمام الأمور معتقدة أنها ستصلح الأمور.

فالثقافة ـ هنا ـ تدخل في مرحلة أزمة، مستندةً إلى البناء التحتي، وهذه الأزمة تتيح، كما أسلفنا، كل الفئات الكائنة في الطبقة الوسطى أن تتعارك على السلطة القومية.

هذه الأزمة، يحددها مثقفو العرب، أو على الأقل بعضهم، بأنها أزمة حرب ما بين الديموقراطية والديكتاتورية، بينما في الحقيقة لا هي هذا ولا ذاك، ونحن لسنا بصدد مناقشة الأمور السياسية ـ هنا ـ إلا أن هؤلاء المثقفين يوحدون الأزمة الثقافية العربية مع الأزمة المتواجدة اليوم في العالم العربي، وهذا خطأ جسيم، حيث شرحنا كيف أن الأمة العربية ليست موحدة أساساً.. فكيف لها ان تكون موحدة ثقافياً ؟

وتأتي التحليلات ـ هنا ـ عامتها، في مواجهة ـ بشكل هجومي ـ للحركات غير العربية، في العالم العربي، التي تحاول أن تستقل بذاتها، لأن هذا سيغير وجه الأمة العربية، وخصوصاً جغرافيتها التي رسمتها معاهدة سايكس بيكو، ولأن يُعتقد أن هذه مخططات استعمارية إمبريالية في سبيل تفرقة العالم العربي سياسياً وثقافياً بأسلوب غير تقليدي في نشر الغرب للثقافة الكوزمبولتية في الشرق الأوسط لخلق التفرقة والفتنة بين العرب.

الخوف من الثقافة الكوزمبولوتية هو الخوف من تحلل الذات، أيّ الكينونة العربية الكائنة في الجغرافيا السياسية

الحالية للعالم العربي. إلا أن الثقافة الكوزموبولتية، إن صح القول، لا يجب النظر إليها خارج نطاق شكلها الاجتماعي، ولا يجب النظر إليها كثقافة استعمارية جديدة.

وما معنى الثقافة الكوزمبولوتية في هذه الحالة؟ أليست هي مجرد كلمة مزخرفة يستخدمها الجميع ؟ أليست هي الكلمة التي يتوق إليها الجميع؟ وفي هذا المقام علينا أن نسأل: هل التاريخ البشري كله لم يشهد البشر تداخلات ثقافية وتنوعات ثقافية متعددة؟ هل البشر كانوا معزولين طول هذه الفترة إلى أن قدمت إلينا العولمة؟

القول إن الثقافة الكوزمبولوتية يجب أن يكون مفهوماً للمعنى إياه، وهذه الثقافة، إن وجدت، فإنها حصراً ستكون ثقافة الهيمنة الاقتصادية العالمية اليوم، وهذه الثقافة باعتبارها الناموس الكوني، تنظم العالم بأسره، كما تقوم الثقافات بتنظيم المجتمعات الصغيرة أو المحلية، وهذه الثقافة، بالضرورة، تتخلص من الكتل غير المتزامنة تطورياً اقتصادياً مع العالم، وبالذات الحدود الاستعمارية القديمة التي لا داع لها اليوم، وفي ظل غياب حركة اجتماعية، تصبح المناطق، خصوصاً العربية، منقسمة على أسس قومية وطائفية.

التنوع الثقافي لدى العرب يخدم تطور العالم، وإن كان هذا التطور رجعياً. وهذا ما يخشاه العرب، ولا يتقربون منه، خوفاً من الضياع، ولهذا يأبون سماع أي شيء عن التنوع الثقافي الكائن لدى العالم العربي، يأبون سماع أن هناك أكثريات تريد الحكم الذاتي، بغض النظر عن النوايا الأصلية، هذه النزعة القومية العربية الغالبة لدى العرب تجعلهم لا يعترفون بحقوق الآخرين بأي شكل من الأشكال.

من خلال ذلك، أن الأزمة الثقافية العربية لا معنى لها، كقضية، لأن العرب ليسوا كتلة واحدة موحدة في مثل الظروف، ومثل الأوضاع لكي يكون هناك تعميم لأزمة ثقافية موحدة. وبالإضافة إلى التعدد والتنوع الثقافي المتواجد في البلدان العربية.

وتضعف دعوات التوحيد الجغرافي مع تنامي المركزية الثقافية للقوى الاستهلاكية، ولكل نظام عالمي مركزيته الثقافية العامة، واليوم، في ظل الصراع الدائر، يكون من الحتمي أن تقوم المراكز الاستهلاكية العالمية بتحويل العالم العربي من عالم تعاني فيه القوى الإنتاجية من ضيق في التحرك الديناميكي، إلى عالم استهلاكي يكون في ملامح الإنتاج على الأقل، وهذه خطوة تقدمية بالنسبة إلى أنظمة رجعية عصاباتية وبالنسبة إلى الهدف ذاته، حيث هو هدف واهٍ وركيك (الاستهلاك).

واجب العرب، هو من الضروري، أولاً تقبل الحركات القومية غير العربية كحقيقة لا مفر منها، وثانياً تحويل تلك الحركات القومية أو المذهبية إلى حركات اجتماعية هدفها التفعيل الإنتاجي في البلدان المحلية، حيث ضرورة الحركة التاريخية تفرض تلك الحركات القومية لدى العالم العربي، والتفكك الجغرافي مطروح، بينما التفكك الثقافي موجود كحقيقة سلفاً، إنما العرب يموهون بوجود وحدة ثقافية لا أكثر ولا أقل.

الفشل في النظر إلى حقائق مصدمة هو في الحقيقة فشل في قراءة الواقع المعاش وتقديم القراءة الذاتية (Subjective Reading) على القراءة الموضوعية لديناميكية الصراع الاجتماعي في العالم. وتتغلف هذه القراءة الذاتية في مسميات إيديولوجية لتبريرها، بينما جميع الإيديولوجيات، بلا استثناء، لا تملك أي قوة علمية للتحليل الموضوعي.

العالم، إذا اختصرناه في القرن العشرين والواحد والعشرين، قد دخل في المرحلة العالمية (Internationalism) بوجود دول مركزية (متروبولات) احتكارية تتحكم في الشريان

الإنتاجي العالمي، بتصدير السلع ورؤوس الأموال إلخ. وقد انتقل هذا العالم من هذه المرحلة نحو المابعد القومية (Transnationalism) حيث فقد العالم الدول الصناعية المركزية (الرأسمالية) نحو تقسيم إنتاجي ما بين الدول المنتجة والدول غير المنتجة.

ويربط الكثيرون هذه الحقيقة بمسألة إيقاظ الثقافة العربية، بمعنى، يرى البعض أن الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى تصبح فرصة حقيقية لنهضة الثقافة، والثقافة هنا تعني الكتابة والإبداع والفن (في نظرهم)، بينما هذه النظرة، كما قلنا آنفاً، هي نظرة ذاتية ليست موضوعية نهائياً، وغالباً ما يربط العرب هذه المسألة، مسألة النهضة الثقافية، بالنهضة الثقافية العربية الأولى التي بدأت في نهايات القرن التاسع عشر.

اليقظة العربية القديمة هي يقظة الطبقة البورجوازية العربية، سواءً بتحررها من الاستعمار العثماني، أو لاحقاً البريطاني، أو الفرنسي. مثلما استيقظ الأوروبيون مع استيقاظ طبقتهم البورجوازية، حصل هذا مع العرب، ولا بد، من ثقافة تدعم هذه اليقظة، فالإبداع ـ هنا ـ بالرغم من تعريفه النسبي، يتشكل في حركة اجتماعية ككل، أيّ، في كيان اجتماعي يهدف إلى تغيير التركيبة الاجتماعية ككل. استخدمت النخب الإسلامية آنذاك في مواجهة الاستعمار، من ناحية الجهاد ضده، وأيضاً استخدمت الكتابة والشعر والأدب في سبيل التحرر، فكتاب الكواكبي الشهير «طبائع الاستبداد..» يبين قوة الصراع آنذاك. بذلك، الحركة النهضوية لم تأتِ إلا كفلل لحركة اجتماعية ما، واليوم، كما بينا، لا توجد هذه الطبقة النهضوية لتقود نهضة ثقافية بالفعل، والحل يتمثل في تحويل تلك الحركات التغيرية للأنظمة السياسية إلى حركات تغيرية اجتماعية تركز على الإنتاج، بمعنى آخر، حركة تصحيحية في معمعة مرحلة الأزمة الانتقالية العالمية.

كانت هذه اليقظة والنهضة هدفها بناء دولة قومية بعد التحرر من الكولونيالية العثمانية، ومن أجل تحقيق ذلك كان لا بد من التحالف مع الإمبرياليات (الفرنسية أو البريطانية)، وفشل هذه النهضة تسببتها هذه الإمبرياليات ذاتها ، هو فشل تحقيق هذه الدولة القومية التي كانت ترتكز في الثورة العربية الكبرى (1916). وكردة فعل فشلت هذه النهضة الثقافية التي كانت مرافقة لها. ولكن هذه النهضة الثقافية تركت جواً عاماً للعرب عامةً، خصوصاً إبان الاستعمار الفرنسي أو البريطاني، وتفعل هذا الجو العام، بعد الحرب العالمية الثانية الذي أتاح للعرب التحرر بشكل فعلي من الاستعمار، وعندما شيدت الدول الوطنية تمكنت هذه الثقافة من الظهور مجدداً.

وكانت الطبقات الكائنة في البلدان العربية قد تعرضت لمتغيرات ديناميكية مختلفة إبان هذه المرحلة، من ضرب الطبقة البورجوازية العربية إلى مساومتها مع المتربولات (هذا لا ينطبق على كل البلدان العربية) وإلى صعودها تحت جناح التحرر الوطني مع باقي الطبقات الأخرى. وكذلك كانت تدخل ثقافتها في مثل المتغيرات في الصعود والنزول والتغير. ولذلك التيارات الأيديولوجية بدأت تتكون ما في هذه الفترة، أيّ ما قبل الحرب العالمية الثانية تساند موضوع التحرر العربي.

وبينما موضوعنا الرئيس هو الثقافة، فيجب أن نعالج المسألة من الناحية الثقافية. فالأزمة الثقافية التي يتحدث عنها مثقفونا هي ليست عن الثقافة العامة، أيّ، السلوك العام للمجتمعات العربية، بل تتمثل في الإبداع والكتابة إلخ إلا أن مفهوم الثقافة لا يمكن وضعه في مسألة الإبداع، وفي الحقيقة، مفهوم الإبداع مفهوم نسبي، فلا علاقة للمبدعين والكتبة بتطور المجتمعات، إلا أنهم نتاج للمجتمعات

المحيطة. ولنفترض أن الكواكبي يعيش في القرن الحادي عشر.. هل سيكتب عن طبائع الاستبداد؟ أو هل سيكون موضوع الحرية موضوعاً يثيره الآن؟ هل كان أي من الفلاسفة في القرن التاسع عشر سيكتبون عما كتبوه في القرن الحادي عشر؟

الكتاب لا يكتبون إلا عن أزمنتهم ولا يمكنهم تجاوز هذا الزمان، وإلا سيكون كلاماً ميتافيزيقياً خارجاً عن الزمان. ولذلك، مفهوم الإبداع ودرجه في مفهوم الثقافة خاطئ نوعاً ما، وماذا سيستفيد المجتمع لو أن كل أعضائه كتاب ومبدعون؟ هل سيتقدم خطوة اجتماعية واحدة؟

المفهوم الحقيقي للمثقف الاجتماعي، ولا أقصد شريحة المثقفين، هو من يقرأ النظام الاجتماعي قراءة موضوعية، ويُشرح هذا النظام، ويعرضه للناس مع استنتاجاته. ويبدو ان مثقفينا مشغولون بنهضة المثقفين أكثر من النهضة الاجتماعية.

ولهذا ، فإن تحديد الأزمة الثقافية هو تحديد الأزمة الاجتماعية، وإن كان المجتمع يمر بمرحلة مرضية، فإذن بالمقابل، لا بد من أن الثقافة تمر كذلك بمرحلة مرضية يتوجب علاجها بالشكل العلمي الصحيح.

يقول هيجل : ((هذا المبدأ الجديد يقف بشكل متناقض للمبدأ القائم، ولهذا يبدو المبدأ بأنه يسبب الدمار. ولمثل السبب يبدو البطل بأنه يقوم بتدمير القوانين بشكل عنيف (...) هذا المبدأ نفسه يواصل حركته وعمله، حتى لو في أشكال أخرى، ويقوض كل ما هو قائم.)) (6)

يجب على مثقفي العرب أن يفهموا سيرورة التاريخ وصيرورة مجتمعاته القائمة، وكذلك تحولاته التقويضية للأحوال القائمة. التبدلات والتغيرات العالمية يجب قراءتها بالرغم أنها تبدو تدميرية للأوضاع العربية القائمة، ولكن لا مفر من التغيير، وبهذا لا مفر من قراءة ديناميكية وجوهرية هذا التغيير.

إزاء ذلك، لا بد أن يكون نقد العرب للأوضاع القائمة، ولا سيما الثقافية، نقداً مرافقاً لهذه العملية التحويلية التي يُعتقد عامة بأنها تدميرية.

أن يكون النقد علمياً أو لا يكون، وأن يكون هذا النقد، بالضرورة، يحتضن كل التناقضات الكائنة في المجتمع أو لا يكون. لابد من هذا النقد، أو هذا الفكر أن يسعى إلى تقويض لكل ما هو في طور الانحلال بحكم التطور التاريخي الذي يحركه، من دون خوف، أو وجل من النتيجة وتداعياتها اللاحقة. ■

الهوامش

1 ـ Caste System – نظام الطوائف الطبقي.

2 ـ كان يجدر الإشارة ـ هنا ـ الفرق ما بين الأعمال الاجتماعية البشرية والحيوانية العادية على لسان كارل ماركس :

«العنكبوت يقوم بأعمال تشبه عمليات الحائك، وتقوم النحلة من خلال صناعة خليتها بإحراج الكثير من المهندسين. ولكن ما يميز أسوأ مهندس عن أفضل نحلة هو أن المهندس يشيد بناءه في خياله قبل أن يشيده في الواقع.» (كارل ماركس، رأس المال «الجزء الأول»، الفصل السابع)

3 ـ ديدرو، أفكار حول الدين، 1770.

4 ـ الأزمة في التركيب الاجتماعي في العالم هي أزمة نتجت عن الفشل في التحول الاجتماعي في القرن الماضي، من حيث إلغاء الاشتراكية في 1961، وانهيار الرأسمالية في 1975، وتتمثل الأزمة الحالية في التحول الملح إلى الاشتراكية، وهذا ما نطلق عليه «الأزمة الانتقالية».

5 ـ نستخدم مصطلح الثقافة العربية للدلالة على المفهوم الدارج في الكتابات العربية والتي تدل على وحدة الثقافة العربية عامة.

6 ـ محاضرات هيجل حول تاريخ الفلسفة، الجزء الأول «سقراط».

المراجع

- Althusser, Louis. Lenin and Philosophy and Other Essays. Monthly Review Press 1971. Trans Ben Brewster.

- Diderot, Denis. Thoughts on Religion. Oeuvres Complètes. Vol I. Paris. Garnier Fréres. 1875. Trans Mitchell Abidor .

-Hegel, GWF. Lectures on the History of Philosophy. 1892 (English Edition). Trans E S Haldane.

- Marx. Karl. Capital "A Critique of Political Economy" Part One. 1887 (English Edition). Progress Publishers. Moscow. USSR.

- Strauss. Claude Levi. Structural Anthropology. 1958 publ. Allen Lane. The Penguin Press.. 1968.

ـ ابن خلدون، عبدالرحمن. مقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، 1377.

سرديات المجذوب

[محمد المهدي بشرى *]

مقدمة نار المجاذيب هي أولى المقدمات وأهمها إذ يسرد فيها المجذوب حياته منذ الطفولة وبدايات علاقته بالشعر (المجذوب:1999) والمقدمة في جملتها قطعة سردية متماسكة يتحدث فيها المجذوب بضمير المتكلم، وهو يستهلها بقوله « رأيت طفولتي الباكرة على ضوء هذه النار المباركة ونظرت إليها وسمعت حديثها، وعلمت وانتشيت (...) ودفع بي أبي إلى ضوء هذه النار، فرأيت وجه شيخي وسيدي، شيخ الفقراء الورع الحافظ الفقيه محمد ود الطاهر.»(نفسه:12)

* قاص وكاتب من السودان.

ثم يتحدث عن والده وعن أصوله التي تنتهي عند العباس بن عبدالمطلب، ثم يتحدث المجذوب عن طفولته وحياته في الخلوة مع الحيران «وخرجت مع الحيران إلى الفزعة لنحتطب، وفي قبضتي الصغيرة فرار وماء من بحر النيل في زجاجة خضراء، وتغوص أقدامنا في كثبان الرمال السمراء، وتتعلق أعيننا بزرقة النيل ورؤوس الدوم والنخيل.» (نفسه:12) وغير خافٍ بالطبع ولع المجذوب بالصورة ورؤية التشكيلي التي يرى بها الطبيعة من حوله، ثم يمضي المجذوب سارداً سيرته وحياته وهو يذكر إنه انتقل من الحكومة إلى المدرسة الحكومية في الخرطوم، ثم تخرج في كلية غردون وعمل محاسباً في الحكومة، ويترك المجذوب نفسه على سجيتها ويتحدث بصوت الروائي، نلمس هذا في قوله : « أنا أحب الفرح (...) وعلمت غير نادم أن التطرف في الحب والولاء لا يؤدي إلا صاحبه، والنفوس شحاح، والإنصاف على الصفاء هو الأكسير، والإكسير خرافة ـ وشجرة الإكسير كانت على الذروة من جبل كسلا ـ وليس غيرها في الدنيا ، قيل صعد إليها رجل فاقتلعها.. أين الرجل؟» (نفسه:14) ثم يتحدث عن أسلوبه في كتابة الشعر قائلاً :«ليس لي مذهب شعري ، فقد حاولت التعبير عن نفسي بصدق، ولم ألتفت إلى مذهب نقدي، ولم أجعل اللغة غاية، وأحشاءه، واشتهي الخروج على قوانينها الصارمة، ولا أعرف تقطيع البيت على التفاعيل، وما زلت أتعجب ممن يطبق هذا التركيب وأشهد له بالبراعة.» (نفسه :15)

مقدمة ديوان الشرافة والهجرة وهي الثانية في سلسلة مقدماته (المجذوب:1973)، وفي هذه المقدمة يبلغ المجذوب القمة في أسلوبه السردي، وهو يواصل ما بدأه في مقدمة ديوانه الأول نار المجاذيب حيث ظل يعود بشغف ومحبة إلى فردوسه المفقود، خاصة عالم الطفولة وحياة الخلوة، فالنص يبدأ بقول المجذوب « كان لوحي المرهف من خشب العشر الخفيف، حفظته وعرضته على شيخي ذات صباح ثم ذهبت فمحوته وطليته بجيرة بيضاء لبنية صافية، وجف كأنه ورقة صقيلة ـ وضعت اللوح مبتهجاً بين يدي شيخ الفقراء.» (نفسه:7). وبالحس الروائي الذي أشرنا له سابقاً يتحدث المجذوب عن تدرجه في مرحل التعليم ، و نلاحظ أن المجذوب يبدأ النص بضمير المتكلم لكنه سرعان ما يترك هذا الأمر ويتحدث بضمير الغائب المنسوب إلى الطفل الذي تعلم في الخلوة ، نلم سهذا في قول المجذوب « وهاجر طالب القرآن الصغير من خلوته الزاهدة المستبشرة إلى مدرسة أميرية في الخرطوم عاصمة الترك في السودان السناري، وأوقفوه في الطابور.» ثم يمضي ويتحدث عن غربته في المدينة «كان التلاميذ في المدرسة من أعاجيب المدينة، يضحكون من لهجته القروية، وكان لا يشك في كفر من يدخن سجارة.» (نفسه:8) ويحكى المجذوب ضياع تلميذ الخلوة الذي سرعان ما صار أفنديا. «وتخرج من كلية غردون التذكارية، وصار أفندياً ولبس القبعة، واستهواه عيش الفرنجة.» (نفسه:8) ولاشك في أن القبعة هنا تذكرنا بمصطفى سعيد فيي موسم الهجرة إلى الشمال، فالقبعة واحدة من الرموز المهمة التي استخدمها الطيب صالح في رسم شخصية مصطفى سعيد (صالح:1979) فنجد مصطفى سعيد يقول عندما ألبسه الرجل الإنجليزي القبعة «فغاب وجهي كله فيها (القبعة) «(نفسه:44) وهكذا فقد انتبه المجذوب باكراً لما يعتري الشخصية السودانية خاصة أولئك النخب الذين يتعلمون في مدارس الفرنجة أو الغرب، ويمكن القول إن القبعة علامة من علامات الاستعمار. ويقول المجذوب إن الطفل الذي نشأ في القرية لم يكن ليقبل لبس القبعة أو التنكر لعالمه

البسيط، يقول المجذوب « وثبت لي أن الفتى المهاجر لم يكن ذا ولاء لزيه الأفرنجي، وعرفت في وقت مبكر أنه كان يتنكر ويمر بجواز غير دقيق التزييف.»(نفسه:9) ونلاحظ استخدام المجذوب لأكثر من صوت، تماماً كما يفعل الروائي الحاذق في نصه، والمجذوب ينسحب من ذاته ويتحدث عن الفتى المهاجر الذي لم يستطع أن يبتعد عن الخلوة ـ ذلك الفردوس المفقود ـ وظل الفتى في عذاب بين حنينه للفردوس وواقعه ولم يجد من شفاء لهذا العذاب سوى الإبداع أو الشعر، ويقول المجذوب إن شعره مرآة لنفسه « الحوار الموصول بين حنينه الموجع إلى معرض الشرافة الأول وجماله النافع البريء، وبين الهجرة المرهقة في طرق المدينة المسدودة الخطرة مبثوث في هذا الديوان.» (نفسه:9) وبعد أن يفرغ المجذوب من الحديث عن حياته منذ النشأة مروراً بسنوات الصبا ثم الشباب يدلف للحديث عن إبداع الأول والأثير، الشعر «ليس لدي تعريف للشعر، لم أفكر في هذا قط، ولقد حاول الكثيرون من أهل النظر تعريفه.» (نفسه:9) وعادة ما يؤكد لمجذوب رفضه لأية قيود لكتابة الشعر وهو لا يأبه بالمدارس والتيارات الشعرية، ونجده يقول «ثم عدت لأكتب شعري على كيفي لإحساسي العميق بأن الشعر السوداني مأخوذ من أعماق هذا البلد في أي صورة جاء، وإنني أسعى إلى هذا الوطن بما أعاني من شعر ولغة.» (نفسه:10) وسنلاحظ أن مرجعية المجذوب في إبداع الشعر هم شيوخه هو يقول « الشعر عند مشائخي موهبة من الله، ويقتضي القيام بشكرها أن تقتصر على النبوبات والابتهالات، ولابد من أن يكون الشعر صالحاً للغناء في ليالي المديح يشترك الناس فيها جميعاً بنية صادقة، والإيقاع والوضوح شرط فيه.» (نفسه:10) ويقول المجذوب إن التجربة أكدت له صحة ما ذهب إليه أشياخه ولكنه لم يلتزم به . ونخلص للقول إن سرديات المجذوب ينتظمها خيط واحد هو حرية الشاعر في أن يبدع شعره كيفما شاء وألا قيود أمام التجربة الشعرية ولا توجد مفردة شعرية وأخرى غير شعرية، وغني عن القول إن هذا ما ألزم المجذوب نفسه به، على كل ثمة قيد واحد للشعر هو أن يعبر عن الوطن، أي أن يكون الشعر سودانياً. وظل المجذوب يلح على هذه الفكرة منذ مقدمته المطولة أو بالأحرى دراسته لديوان محمد محمد علي ألحان وأشجان (علي:د.ت) ويرجع تاريخ مقدمة المجذوب كما أشار هو في نهايتها إلى الثالث والعشرين من أبريل عام ستين وتسعمائة وألف، لهذا يمكن أن نأخذ هذه المقدمة بوصفها من السرديات المبكرة للمجذوب، على كل ما فتئ المجذوب يتحدث عن ضرورة سودانوية الشعر، لكنه يرى أن الشعر يجب أن يعبر عن هذه السودانوية دون أن يتخلى عن الشعرية أو عن أي من آليات هذه الشعرية من موسيقى وروي ومفردة وصورة وهكذا، نلمس هذا في حكمه على الشعر في فترة الفونج حيث يقول: «ونحن يجب أن نلاحظ شيئاً هاماً ، وهو أن الشعر إبان فترة الفونج ، وإن كان تقليدياً ركيكاً كما ذكرنا قد كانت فيه نفحة سودانية خالصة مصدرها ـ كما نزعم ـ أنه ولد في اللهجة الدارجة فألفه الناس ثم ارتقى في يسر إلى الفصحى.» (نفسه:6). ونلمس في هذا الحكم موضوعية المجذوب، فهو أثبت سودانوية الشعر مع ركاكته وتقليديته. والمجذوب يرى أن الشعر يكتمل إذا عبر عن الوطن وحافظ على رونقه وعذوبته ، وهذا ما وجده المجذوب في ديوان محمد محمد علي ألحان وأشجان، يقول المجذوب «والديوان في جملته شعر سوداني أصيل، وقد مهد به صاحبه طريق التجديد الذي يسعى فيه الشعر السوداني إلى غاياته الكبرى، وما جاءته أصالته

إلا لصلة صاحبه العريقة ببيئة سودانية تستطيع أن تراها في هذه المقدمة التي كتبناها لنحدد موضع هذا الديوان من الشعر السوداني.» (نفسه: 22) وغاية ما يطلبه المجذوب من الشعر أن يعبر عن الوطن، فقد ذكر في مقدمة الشرافة والهجرة شيئاً من هذا القبيل (المجذوب:1973) فهو بعد إعلانه رفضه لكل ما يقيد الشعر يؤكد أن معاناته وعذابه في إبداع الشعر هو ما يقدمه للوطن، وخلص للقول «وإنني أسعى إلى هذا الوطن بما أعاني من شعر ولغة.» (نفسه:10) لهذا نلاحظ سعادة المجذوب وهو يقدم ديوان ألحان وأشجان إلى العام العربي، نلمس هذا في قوله «وبعد فنحن نقدم هذا الشاعر السوداني إلى العالم العربي، واثقين أن القراء سيجدون فيه ألواناً شتى يحملها إليهم وطننا السودان.» (علي:32)

خلاصة القول إن مقدمة المجذوب لديوان ألحان وأشجان تنطوي على رؤية المجذوب للشعر السوداني منذ بداياتها الأولى ثم فترة الفونج التي توقف عندها طويلاً ثم الحكم التركي وصولاً إلى خمسينات القرن الماضي، وهذا مما جعل من هذه المقدمة دراسة متعمقة ورؤية نقدية صارمة ومتماسكة، وقد طرح المجذوب المثير من الآراء الجريئة التي تحمل قدراً كبيراً من الموضوعية، ومن هذه الآراء ماذهب إليه المجذوب من مقارنة بين التجاني وحمزة الملك طمبل، يقول المجذوب «لقد كان التجاني ينظر إلى أعماق نفسه بفكرشاعر بأكثر مما ينظر حوله، ولذلك لم يكن للطبيعة أثر بارز في شعره، أما طمبل في (هكذا) فقد كان ينظر إلى نفسه وينظر حوله إلى الطبيعة ويعبر عن كل ذلك في سماحة ويسر وسذاجة أحياناً.» (نفسه:14) وسنجد بعد سنوات إحسان عباس يتفق مع المجذوب في المقارنة بين التجاني وطمبل وذلك في دراسة إحسان عباس عن الأدب السوداني (عباس:2003) يقول إحسان عباس «إن التجاني خير من يمثل الفلسفة الصوفية وجمال الطبيعة بين شعراء السودان، فإن صاحب ديوان الطبيعة (طمبل) خير من تشرب الفولكلور الشعبي (هكذا) في جانبي الأسطورة والمثل، وقد اقترب من الطبيعة الجميلة، في مناظرها العنيفة والهادئة، ولكنه لا يملك إزاءها انفعال التجاني، فهو يصفها لأنه يراها والتجاني يصفها لأنه يحبها.» (نفسه:287).

ومن دراسات المجذوب مساهمة بعنوان: «البطولة في الأدب العربي»، وقدمها في مؤتمر الأدباء العربي الذي عقد في ديسمبر عام 1958 (المجذوب:1989) وهو يعرف البطولة عند العرب بالحرية، فهو يقول «عرب هذا شأنهم في الماضي والحاضر، فإن لهم بطولة لا تنحسم، فهي متصلة بمستقبل الإنسان ومصيره ورغبته في الحرية والعدالة الآمنة.» (نفسه) وفي جانب آخر يربط هذه البطولة بالإنسانية، نجد هذا في قوله «وإنه لما يسترعي النظر ويملأ النفس إعجاباً وفخراً أن نرى البطولة العربية صورة واضحة الملامح من المروءة والنخوة والقصاحة، وأنها ذات أهداف إنسانية، وإنها تقف دائماً في جانب الحق.» (نفسه)، ويذهب المجذوب إلى أن حياة العرب في الجاهلية الأولى كانت حياة عنف وصخب وحيوية مما يلائم ضرباً واحداً من الإبداع وهو الشعر. وهو يقف هنا مع طه حسين فيما ذهب إليه حول سيادة الشعر، يقول المجذوب «ونرجح بذلك رأي أستاذنا الدكتور طه حسين وهو إن عيشة العرب الأول أسمحت بالشعر لأنه لغة العاطفة والخيال، والعصر الجاهلي وإن كان لهنثر خاص تقوم عليه الخطابة، هو ليس نثراً فنياً، فالنثر الفني عماده الكتابة والاستقرار» (نفسه)، ويورد المجذوب العديد من الشواهد الشعرية التي توضح نظرة العرب للبطولة، وهذه الشواهد تؤكد أن هذه البطولة تقوم على المروءة والشهامة

وغير ذلك من القيم الإنسانية مثل احترام الجار وعرضه مثل قول القائل :

لا أجرح الجارة الدنيا إذا اقتربت

ولاأقوم بها في الحي أقربها

ولا أكلمها إلا علانية

ولا أخبرها إلا أناديها(نفسه)

ويخلص المجذوب للقول «وفي هذا الجو المشرق بالفضائل تألفت كل البطولات العربية، فالبطولة إذاً عند العربي ضبط للنفس ـ على كل حال ـ وأخذ بالأخلاق الكريمة، زيادة على أنها شجاعة وقوة.» (نفسه).

وللمجذوب سرديات أخرى ظل ينشر بعضها بشكل ثابت في مجلة الشباب والرياضة إبان إشرافه على صفحة الأدب في منتصف السبعينات من القرن الماضي، ومن هذه السرديات ملاحظاته على تجارب الشعراء الشباب، وكتب مقالات مطولة مثل مقالته «النقد في السودان» (المجذوب:1976) وهذه المقالة دراسة متعمقة نلمس فيها حس المجذوب الناقد وملاحظاته الجريئة التي لا يطلقها جزافاً ، والمجذوب يسعى لتأصيل النقد في الثقافة السودانية لذا بدأ دراسته بإشارات هامة إلى فترة الفونج، ويعود مراراً إلى كتاب الطبقات لمؤلفه محمد النور بن ضيف الله، يقول المجذوب «كان الفقيه ود ضيف الله يكتب للعامة وهم الكثرة الغالبة بلهجتهم الدارجة ولكنه رجل حصيف يضع كل شيء في موضعه، فهو يكف عن أسلوبه الدارج، ويختار الفصيح إذا ترجم لصالح من العلماء، إنه يخشى من نقدهم فيحتمي بالأسلوب العربي الفصيح إذا ترجم لواحد منهم.» (نفسه) ويتوقف المجذوب طويلاً أمام كتاب الطبقات ويخلص للقول إن أهم سمات الطبقات المقاطقة والتقريظ ويتساءل «هل احتفظ النقد السوداني الحديث بهذه السمات أم صار إلى شيء آخر.» (نفسه) ثم يتحدث المجذوب عن النقد الاجتماعي في فترة المهدية، ويدلف للحديث عن النهضة التي انتظمت البلاد في الثلاثينات قائلاً «تحركت الثقافة السودانية في الثلاثينات وعليها مسحة رقيقة إنجليزية لا يكاد يبصرها القارئ المتعجل، وكانت حذرة على صفاء أفكارها.» ومن أسف أن المجذوب وعد في نهاية المقال بمواصلة دراسته هذه قائلاً «ونرجئ الحديث إلى مقالات أخرى عن أعلام النقد في أدبنا الحديث إن شاء الله.» لكن لم يظهر شيء من هذا كما لاحظ عثمان حسن أحمد الذي أعاد نشر المقال في الملحق الأدبي لـ أضواء وهي النشرة التي ظل يصدرها المكتب الثقافي بسفارة السودان في الولايات المتحدة الأمريكية . في واقع الأمر إن الملحق أفرد عدداً كاملاً للمجذوب بعنوان «عشنا عصر المجذوب.» (أحمد:1982) .

ومن السرديات الأخرى للمجذوب تقييمه لمخطوطة مدينة من تراب لعلي المك، وكانت دار جامعة الخرطوم للنشر قد طلبت من المجذوب هذا التقييم (أحمد:1982) ويبدي المجذوب إعجاباً بأسلوب علي المك وسخريته اللاذعة، يقول المجذوب «مرثية كرومة تعطيني صورة بارزة له، فقد رأيته، وقد سجل مؤلف الكتاب صورته بدقة طريفة، وسجل أصداء صوته، كما سجل مصرعه الفاجع.» (نفسه:13) ويخلص المجذوب للقول « قد أعطانا على المك ديواناً متماسكاً لمدينة ذات شخصية، ويجمع الديوان بين الغرابة والشعر وصدق العاطفة، واللوحات القصصية ذات الإيقاع المحلي.» (نفسه:14).

ويبلغ المجذوب القمة في سردياته في الحوار التوثيقي والشامل الذي دار بينه وبين الشاعر المرهف والمترجم عبد الرحيم أبو ذكرى، وقد نشر الحوار في أول أعداد مجلة الثقافة السودانية (أبوذكرى) ويقوم الحوار بين شاعر تتلمذ

على يد استاذه الشاعر الكبير، وبقدر ما كانت الأسئلة موحية وملامسة لصميم تجربة المجذوب ، كذلك كانت إجابات المجذوب، وفيما يبدو أن الحوار كان مشافهة، فالمجذوب يخاطب أبو ذكرى «وأرجو أن تأذن لي في الحديث على سجيتي آملاً أن تجد في جملة ما أقول رداً على ما قدمت إلى من أسئلة.»(نفسه:109) وغني عن القول أن المجذوب وجد الفرصة سانحة لطرح الكثير من الآراء والمفاهيم التي ظل يقولها في سردياته السابقة خاصة مقدمات دواوين أصدقائه من الشعراء أو دواوينه، ومن أهم هذه المفاهيم والآراء ما يتعلق بالشعر عامة والشعر السوداني خاصة، وما يتعلق بتجربة المجذوب الشعرية وحياته وهكذا، فالمجذوب يشير كثيراً لطمس الإنجليز للشخصية السودانية الصوفية أو المتصوفة. يقول المجذوب «ولم يترك الإنجليز الخلاوي وشأنها فلابد من إخراج الأطفال منها إلى علام آخر، وجاءت المدارس والاختلاط بأنماط شتى من الناس والمعلمين.» (نفسه:111) ويشير المجذوب إلى نشأته في مراتع الطفولة على شاطئ النيل وهو عالم حر بلا قيود، يقول المجذوب «عشت قبل أن أذهب إلى الخلوة في مزرعة على شاطئ النيل (...) وكانت هذه الفترة ذات أثر في حياتي لا يزول أيضاً (...) وبهرتني الخضرة والحصاد وجمال الحيوان وحرية الطير.» (نفسه:111) ويسرد المجذوب علاقته بالرسم فقد كان يهوى الرسم «وكنت أميل إلى رسم المباني كالكنيسة الرومانية على شاطئ النيل ومآذن مسجد الخديوي عباس (مسجد الخرطوم الكبير الآن) وأرسم الوجوه.» (نفسه:112) لكن المجذوب سرعان مايترك الرسم ليغرق في القراءة والإطلاع، وكان واضحاً منذ البداية ميل المجذوب إلى الشعر، يقول المجذوب «ووقع بصري على كتاب نحيل أصفر، المعلقات ... وقرأت ولم أفهم شيئاً ..ولكن هذا الدوي الغامض الموسيقي أوحي إلى بأنباء غامضة (..) واستعذبت أحمد شوقي وتأثرت به حيناً، ولم أنس مختارات النبهاني.. وديوان النابلسي فقد كان مغنياً صوفياً عظيماً، كنت كثير القراءة.» (نفسه:112) ويشير المجذوب في حسرة لغياب النقد العلمي في السودان وهذا مما اضطره ليكون ناقداً لشعره، وذلك حين يقول «أحسب أنني كنت أكون أحسن حالاً في الشعر لو وجدت ناقداً يبصرني بعيوبي منذ البداية - وصرت آخر الأمر ناقداً لنفسي.» (نفسه:115) ونجد المجذوب يكرر ما ذكره سابقاً من آراء جريئة حول التجاني، وذلك حين سأله أبوذكرى بذكاء لماذا يفضل الناصر قريب الله على التجاني يقول المجذوب «التجاني شاعر عظيم وقد كنت ذكرت في مقالة سابقة أنه لم يكن متصوفاً بل شاعراً حسياً، ولكن ثقافته ونشأته في أسرة دينية محافظة أملت عليه مظاهر صوفية انعكست على شعره.» (نفسه:117). وعن الناصر يقول المجذوب «كان الناصر يدير عينيه حواليه في شجاعة من لا يبالي بالعواقب، ويعبر في جرأة وسماحة، وقد شهدته في أيامه الأخيرة فلم أرَ أشجع منه ولا أكثر تفاؤلاً وإيماناً بالحياة.» (نفسه:117). وفي معرض المقارنة بين التيجاني والناصر يقول المجذوب «أرجو أن تقارن بين قصيدة التيجاني في توتي وشعر الناصر في الطبيعة غرب السودان، وسوف يتبين لك أن التيجاني كان ذكياً بليغاً والناصر فناناً ذا قدرة على الخلق.» (نفسه«117) ويخلص للقول» لقد تأخر نشر ديوان الناصر وهو معاصر للتيجاني، ولم يتأمله القراء، كما ينبغي ولذلك أنكروا علي قولي إنه أشعر من التيجاني، وأعرف نفراً يشيدون بشهرة شاعر على السماع قبل أن يقرأوه.» (نفسه:118). وسنجد رائاً حول التيجاني ذهب إليه إحسان عباس في دراسته عن الأدب السوداني (عباس:2003)

وذلك حين يقارن إحسان عباس بين طمبل والتيجاني، يقول إحسان عباس: «إن التيجاني خير من يمثل الفلسفة الصوفية وجمال الطبيعة بين شعراء السودان، فإن صاحب ديوان الطبيعة (طمبل) خير من تشرب الفولكلور الشعبي هكذا في جانبي الإسطورة والمثل، وقد اقترب من الطبيعة الجميلة، في مظاهرها الضيقة والهادئة، لكنه لا يملك إزاءها انفعال التيجاني، فهو يصفها لأنه يراها والتيجاني يصفها لأنه يحبها.» (نفسه: 287)

وبقدر ما تحمس المجذوب لكتابة المقدمات لدواوينه ودووين غيره في شبابه، انتهى الأمر بأن كتب كلمة قصيرة موجزة نشرت في الغلاف الخارجي لديوان غناء للعشب والزهرة للشاعر النور عثمان أبكر (أبكر: د. ت) ولكن الكلمة على قصرها وإيجازها إلا أنها تحمل الكثير من رصانة وتماسك مفاهيم المجذوب الشعرية، يقول المجذوب «إنني أقرأ هذا الشعر فيثرني (هكذا) ويحركني ويخرجني من شعر الوعي والصنعة والحياة الظاهرة المقامة إلى عالم شعر كوني تتجاوب فيه الصور الغريبة والرموز ذات الإيقاع الهادئ.» (نفسه)، ونلاحظ حماس المجذوب الصادق لشعر النور عثمان أبكر، والنور بلا شك وأحد من رموز الحداثة إلى جانب صلاح أحمد إبراهيم، ومحمد المكي إبراهيم، ومحمد عبدالحي، ومصطفى سند، وأغلب هؤلاء تتلمذ على يد المجذوب وكانوا يعتبرونه الأب الأكبر للحداثة السودانية كما وصفه محمد المكي إبراهيم في كلمته حول الغابة والصحراء (إبراهيم: 2008) يقول محمد المكي «يريد المحجوب وطمبل شعراً عربياً وفياً للبيئة السودانية، أم (هكذا) نحن نريد شعراً سودانياً وأن ننتج لغة جديدة وفنيات جديدة (...) وقد كان ذلك ما جذبنا إلى ظلال تلك الدوحة الفارهة التي هي المجذوب الأب الأكبر للحداثة السودانية.» (نفسه: 86).

ومن المقدمات الهامة للمجذوب مقدمته القصيرة والموجزة عن صديقه ومعاصره الناصر غريب الله، وقد كتب المجذوب المقدمة للديوان حين صدر الديوان عند وفاة الناصر بعقد ونصف من الزمان (قريب الله:1969)، ويستهل المجذوب مقدمته بالحديث عن شخصية الشاعر قائلاً «كان رحمه الله، وسيماً شجي الصوت، بعيد الشجاعة، كثير الحزن، يضحك كأنه يتأمل ويفكر ـ وقد خالط الشيب رأسه وهو في ريعان الشباب، ولقد تحمل المرض ووحدة لروح والفكر.» ولم ينل كلك من نفسه القوية التي خلدت فتوتها في هذا الشعر الجميل.» (نفسه:5) وكما نلاحظ، فإن المجذوب يكرر ما ذكره من سابق حول أن يجد المرء العزاء في الشعر، فالمجذوب يذهب إلى أن الناصر تماسك وصاع المرض بالشعر الجميل، وكالعهد به يتوقف المجذوب أمام نشأة الناصر لصوفية وهي تشابه نشأة المجذوب التي أفاض في الحديث عنها في مقدمات دواوينه خاصة مقدمة نار المجاذيب، يقول المجذوب إن الناصر «ولد عام 1918 في أسرة عريقة في البركة والعلم والتصوف والتعليم والإرشاد (...) ولقد نشأ الناصر نشأة الفقراء كأبناء الأسرة الدينية المتصوفة.» (نفسه:6) وبعد ذلك يدلف المجذوب للحديث عن شعر الناصر ويقول عنه «أما شعره فهو فصيح بليغ، نشهد فيه صحة الملكة، ووضوح الشخصية، ونسمع فيه موسيقى الأناشيد الصوفية المحبة التواقة المبتهلة، وصفاء اللفظ وحرارة المعنى.» (نفسه:6) وبالطبع يذكر المجذوب واحداً من أهم ملامح تجربة الناصر الشعرية ألا وهي التوق إلى الحرية، بل والزود عن الحرية، فالحرية كانت مناط الشعر بل والحياة بالنسبة للمجذوب، وقد أشرنا سابقاً إلى أن الحرية هي ضالة المجذوب، وقد أوقف شعره بل وشاعريته للحرية، يقول المجذوب«والناصر كغيره من شعرائنا المحدثين

شاهد على عصره، وقد احتج باسم الثقافة، وباسم الشعب، وأدان حاضره، وتطلع برعي عميق إلى الحرية والنصفة، وقد احتمل من ذلك الكثير راضياً أن يحمل تبعة وطن ومسئولية تتجاوز بشجاعة لم يكن لها من مفرٍ من قولة الحق الساطع في زمان مظلم عسير.» (نفسه:6) وهكذا يمكن القول إن له تصوراً معيناً للشعر ما فتئ يكرره في مقدماته وفي كل سردياته، وغني عن القول أن المجذوب حرص على تطبيق مفهومه هذا في شعره.

ولاشك في أن مقدمات المجذوب، خاصة تلك التي كتبها لـ نار المجاذيب و الشرافة والهجرة تثير العديد من القضايا، أهمها ما مفاهيم المجذوب حول الشعر والتجربة الشعرية؟ وربما يثور سؤال إلى أي مدى يلتزم المجذوب في شعره بهذه المفاهيم، وقد علق عبدالله علي إبراهيم على هذه المقدمات في كلمة له عن المجذوب (إبراهيم: 1982)، وتتركز كلمة عبدالله حول ديوان البشارة، القربان، الخروج ويقول فيها: وأبرك ما فعل المجذوب بـ البشارة امتناعه عن التقديم له كما فعل بـ نار المجاذيب والشرافة والهجرة، نعلم أن المجذوب قد أصبح ناقداً لنفسه مكرهاً، وهو ناقد غير موفق ولا تثريب.» (نفسه:84) ويذهب عبدالله إلى أن مقدمات المجذوب ليست سوى شعر، نلمس هذا في قول عبدالله « وقد وقع العيدروس، على دأبه وشفافيته، ضحية إخبار المجذوب عن نفسه، فمقدمات المجذوب قصائد خرجت عن طابور الزمان الشعري وانسلبت. وفيها يبدو شعره تقدماً إلى الخلف بينما ذلك قسمة واحدة من شخصية شعره المركبة.» (نفسه:84)، وقد تتفق مع عبدالله فيما ذهب إليه حول الطابع الذاتي الذي يغلب على هذه المقدمات ، لكن بالطبع هذا لا يقلل من قيمتها على الأقل كوثائق أو سرديات تضيف الكثير إلى مجمل تجربة المجذوب الشعرية، وهي ليست بأي حال من الأحوال خصماً على هذه التجربة، ومن الصعب الاتفاق مع عبدالله كون هذه المقدمات محض شعر، هي سرديات تحمل الكثير من روي وإيقاع وتكثيف الشعر ولكنها في نهاية الأمر سرديات، وماكان لهذه المقدمات لتكون أقرب للشعر، وذلك لما فيها من ذاتية بل وغنائية، وذلك مرده إلى الحنين والنوستالجيا التي يتحدث بها المجذوب عن طفولته وحياته، ويكون مفيداً جداً للقارئ لو توسع عبدالله وتحدث عن مقدمات المجذوب للمجموعات الشعرية لشعراء آخرين، فالمجذوب ـ هنا ـ يصر ناقداً ينطلق من منهج صام متماسك، ويصل إلى أحكام موضوعية على الرغم من الروح الاحتفائية التي يكتب بها المجذوب هذه المقدمات، ونجد الناقد عثمان كنه يكثر من الأخذ والإحالات إلى سرديات المجذوب، وذلك في دراسة كنة عن الصورة الفنية في شعر المجذوب (كنه:2007) ففي حديث الناقد عن شخصية الشاعر يرجع إلى حوار أبوذكرى معه، خاصة إشارة المجذوب إلى طفولته، ويخلص الناقد للقول «هكذا كان عالمه (المجذوب) بلا قيود، حراً طليقاً كالطير، ومن ثم انتقل إلى الخلوة.» (نفسه:24-23) بل ويذهب الناقد أكثر من ذلك حين يربط بين ما ذكره المجذوب في الحوار معه وما ذكره في مقدمته لنار المجاذيب، يقول كنه إن المجذوب يؤكد في حواره ما ذهب إليه في المقدمة، ويعلق الناقد على ما ذكره المجذوب حول مذهبه الشعري وهو عدم التزامه بأي مذهب أدبي، يقول الناقد «هكذا كان المجذوب صادقاً مع نفسه، أمكيناً في قصائده وكلماته، لم يجبره شظف العيش إلى دق أبواب الحكام، ولم يستغل مكانة أسرته الدينية أيضاً.»(نفسه:27) ومن الصعب فهم العلاقة بين كبرياء المجذوب ومذهبه الشعري، لكن ما يهمنا هنا إحالات النقاد إلى سرديات المجذوب وخاصة

مقدماته التي صدر بها مجموعاته الشعرية.

تنقسم سرديات المجذوب إلى كتابات يعلق فيها على شعر شعراء آخرين أو يتحدث في حوارات صحافية، ومقدماته تنقسم بدورها إلى مقدمات لمجموعاته الشعرية وأخرى لشعراء آخرين، فالمجذوب قدم لكل دواوينه الشعرية عدا البشارة، القربان، الخروج (المجذوب:1976)

ومن إشارات عبدالله الطيب المهمة في مقدمته إلى من تأثر بهم الشاعر يذكر عبدالله الطيب أن الشعور الرومانسي الذي يصبغ شعر مرسال يعكس تأثره بالمهجريين، نلمس هذا في قوله «في كل ذلك لا يخلو شاعرنا من تأثر بالمهجريين، خصوصاً ميخائيل نعيمة (....) مع تأثره اللغوي بشعراء القومية والنهضة في مصر، من لدن أحمد شوقي، وحافظ ابراهيم إلى عباس العقاد، وابراهيم ناجي وهلم جرا.» (نفسه) ويضيف عبدالله الطيب «اقرأ كلمات الشاعر، فإنك واجد فيها أنفاساً رومانسية بعضها يذكرك بالتيجاني، وبعضها بالعقاد، وبعضها تناول من معدن مناسبات نعيمة وإيليا أبي ماضي.» (نفسه) ويخلص عبدالله إلى تعبير شعر مرسال عن الانتماء الأفريقي والعربي قائلاً «رحم الله عبد النبي شعره في جملته صورة لرغبته في الانتماء العربي والانتماء الأفريقي أيضاً.. رمز لذلك بالشاعر العربي الأموي نصيب.» (نفسه).

ومن المقدمات كذلك مقدمة عون الشريف قاسم لديوان محمد محمد علي ظلال شاردة (علي: 1976) في واقع الأمر أن عون الشريف صدر الديوان بكلمة معبرة ثم قدم له دراسة وافية، ويستعرض عون الشريف السيرة الذاتية للشاعر ومراحل تعليمه، ويتحدث كذلك عن أهم ملامح البناء النفسي للشاعر، يقول عون «وقد كان لشاعرنا روح ثائر متفتح على الحياة رغم تقاليد محيطه المحافظة، ولذلك كانت مرحلة دراسته بمعهد أم درمان العلمي تجربة فذة لا سيما أكسبته معرفة بعلوم اللغة والدين، فذلك رصيده لا ينكر في حساب تكوينه العقلي ، ولكن بما تخزن في قواه الفكرية ما أذكت من روح الثورة المكافحة بين جوانحه.» (نفسه:10) وبمضي عون سارداً جانباً هاماً في شخصية الشاعر، فالشاعر مثل المجذوب مشدود إلى فكر الحرية، يقول عون «ويكفي أن ينظر الإنسان في كتابه من جيل إلى جيل 1946-1945»،(...) يحس بالذكاء اللماح الذي وهبه الله محمد محمد علي (..) ويحس بثورته العميقة وحاسته النافذة الذكية فهو يتحدث عن حرية الفكر في أكثر من موضع.» (نفسه).

ويذهب عون إلى أن توق محمد محمد علي للحرية قاده للثورة الواعية، وليست الثورة المجانية، يقول عون «وكانت ثورته الواعية على كثير من مظاهر التراث العربي وطرق تدريسه، مثل منهج النحو والبلاغة في المدارس وجفاف النصوص، وغير ذلك مما تحدث عنه في نثره وشعره دعوة مخلصة إلى تلاميذه لإعمال أذهانهم في هذا التراث بغرض ربطه بحياة العصر وإطراح ما لا يقوى على الحياة منه.» (نفسه:13).

ويلتقي الشاعر محمد محمد علي مع المجذوب في ملمح آخر ألا وهو حب الوطن، يقول عون «والواقع أن كثيراً من شعره المنشور في ديوانه الأول الحان وأشجان (..) نشيد شجي يعبر فيه الشاعر أبلغ تعبير عن حبه لوطنه ودفاعه عنه وهو لا يقف بهذا الوطن في حدود إقليمه الصغير في السودان بل يمد آفاقه ليشمل وطنه الكبير في العالم العربي.» (نفسه:10) نخلص للقول أن مقدمة عون الشريف هذه أنموذج للمقدمة الجيدة التي تتجاوز الاحتفاء وتضيء كثيراً من ملامح الشعر. وعلى الرغم مما ذهب إليه عبدالله علي إبراهيم حول مقدمات المجذوب وخاصة مقدماته لدواوينه إلا أن هذه المقدمات ظلت محل نظر

واهتمام النقاد، من هؤلاء مثلاً عبد الهادي الصديق في دراسته حول قصيدة المولد (الصديق: 2007) وهو يقول «لقد توصل المجذوب عبر تجاربه الشعرية المتصلة إلى كتاب القصيدة الشاملة التي لا تقبل التجزئة والتسريح أو المساومة على المعنى أو الدلالة، وصولاً إلى هذا ، فقد مهد المجذوب لتجربته تلك منذ أن أشار ليس له مذهب محدد من الشعر»، (نفسه: 15) وهكذا من الواضح أن عبدالهادي يرجع إلى مقدمة المجذوب الوافية لديوانه نار المجاذيب، بل أن عبد الهادي يدخل في حوار مع هذه المقدمة، وذلك حين يقول إن المجذوب قال: «شيخوخته في الشعر كنز وقام بتحرير فنه الشعري من أسر القيود الفنية الصارمة مبدياً تواضعه حتماً بأنه يشهد لمن يحيدون الوزن العروضي للشعر بالكفاءة والبراعة والاقتداء سوى أنه لم يتجاسر بالقول بأن القيود الفنية لا تكفي لإبداع فن شعري.» (نفسه:15) ، وعلى الرغم من عدم إشارات عبد الهادي الواضحة لأخذه عن المجذوب إلا أنه من السهل رد هذه الإحالات إلى مواضعها في سرديات المجذوب. وفي كلمة عبدالله حول مقدمات المجذوب دعوة إلى النظر في فكرة المقدمة عموماً، والمقدمات التي يكتبها الشعراء خاصة، ويمكن القول أن المقدمات جنس سردي تتكامل فيه كل مقومات الجنس الأدبي، وغرض المقدمة عادة هو إضاءة النص الأدبي مما يساعد القارئ للدخول إلى عالم هذا النص إلى جانب غرض آخر هو الاحتفاء بالنص وبميزته، لكن أهمية المقدمة ترجع إلى إمكانات كاتبها شاعراً كان أو ناقداً، وقد عرف بعض النقاد بمقدماتهم التي تحمل الكثير من الفائدة للمتلقي، بل إن بعض هؤلاء النقاد من كرس قلمه لهذه المقدمات، ومن أكثر الذين أهدوا مقدمات للمجموعات الشعرية عبد المجيد عابدين، وإحسان عباس، وعبدالله الطيب.

ومن المرات النادرة التي تحدث فيها علي المك عن الشعر كلمته التي قدم فيها ديوان إلياس فتح الرحمن صوت الطائف في آخر الليل (فتح الرحمن 1983) لكن الكلمة نشرت في الغلاف الخارجي الخلفي وليس داخل الكتاب، يقول علي المك «لأ أريد لهذه المجموعة من شعر إلياس فتح الرحمن أن يقع في مساحة الصمت التي تتسع في بلادنا وتتسع لها بلادنا مثلما هي الهدام والزحف الصحراوي وهيمنة المعاصرة.» (نفسه) ويضيف علي المك: «إن إلياس فتح الرحمن أسعدني بما قدم من شعر أشد سعادةً وزهواً ، إذ هو كما توحي كلماته لا يهاب أولئك (حراس اللغة) ولا هؤلاء (زبانية التقليد والأصالة) أحسست متعة ولا تخفى وأنا أقرأ إلياس.» (نفسه).

وقد أفاض محمد عبد الحي في دراسة مقدمات أو سرديات الشعراء وذلك في الكتاب الذي أعده عبد الحي مع بكري بشير وجمعا مقالات التجاني النثرية (عبد الحي وبكري بشير: 1978م) ففي المقدمة التي كتبها عبد الحي للكتاب يبدأ بالحديث عن علاقة الشاعر أي شاعر بالنثر أو السرد، يقول عبد الحي «إن شعر الشاعر ونثره نهجان لنشاط روحي وعصبي وذهني واحد ومتصل، وأن الشاعر (كل متكامل) في سلوكه وتعبيره دون أن ننكر أن سويعات الهزة الشعرية قد تتخطى كل يستتنه النثر الناقد من قوانين وأعراف وتتفوق عليها.» (نفسه:5) وعن نثر التيجاني يقول عبد الحي «وقد كان التجاني على وعي بالصلة بين شعره ونثره، ففيما كتب من نثر دفاع عن ذلك الشعر ومثوله، وخلاصة لحواره مع نفسه (...) لا تخلو ترجمة القصائد من لغة الشعر إلى لغة النثر.» (نفسه:6) ويلاحظ عبد الحي أن (التيجاني) ربما كتب هذه المقدمات مرغماً، يقول عبد الحي «ولابد أنه (التجاني) أرغم على ذلك حسبما اتهم في بعض شعره بالغموض ذلك الأمر الذي

أسيء فهمه والذي اكتشف التجاني أنه ليس هنة بل عنصر جمال في الشعر.» (نفسه:6).

سنلاحظ أن محمد أحمد المحجوب يقدم الديوان ليوسف التني الصدى الأول والسرائر (التني: 1950) ويستهل محجوب كلمته قائلاً «من السهل أن تنقد كتاباً أو تقدمه للجمهور ، ولكن من الصعب أن تصنع ذلك في ديوان شعر لصديق من خاصة أصدقائك لأنك أعرف الناس بنفسه بمواضع قصائده، وبالمواقف التي أوحت إليه هذا الشعر.» (نفسه: 7) ويلاحظ محجوب ما يسميه بتأثر التني بالمدرسة القديمة، نلمس هذا في قوله «والديوان لا يخلو من أثر المدرسة القديمة ولا سيما مدرسة الانتقال التي يمثلها شوقي وحافظ، وأظهر ما يكون ذلك في مراثيه وقصائده الوطنية. الأدباء الذين نشأوا في جيلنا لابد أن يتأثروا بحافظ وشوقي في نتاجهم الشعري لأنهما كانا الشاعرين الوحيدين الذين يقرأ لهم الشباب.» (نفسه:9).

لكن المحجوب يستدرك ويؤكد أن التني تخلص من أثر المدرسة القديمة «وأخذ يتأثر بطرائق المدرسة الحديثة، ولهذا فأنت واجد أثرها واضحاً في ديوانه لا سيما أثر الأستاذ العقاد، وكثيراً ما سمعته ينعته بالأستاذ الأول.» (نفسه:9).

ونلاحظ أن المحجوب يختم كلمته بشيء أقرب لمفهوم المجذوب حول تأصيل الشعر أي سودانويته، يقول المحجوب «أيها القارئ أقدم شعراً أقل ما يقال عنه أنه صادق، وأنه من وحي هذه البلاد جادت به قريحة أحد الشباب.» (نفسه 14).

ولا شك في إنه لولا مبادرة إحسان عباس بطبع الديوان وتقديمه للقارئ لما ظهر الديوان، ونجد عبد القدوس الخاتم يشيد بهذه المبادرة وذلك في دراسة عبد القدوس لشعر سعد الدين فوزي ، الخاتم 1977م يقول عبد القدوس: «من حسن حظ المرحوم سعد الدين فوزي أن وجد من ينشر له بعد وفاته وذلك لأسباب أهمها أنه كان من كبار الرواد النابغين في العلوم الاقتصادية، وكانت له اليد العليا في إنشاء كلية الاقتصاد بجامعة الخرطوم (نفسه: 49) ويشير عبد القدوس إلى جهد إحسان عباس قائلاً : «وسبب آخر يضاف إلى هذا هو أن الناقد الكبير د. إحسان عباس كان من صفوة خلصائه المقربين فعكف على إخراج أشعاره وفاءً لذكراه الطيبة» (نفسه:49) لكن عبد القدوس الخاتم لا يتوقف كثيراً أمام المقدمة التي أعدها محمد المهدي المجذوب لديوان الناصر قريب الله الناصر (نفسه:56) ونلاحظ أن عبد القدوس يتفق مع ما ذهب إليه المجذوب حول سودانوية شعر الناصرين دون أن يشير عبد القدوس بذلك صراحة، نلمس هذا في قول عبد القدوس:« المرأة كاهلية والشجر هو السنط» ومن هنا بدأت خارطة الوطن تأخذ مكانها في شعره، وبدأ فكره يتبلور ويتخذ له أطراً ..... محددة». (نفسه:60).

ومن الطريف أن نشير إلى أن عبدالله الطيب أعد مقدمة ضافية لديوانه أصداء النيل (الطيب: 1969م) وهي مقدمة مطولة تزيد صفحاتها على العشرين صفحة ويبدأها عبد الطيب قائلاً: «أما بعد فما زلت كلفاً بالقريب منذ الحداثة أقرأه، وأحفظه، وأنشده، وأصوغ منه، وكان أبي رحمه الله كذلك، وقد ضاع مني شعره»، (نفسه:5) ثم يمضي متحدثاً عن تجربته الشعرية وعن مصادر شعره مثال قوله:«هذا وقد قلبت نظري في كثير من الدوواين العربية والإنجليزية، واستقر في نفسي بعد الموازنة أن الشعر العربي ليس كمثله مما قرأته عن الإنجليزية شيء حتى ولا شعر شكسبير» (نفسه:10) ويشير إشارة هامة يوضح فيها موقفه من العامية وذلك حين يقول: «وأنا لا أستنكف من صياغة

الشعر بالدراجة ، غير إني حين أنظمه بالفصيح أنظمه عربياً صحيح المتن ولا أبالي»، والحق أن اللغة الدراجة إن هي إلا طرف من الفصيحة في نطاق التخاطب المحدود المدى (نفسه:92) ، وبالطبع لم ينس عبدالله الطيب في كلمته هذه أن يرد على من هاجموا ديوانه أصداء النيل وعلى رأسهم هدارة، يقول عبدالله الطيب : «وقد أشيع أن ديوان أصداء النيل مشحون بالغريب، وهذا إفك مختلق ، والديوان بين يدي القارئ شاهد عدل، فليقل إليّ شهادته هو دون دعاية عسى أن يكون متحاملاً أو حاسداً أو جاهلاً (نفسه:14) وهاهو كذلك يرد على من هاجم شعر الديوان ووصفه بالذاتية، فهو يقول أن شعره ذاتي إنطوائي فإن يكن المراد من ذلك أنه لا يتناول جسام الأحداث، كالذي زعم أحد الكنية البردتين من أنه لا يعدو الحديث عن هذا المؤلف وأشباه ذلك، فغير صحيح ولو كان أمره كما زعم ما كان ذلك عيباً «نفسه:16» ثم يتحدث عبدالله الطيب بعد ذلك عن نسبه، وعن الجعليين وغيرهم من بني عمومتهم أهل السودان، وعن دينهم وألوانهم وليس هذا بشيء ، إذا لم يكن العرب في ماضي أمرهم .....»نفسه:21».

وتحدث كذلك عن تعليمه قائلاً : «وتقلبت بي ظروف التعليم من المدرسة الثانوية إلى المدارس العليا ثم إلى الدراسة بإنجلترا، وهنالك تزوجت زواجاً أنا به سعيد وعدت للسودان عام 1951م، بعد أن عملت عاماً بجامعة لندن في معهد اللغات الشرقية، ثم عملت ببخت الرضا في معهد التربية ثلاث سنوات، ثم صرت إلى جامعة الخرطوم». «نفسه 49»،وهكذا فقد أضاء عبدالله الطيب الكثير من مراحل حياته وسيرته الذاتية.

ومن المعروف أن هدارة قد هاجم عبدالله الطيب هجوماً حاداً في دراسته عن الشعر السوداني «هدراة: 1972م» ونجده مثلاً يقول: إن عبدالله الطيب» يعتبر نموذجاً مثالياً لأنواع من الاضطراب والتحير، لا في مذهبه الأدبي فحسب، ولكن في تكوينه النفسي، وفي شخصيته الواقعية «نفسه: 145» أما عن شعر عبدالله الطيب يقول هدارة: «ومما يدل على اصطناع الشاعر للألفاظ الجاهلية اصطناعاً، وأحساسه ببعدها عن روح العصر، اهتمامه بشرح تلك المفردات الحوشية في نهاية قصائده.»نفسه: 147» وهكذا نلاحظ حدة نقد هدارة وبعده عن الموضوعية والحيدة، وكذلك نلاحظ الأسلوب الهادئ المتزن الذي يرد به عبدالله الطيب.

ومن مقدمات عبدالله الطيب كلمته حول ديوان عبد النبي عبد القادر مرسال على الطريق (مرسال:1988م) ومما يجدر ذكره أن الديوان له مقدمة أخرى كتبها عبد اللطيف الخليفة وهو يستهلها قائلاً: «ويسرني أن أسطر لمسة وفاء ومعبقر ذكريات تخليداً لذكرى عزيز» (نفسه:أ) ويبدأ عبدالله الطيب كلمته قائلاً إن مرسال «كان دمث الجانب، أنيق الهندام، طيب السمت، وشعره كان مرآة لشخصه المهذب الحساس الصادق روح الوطنية، فيه سلاسة نفسه، وفيه صفاء من الديباجة، وحرص على سلامة الأداء» (نفسه).

وعلى قلة مقدمات عبدالله الطيب إلا أنها تمثل أُنموذجاً جيداً للمقدمة التي تتجاوز الاحتفاء إلى إضاءة الكثير من ملامح شخصية الشاعر وشعره، وقد وقفنا على مقدمتين لعبدالله الطيب، الأولى لديوان على الطريق للشاعر عبد النبي عبد القادر مرسال «مرسال:1988م» ومقدمة ديوان نحن والردى لصلاح أحمد إبراهيم «إبراهيم: 2001»، نلاحظ أن ديوان مرسال ضم مقدمتين الأولى لعبد اللطيف الخليفة، والثانية لعبدالله الطيب، أما مقدمة الخليفة فهي تقوم على الاحتفاء بالديوان مع إشارات صريحة إلى السيرة الذاتية للشاعر، والخليفة كان على

وعي بهذا الأمر فهو يستهل كلمته قائلاً:«ويسرني أن أسطر لمسة وفاء ومعبر ذكريات تخليداً لذكرى أخ عزيز.» (نفسه:أ) أما عبدالله الطيب فهو يستخدم أدوات ومناهج النقد في الحديث عن مرسال وشعره فهو مثلاً يقول: «إن شعر مرسال مرآة لشخصه الحساس الصادق وروح الوطنية، فيه سلاسة نفسه وفيه صفاء من الديباجة وحرص على سلامة الأداء، ثم فيه بعد نزعة الجهاد جهاد الشعور بالانتماء إلى وطن يريد التخلص من الاستعمار، ويحس بأنه جزء من حضارة كبيرة، ومن وطنية كبيرة (نفسه:و).

وقدم عبدالله الطيب لديوان بالية الشاعر لمحمد عثمان يس «يس: د.ت» ومما يجدر ذكره أن كلمة عبدالله واحدة من عدة مقدمات منها واحدة للشاعر بشارة عبدالله الخوري « الأخطل الصغير» وأخرى للمستشرق الإيطالي ماريو موربو، تقدم عبدالله الطيب للقصيدة بكلمة أخرى ما تكون للدراسة التي لا تخلو من الاحتفاء، يقول عبدالله الطيب : « أحسب أن شيخ العربية أبا العلاء المعري لو أتيح له أن يقرأ له هذه القصيدة التي بين أيدينا الآن، لسره ذلك غاية السرور، (نفسه: 13). ويضيف عبدالله الطيب «أما جانب الأصالة فمحله ما رآه الأستاذ محمد عثمان يس من ..... أن يشخص هذا الشرح والتحليل حتى يصير تمثيلاً موسيقياً صورياً راقصاً على محبي أسلوب البالية» (نفسه: 17) ويخلص عبدالله الطيب للقول هذا، ولعل القارئ الكريم حين يقبل على قراءة هذه القطعة أن يجد فيها من المتعة كما وجدت وأن يؤمل من شهوده. (نفسه:21).

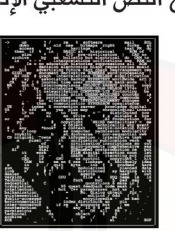
وحينما صدر ديوان قصائد من السودان للشاعر جيلي عبد الرحمن وتاج السر الحسن أول مرة عام 1956م قدم له مقدمة مطولة الشاعر المهدي كمال حلبي «عبد الرحمن وتاج السر الحسن: 1956م» يبدأ حكيم كمال حليم كلمته قائلاً: «لا يزال الشعر هو الفن الأول بالسودان والسودان يضطرم بالشعراء، كما يضطرم بالثورة على الاستعمار والرغبة في حياة جديدة «نفسه: 29» ونلخص القول: «وقد حقق تاج وجيلي بهذا الديوان انتصاراً جديداً للقومية السودانية التي تحارب كالمارد أعداء وجودها المستقل، وهما يسيران مع جيل جديد من الشعراء السودانيين يتبعون جميعاً من التراث الفني في الشعر السوداني، (نفسه: 81).

ومن أشهر المقدمات تلك التي أعدها محمد فريد أبو حديد لديوان العباسي « عباسي:1968م» وذلك حتى صدر الديوان في طبعته الأولى في نهاية الأربعينات من القرن الماضي، يقول أبو حديد في مستهل كلمته « سمعت بمقدم الشاعر السوداني السيد محمد سعيد العباسي فدخل عليّ من السرور ما يدخل عليّ كلما سمعت نبأ زائر أديب من وادي النيل «نفسه:15» ثم يشير الكاتب، كما هو متوقع إلى عروبة السودان قائلاً: «لقد سمعت في شعر السودان البدوي وفي أهازيجه من صيغ الألفاظ، ومن صدر التعبير ما لا يتوفر إلا لقوم لهم لسان عربي أصيل من أرومة بدوية عريقة «نفسه: 15» وفي جانب آخر يشير أبو حديد قائلاً :»بل إني لا أذكر ساعة كنت فيها مع الشاعر الكبير المبدع الأستاذ عباس محمود العقاد فجرى ذكر سعيد العباسي وشعره، فانطلق الأستاذ العقاد يثني عليه في شعره، وعقب على ذلك، وأثنى على فضائله ونبل نفسه. «نفسه:11». يخلص أبو حديد للقول: « فالسيد العباسي صاحب هذا الديوان رجل يجمع نفس الحر الأبي أبي القلب القوي الذكي إلى فن الشاعر الذي يغوص إلى أعماق المعاني ويصورها في أبرع اللوحات، ثم هو في ديباجته فذ لا يكاد يجد الناقد له عديلاً إلا في عباقرة الشعراء من قدماء ومحدثين. «نفسه: 23».

وقدم عابدين كذلك مؤلف أحمد عبدالله سامي عن محمد سعيد العباسي «سامي: 1968م» ويشير عابدين إلى أنه سبق أن قدم لديوان الناقد الرمال الظامئة الصادر عام 1963م، يقول عابدين: «سبق أن قدمت مؤلف هذا البحث، الدكتور أحمد عبدالله سامي في ديوان شعره الرمال الظامئة الذي طبع في سنة 1963م وسكب فيه عصارة تجاربه. «نفسه: 25» ويخلص عابدين بالقول : «هذا بالإضافة إلى أن القراء سوف يجدون في منهج هذا البحث وفي مادته، وفي أسلوبه، وفي منهج المؤلف في مجال التحقيق والتحليل والنقد فتحاً علمياً جديراً بالتقدير والإعجاب «نفسه: 6» وقدم عابدين كذلك مؤلف فاطمة القاسم شداد ـ الناصر قريب الله ـ حياته من شعره «شداد: 1973»، يقول عابدين في مقدمته: «إن موضوع البحث يتناول شاعراً مجيداً من شعراء السودان الحديث، وقد ظل هذا الشاعر منسياً مغموراً سبعة عشر عاماً إلى أن نشر ديوان منذ ثلاثة أعوام «1969م». «نفسه:7».

ومن الطرائف أن صلاح أحمد إبراهيم يكره المقدمات، وهو كثيراً ما يعلن عن عدم حماسه لتقديم ديوان هذا الشاعر أو ذاك بل هو لا يحب تقديم دواوينه ونلمس بعضاً من هذا في كلمة صلاح التي قدم بها لأول دواوين مصطفى سند البحر القديم «سند: د.ت» يقول صلاح في مقدمته الموجزة : «أرجو أن أقدم للقارئ الفاضل هذه الباقة من شعر مصطفى سند.. لا أبتغي بأجزل الكلمات تقريظة، فالشعر الجيد يقرظ نفسه بنفسه، ولا يحتاج إلى تزكية، ولا أبتغي نقده، فالنقد مجال آخر غير ديوان الشاعر، ورجال آخرون، «نفسه:3». ■

القراءة والتوسع في العِلم
ونُسخ النص التشعُّبي الإلكتروني



[جون لافاجينو]
[ترجمة: غريب عوض *]

تعريف النص التشعُبي Hypertext الإلكتروني:
تصور تيد نلسون Ted Nelson مبتكر كلمة Hypertext أي «النص التشعُبي» هذا النص باعتباره شبكة عملاقة تحتوي على مجموعة آداب العالَم. هذه الشبكة التي سماها «كسانادو» Xanadu يمكن أن يصلها أي شخص لديه جهاز حاسوب آلي، ومودم، وخط هاتفي. يمكن للجميع أن يلج كسانادو ويختار منها وثائق مختلفة، كما يمكن بالخصوص لكل فرد أن يضيف إنتاجياته الأدبية... النصوص الموجودة في كسانادو ستكون مترابطة بوصلات تشرح العلاقات التناصية بينها. بعبارة أخرى، كانت وصلات محسوبة بين مختلف النصوص ستتيح للقارئ أن يُبحر من نص لآخر، ويُدرك العلاقات الدلالية الضمنية التي تربط نصاً أدبياً بنص آخر، أو لوحة تشكيلية بأخرى، أو نصاً بلوحة، إلخ. النص التشعُبي غير مكتوب على الورق كما هو الحال بالنص الورقي، فهو نصّ رقمي إلكتروني.

* كاتب ومترجم من البحرين.

إلى درجة أن لدى الباحثين في النص تصوّراً في العالم الأوسع للدراسات الأدبية، يبدو وكأن المتمسكين بالتقاليد والمُملين، أكثر اهتماماً بالأمور التقنية من الاهتمام بالأساليب الإبداعية للتفكير في الأعمال الأدبية. ولكن حين ما يعود الأمر إلى استخدام النص التشعُبي فنحنُ الرواد فيه. ويقوم آخرون من الباحثين في الأعمال الأدبية بجمع النصوص التشعُبية التي أعدت كوسائل مُساعدة للتدريس فقط، ونادراً أن تكون أدوات للبحث؛ كثيراً ما يتحدث نُقاد الأدب عن النص التشعُبي، ولكن القليل منهم يأخذهُ مأخذ الجد بما يكفي أن يهجر النص المطبوع كلياً، ويبدأ بنشر أعماله في شكل النص التشعُبي فقط. وكأنهُ ذلك بالضبط ما يسعى مجموعة من الباحثين في النصوص إلى القيام به: فالجهود الآن في سبيلها إلى إيجاد نُسخ نص تشعبي لمجال واسع من المواد ـ النُسخ التي أعدت مُنذُ البدء لتعمل كنص تشعُبي، والذي لن يكون لهُ وجود قط في أي شكل من الطباعة الورقية كلياً. ومثل هذه النُسخ هي الآن جارٍ حدوثه لأعمال كلٍّ من لانغلاند كوسر Langland Chaucer، و جيبرائل روساتي Gabriel Rossetti، و تشارل ساندر بيرس Charles Sanders Peirce، وغيرهم من الكُتاب في الغرب خاصة؛ وقد أصبح التقدم لنُسخ نص تشعُبي أخرى شائعاً.

إن «النص التشعُبي» يمكن أن يبدو أحياناً مُربكاً أو ببساطة مفهوم مُبهم، وذلك بسبب تنوع نُظُم النص التشعُبي الموجودة الآن؛ ولكن بها ميزة أساسية واحدة، وهي: الربط. إن نظام النص التشعُبي هو ذلك الذي به الروابط ربما مُحددة بين مواقع مختلفة في النص. وبهذا المعنى يُعتبر البحث التقليدي أحادي الموضوع الزاخر بالعلم شبيهاً بالنص التشعُبي: سوف يكون هناك روابط من النص الرئيس إلى الهوامش، والهوامش في ذاتها قد تُرشِدُك إلى هوامش أخرى أو تعود بك إلى النص الرئيس، أو إلى بيان بمؤلفات كاتب ما أو مطبوعات دار نشر ما (البيبلوغرافيا). إن الذي يجعل نظام النص التشعُبي في الحاسوب مختلفاً عن مثل ذلك الكتاب هو توفير وسائل المُساعدة الآلية لمُتابعة مثل هذه الروابط: مع الكتاب لا بد لك أن تُقلب الصفحات يُمنة ويُسرى عدة مرات إلى أن تُظفر بالصفحة، ومن ثم الموقع في داخلها المُشار إليهِ بالرابط؛ ولكن في النص التشعُبي للحاسوب بإمكان الآلة أن تأخذك إلى هناك سريعاً. وغالباً ما تتمتع أنظمة النص التشعُبي للحاسوب بميزات أكثر ـ على سبيل المثال، القُدرة على إضافة روابط جديدة للنص ـ ولكن الربط والتجهيزات للروابط التالية هي المُتطلبات الأساسية.

تُركز الكثير من المشاريع المُتعلقة بالنصوص التشعُبية ذات الصلة بالأدب على تفسير النص بدلاً من المشاكل النصية؛ فهي تقوم باستغلال التشابُه في عملية الربط لعمل الهوامش التقليدية في الكتاب. إن نُسخ النص التشعُبي من النوع الذي سوف أقوم بتناوله الآن، لديها، على وجه التخصيص، تركيز نصي، لأنها أعدت جميعاً للتعامل مع أكثر من نسخة من عمل مُعيّن- مع بدائل من الكلمات المفردة والفقرات، أو مع نصوص مختلفة كاملة. وتفترض نُظُم النص التشعُبي الأخرى بأنك قد أنشأت مُسبقاً نصاً مُفرداً من دون مثل هذا الاختلاف. سوف أقوم بالتركيز على الطريقة التي يتم من خلالها تناول الاختلاف في نُسخ النص التشعُبي: أُعِدَ الكثير منها لتتضمن أيضاً تسهيلات للشرح والتفسير (لا تقتصر على الملاحظات التوضيحية التقليدية فحسب، بل كذلك الصور، ومقتطفات سمعية ومقتطفات فيديو فيلمية) وتركيبات شائعة أخرى للنص التشعُبي، ولكن هذه التركيبات لن تتصرف بطريقة مُختلفة جداً في أي نُسخة للنص التشعُبي من الذي لديه

عِلمٌ به، ولهذا لن أذكر الكثير عنها.

وكأشخاص باحثين في النص بشكل عام، نحنُ متحمسون للنص التشعُبي، لأنهُ يعِدُنا بالحلول للمشكلات التي تعترض طريقنا أثناء تناولنا الاختلاف. هناك مجموعتان من مثل هذه المشاكل: إحداها تتعلق بقضايا يتم مناقشتها بشكل واسع حول طبيعة الأعمال الأدبية، والأخرى تتعلق بقضايا نادراً ما تُلاحظ حول كيفية قِراءتنا للنصوص، وكيفية دراستنا للنصوص. لقد اشترطت هذه المشاكل شكل نُسخ النص التشعُبي المُعَدة، فبينما هي ساعدتنا على التوجه نحو النص التشعُبي لكنها منعتنا أيضاً من رؤية المجال الكامل لإمكانيات النص التشعُبي.

جاذبية النص التشعُبي:

في العقود القليلة الماضية، انتهى المطاف بالكثير من الباحثين في النص إلى الاعتقاد بأن لدى النصوص الكلاسيكية والنصوص الحديثة أنواعاً مختلفة جداً من المشاكل النصية، وأنها تُشكل أنواعاً مُختلفة من الأعمال الأدبية.

إن نصوص العصور الكلاسيكية القديمة بها مشاكل نصية كبيرة: أية مخطوطة بقيت إلى يومنا هذا من مثل هذه النصوص هي نتاج لسلسلة طويلة من النَسخ وإعادة النَسخ، لذلك من المُحتمل أنها مليئة بأخطاء النقل والتنقل التي تحتاج للتصحيح والتنقيح. إن هذه الأخطاء موجودة على نطاق واسع جداً حتى أن الأعمال الأدبية غالباً لا يمكن قراءتها دون تصحيح محققي النصوص. ولكن، بالنسبة للنصوص الحديثة، فإن مادة أدلة البقاء أمرٌ مختلف تماماً. إن النصوص مُتَداوَلة مُنذُ اختراع حرف الطباعة المُتحرك، وبالأخص بالنسبة للنصوص المكتوبة مُنذُ القرنين السابع عشر والثامن عشر، فإن مشكلة النقل الخطأ أخذت تتلاشى شيئاً فشيئاً. لم يتم نسخ النصوص إلا مرات قليلة قبل اختراع مصادِرُنا، بدلاً من مرات كثيرة، وغالباً ما يكون لدينا الكثير من المصادر، أحياناً تعود إلى النُسخ الأصلية للمؤلف أو الكاتب. إن الأخطاء سوف تكون دائماً حاضرة، ولا تزال أحياناً مُشكلة كبيرة، ولكنها لم تعُد المُشكلة المركزية.

إن ما ينقصنا من الأعمال الأدبية الحديثة ليس قلة المعلومات الموثُقة، وإنما سُبُل الوصول إليها: كثيراً ما يكون هناك فيض من المعلومات النصية يصعب تضمينها في أي نسخة مكتوبة. فنحنُ نجد على سبيل المثال، حالات يكون فيها الكاتب قد قام بمُراجعات كثيرة على مدى سنوات عديدة، حتى أنهُ يكون هناك عدد من النسخ كان قد تم إصدارها جميعاً بوساطة نفس الشخص وجميعها تتمتع بسمعة طيبة حسب ما نرى؛ ولكن أيُها يجب أن يكون النص الذي تطبعهُ النسخة الزاخرة بالعَلم؟

ذلك يتوقف على بؤرة تركيز دِراساتُنا: نظراً لأن كلُ نسخةً مُحتمل أن تكون مُمتعة من منظور ما. إن اهتمامنا مُتزايد أيضاً بالطريقة التي يتم من خلالها، نشر الأعمال الأدبية للجمهور، ولهذا نحنُ كثيراً ما نُريد دراسة الطرح المادي للنسخ الأصلية: حتى النُسخة التي لا تتغير فيها الصياغة إطلاقاً ربما هي ذات أهمية من أجل مظهرها فقط. وحينما ينتقل التوكيد على اتساع المعرفة النصية إلى نُسخ بهذه الطريقة، تصبح أهمية المراجعة والتنقيح في غاية الأهمية. في ما مضى، بإمكان مُحقق النصوص أن يستبدل نصاً مُصححاً لعملٌ مُعيّن بنص مغلوط، ولكن كان لا يزال هناك نصٌ واحد فقط. والآن يقول بحاثو النصوص إن النُقاد – ومُحققي النصوص القُدماء – لديهم فهم خاطئ لموضوع الدراسة برُمته: كانوا يظنون أن العمل الأدبي هو شيء مُفرد، بينما هو في الحقيقة مجال كامل

من النصوص وعلاقاتُها. ولكن كان من الصعب تغيير شكل النُسخ المكتوبة بالطباعة استجابة للاهتمام بالنُسخ المُتعددة. لقد بدا النص التشعُبي، للكثير من الناس، حلاً ممتازاً للمُشكلتين الرئيسين مع تمثيلٍ في أعمال الشكل المطبوع الموجود في النسخ المُتَعَدِدَة.

المُشكلة الأولى هي أنهُ لأمرٌ مُكلف جداً القيام بطباعة كُتُبٌ تحتوي على جميع هذه النُسخ. هناك عدد ستُ نُسخ مخطوطة واثنتان من النسخ المطبوعة لمسرحية «شوط في لُعبة الشَطَرَنج» «Game at Chess» للكاتب توماس ميدلتون Thomas Middleton. وقام البروفيسور جاك ستيلينجر Jack Stillinger بتحديد ثماني عشرة نُسخة مُختلفة (أو أكثر) لملحمة «قافية البَحار العتيق» «The Rime of the Anciebt Mariner» للشاعر الإنجليزي ساميول تايلر كولريدج Samuel Coleridge؛ وقام الباحث ريتشارد تايلر بتحديد ثلاثة وسبعين نُسخة مختلفة لقصيدة الشاعر عزرا باوند Ezra Pound «المقطع الأول» «First Canto». إن النُسخ الزاخرة بالعِلم باهظة التكلُفة بالفعل؛ وإذا ضربنا أحجامُها بحجم الطلب عليها يصبح الأمر مستحيلاً. ويبدو التخزين عن طريق الحاسوب هو الحل الأمثل لهذه المُشكلة، لأننا نستطيع توزيع كميات كبيرة جداً من المعلومات في شكل رقمي بتكلفة منخفضة. كما أنهُ يمكن أن يُساعِدُنا أيضاً في نقل المعلومات عن العرض المادي للنصوص، وذلك نظراً لأنهُ بإمكاننا توزيع الصوّر في الشكل الرقمي أيضاً.

إن المقاربة التقليدية في النسخ المطبوعة لتقديم هذه المعلومات هي الأداة الزاخرة بالعلم. وكما لو أن السبب الثاني لنُسخ النص التشعُبي هو أنهُ من الصعب في الحقيقة أن تقرأ نسخة يتم تقديمها بهذه الطريقة. فهي معناها التنقل بشكل مستمر من النص إلى الحواشي وبالعكس، وكذلك الدِراسة المُتأنية للحواشي لاختيار البدائل للنسخة التي تُريدُها من بين جميع النُسخ الأخرى المُدرجة هناك. لا يوجد هناك أدلة كثيرة على أن الباحثين في الأدب اليوم يستخدمون بكثرة أداةً من هذا النوع التقليدي. الشيء السائد الآن بدلاً من ذلك هو أن هناك نُسخة واحدة في قلب النُسخة المُنقحة - وهي النسخة التي يكون نَصُها هو النص الرئيس- والنُسخ الأخرى خاضعة لهذه النسخة المركزية لكونها، أي النُسخ الأخرى، في مرتبة أدنى أقرب إلى الحواشي. بالإضافة إلى أن الأداة، بطبيعة الحال، غيرُ مُكتملة بالنسبة للكثير من الأعمال الحديثة: على سبيل المثال، سوف تُخبِرُكَ نُسخ للكاتبين، ت دريزر T. Dreiser، وجوزيف كونراد Joseph Conrad بأن هناك اختلافات كثيرة بما لا يُقاس في النُسخ الباقية مما يتعذر اعتمادُها، إذا أخذنا بعين الاعتبار قيود الطباعة الورقية. إذاً، فالنسخ عدا النص الرئيس قد يتعذر استرجاعها بشكل كامل من البيانات المعروضة في النسخة المُنقحة.

ولكن هناك شكلٌ من النسخة المطبوعة وهي مشهورة نوعاً ما، ألا وهو النص المُماثل. باستخدام النص المُماثل يمكنك قراءة نسخة مُفردة دون الحاجة للجوء إلى الجُهد الذهني لإعادة تركيبها، ويظل بإمكانك مقارنتها بالنسخ الأخرى عند أية نقطة لترى ما يقولون. ولكن يتوجب على نُسخ النص المُماثل انتقاء النُسخ التي سوف تعرُضُها: فهي نادراً ما تستطيع أن تطبع أكثر من نسختين، ولكن بإمكان نسخة النص التشعُبي أن تُتيح لك انتقاء أي نسختين.

إن ما تصوّرهُ عددٌ من الباحثين أن تكون عليه نسخة النص التشعُبي حينها، هو نظام سوف يُخزّن النصوص الإلكترونية والصوّر من جميع نُسخ الأعمال موضوع النقاش، ويُقدم إمكانية عرض النصوص المُماثلة لأية نسختين، أما على هيئة صورة أو نصوص إلكترونية، كل نسخة للنص التشعُبي جارٍ حدوثها سوف تقوم بأكثر من

هذا، ولكن هذا هو القلب بالنسبة لهم جميعاً، وهو ما سوف أعنيه في ما تبقى من هذا المقال عندما أشيرُ إلى نُسخ النص التشعُبي.

إن الاعتراض الشائع على هذه النُظُم، أو على الأقل على فكرة هذه النُظُم، هو أنها سوف تجعل عملية القراءة أمراً صعباً. في الغالب إن هذه الاعتراضات ليست ردوداً على النص التشعُبي بحد ذاته، وإنما هي ردود فعل على قصور أجهزة الحاسوب في الوقت الراهن: إن صغر حجم شاشة الحاسوب الآن يجعله من الصعب على المرء أن يقرأ منها براحة كما يقرأ من الكتاب. وبما أننا باحثون في الأدب نحنُ نستخدم الكتاب الخفيف بشكل رئيس، والكتاب الخفيف سلس الاستخدام: فهو رخيص، بإمكانك قراءته في السرير، أو على شاطئ البحر، ولا يحتاج إلى بطاريات. أما الحاسوب فهو باهظ الثمن، وصعب الاستخدام، وحتى الحاسوب المُتنقل أو ما يُعرف بحاسوب الحضن، ثقيل الوزن مقارنة بالكتاب الخفيف.

ولكن بالطبع ليس القصد أن تحل نُظُم النص التشعُبي هذه محل الكُتُب الخفيفة (والتي ليس من المحتمل أن تختفي من الوجود، تماماً كالقلم والورقة اللذين لم تحل محلهما الآلة الكاتبة) فهذه النُظُم هي بديل عن نُسخ زاخرة بالعلم على نطاق واسع، والتي بطبيعة الحال يتم إصدارها في مجلدات باهظة الثمن وثقيلة الوزن يتعذر على المرء أن يقرأها وهو مُستلقٍ على ساحل البحر. فهي مُخصصة للدراسة، وليس للقراءة. إن مُلْهِم اختراع النص التشَعُبي العالِم الأمريكي فانيفار بوش Vannevar Bush، قَصَدَ بِهِ أن يكون وسيلة ميكانيكية مُساعِدة للعمل البحثي، وليس للقراءة العادية: إن الحركة المُصاحِبة للرابط هي الكيفية التي يعمل بها الباحثون، وهي الشيء الذي تقاومهُ عملية الطباعة، بدلاً من الحركة الخطية المُباشِرة للقراءة التقليدية، وفقاً لرأي فانيفار بوش.

ولكن التركيز الفعلي لنُسخ النص التشعُبي لم يكُن عموماً على التبحر في العِلم. يرى الأشخاص الذين يعملون على النص التشعُبي من منظورات أخرى أن هذه النُسخ غريبة نوعاً ما لمجرد هذا السبب: هم يميلون إلى القول، «لماذا هم يطلقون على هذا اسم النص التشعُبي؟» إن بؤرة تركيز هذه النُسخ هي ليست على التحرك من نص إلى آخر بأسلوب ترابطي: إنهُ تركيز على الحصول على نُسخ كاملة، وثائق مُفردة نستطيع قراءتها دون أن نضطر إلى الانتقال إلى نصٍّ آخر- مثل ذلك النوع من القراءة التي نقوم عادةً بها مع الكُتُب الخفيفة.

وبعبارة أخرى، إن التركيز هو على شيء نادراً ما يأتي ذِكرِه في أي نوع من البحوث الأدبية الموسعة: التركيز على القراءة كعملية مُقتضاه، وليس كترجمة أو فك رموز. إنها القراءة كتجربة وليست لمجرد جمع المعلومات: فبإمكانها أن تفضي إلى التأويل أو الترجمة، ولكن بطريقة تكوين ردود الفعل فقط التي نسعى بالتالي لوصفها أو تفسيرها، ليس بواسطة أنها الطريقة الوحيدة التي بها يمكننا جمع كل المصادر لنصطاد الحاشية في صفحة 37. هناك شرطٌ أساس، لمثل هذه القراءة وهو يجب أن تشعر بعدم العرقلة. يمكننا فهم هذا بسهولة إذا تصورنا العروض المسرحية أو الموسيقية: لا يمكن اعتراضها عن طريق آلية تُخبرنا عن التغيُرات. فالقراءة هي عرض أيضاً، ولدينا الرغبة نفسها بعدم عرقلتها بأية وسيلة مُتطفلة من التقديم. وتشهد على هذه الرغبة في الفورية، الشكاوى من أن النُسخ المطبوعة التي لا تتوسع في الرموز والاختصارات، وردود الفعل المُبالغ فيها من قِبل الكثير من الناس تجاه الأخطاء في التهجئة والتنقيط: إن هذه الأشياء لا تُترجم النصوص المُستعصية على فك رموزها، ولكنها تكون عثرة في طريقنا،

تجعلنا نبذل جهداً كبيراً على مُجرد فك رموز روتينية وبهذا تُعرقل تجربتُنا. لقد أصبح الكتاب شفافاً لمُعظمنا؛ ولكن النُسخ المطبوعة الزاخرة بالعِلم التي بها آلية لا تُوفرُ لنا تقديم شفاف من النُسخ المختلفة، لأنك يجب أن تعمل من خلال آلية، والآلية مُبهمة بالنسبة لمُعظمنا.

لن يطول بنا الزمن قبل أن نعتاد على القراءة من على شاشة الحاسوب، أو سوف نحصل على شيء أفضل من شاشات الحاسوب، ومن ثم سوف يكون بمقدورنا استخدام نُظُم النص التشعُبي هذه كما كان المقصود بها: ولكن ذلك القصد موجه إلى حد كبير نحو القراءة كآلية. لقد سعت نُسخ النص التشعُبي للتيسير على القُراء لأداء جميع نُسخ العمل، وهذا عمل لم يكن ممكناً مع مُعظم النُسخ المطبوعة على الورق. لم تُعط مُعظم الأفكار المتَصوّرة إلا قليلاً من الاهتمام إلى مسألة ما هو المطلوب للتبحر في العِلم. يجب أن نضع في اعتبارنا فيما إذا كان بالإمكان قراءة نُظُم النص التشعُبي هذه ولكن ليس بالإمكان استخدامها: يمكن أداؤها بطريقة لا يمكن أن تؤدى بها نُسخ البحث العلمي التقليدية، ولكنها ليست صالحة للدراسة بالطريقة التي تستعمل بها النُسخ التقليدية، أو بالأساليب الحديثة التي سوف تكون لازمة لأعمال تتكوّن من النسخ المُعدلة المُتعددة.

نستطيع رؤية طبيعة المشكلة في رأي البروفسور روجر لوفر Roger Laufer حول نُسخة النص التشعُبي، لقد ابتكر بمعية الكاتب أنطوان بيرثولون Antoine Bertholon.

– أول نسخة للنص التشعُبي على الإطلاق، حسب علمي. أنشأ عمل روجر لوفر على حدث عرضي وهو كناية عن عدم الرِضا عن النُسخ المطبوعة على الورق: نظر إلى طبعة كتاب «Diable boiteux» «إبليس فوق عصاتين» للكاتب المسرحي الفرنسي ألين رانيه لاسيج LeSage Alain-René بعد فترة من إصداره التي كانت في حوزتِه – ووجد أنها ليست موثوقة. وأيقن روجر لوفر أن النص التشعُبي كان طريقة لجعل جميع النُسخ لمثل هذا العمل مُتوافرة في شكل مقروء: كانت الآلية التقليدية هي «السبيل الوحيد الباقي المكروه» لذلك العرض. وبموجب ذلك، بدأ روجر لوفر وأنطوان بيرثولون في بناء طبعة النص التشعُبي لمؤلَف المؤلِف الفرنسي فرانسوا روتشفولد François La Rochefoucauld. ولكنهما اكتشفا أنهُ بمجرد أنهُ باستطاعتهما قراءة النصوص المختلفة لمقالات «المبادئ الأخلاقية»، أحسا برغبة في دراستها، وللقيام بذلك كانا في حاجة إلى آلية. أو على الأقل، كانا في حاجة إلى شيء يخدم بعض العمليات التي تقوم الآلية بعملها في النُسخ المطبوعة: على سبيل المثال، أرادا ملخصات لكيفية تباين النصوص، وليس النصوص الكاملة فقط. كان العرض المُماثل للقراءة، وهو جوهر نظامهم، في الحقيقة أساسي، ولكنهُ أيضاً لم يكن كافياً.

جعل التبحر في العِلم أمراً ممكناً في نُسخ النص التشعُبي

إن نُسخ النص التشعُبي كما هي مُصوّرَة حالياً ليست كاملة؛ وكما اكتشف أنطوان بيرثولون و روجر لوفر، يجب أن يكون عرض نصوص القراءة مدعوماً بالأدوات التحليلية التي يحتاجها التبحر في المعرفة للعمل مع النُسخ المُتعددة. من ناحية، هذه ليست مشكلة مفروضة قسراً نظراً لأنه بالإمكان التوسع دائماً في نُسخة النص التشعُبي: وكما لاحظ الجميع، الطبعة الإلكترونية ليست بحاجة أبداً للتوقف عن النمو والتبدل (رغم أنهُ صحي أيضاً، ورغم أنهُ غير معروف كثيراً. إن القرارات التي تم اتخاذها في السابق يمكن أن تجعل الأمر غير ممكن القيام بأشياء مُعينة فيما بعد دون

البدء من جديد مرة أخرى). وبادئ ذي بدء، إن إدخال الصوَر والنصوص في الحاسوب لا بد أن يكون المُهمة المركزية في المراحل الأولية لمثل هذه النسخة، لا يهم كيفية القيام بذلك، وبإمكاننا ببساطة أن نفترض أن الأدوات التحليلية سوف تتبع في المراحل التالية.

ومن ناحية أخرى، إن هذه الأدوات التحليلية عموماً أكثر صعوبة في الابتكار من نظام بسيط لعرض النص التشعُبي، وليس من المُحتمل أن يتم الحصول عليها عن طريق الباعة التجاريين، الذين لن يُدرِكوا بأنفُسهم لماذا هي ضرورية أو يعرِفوا أية أسواق كبيرة لها. إن نُظُم النص التشعُبي التجارية موجودة، وصالحة لابتكار نُسخ النص التشعُبي، ولكن، على سبيل المثال، جميع البرمجيات المُصاحِبة للنص الجدير بالاهتمام، تقريباً كَتَبَها باحثون في الأدب؛ وإن كتابة مثل هذه البرمجيات مُهِمةٌ مُكلِفة، وهي ليست تلك التي يمكن دسها بين الأطراف. وسوف يكون من الضروري أيضاً الحصول على هذه الأدوات التحليلية فيما بعد، ليس كمرحلة تالية من التنقية فحسب: إذا سلمنا بصعوبة التعامل مع الكثير من نُسخ عمل مُعيّن، وبالتعامل مع الحجم الكبير من المعلومات التي يمكن أن تتضمنها نُسخة النص التشعُبي، فإن الباحثين سوف يكونون في حاجة لهذه الوسائل المُساعِدة لكي يبلغوا أي مكانٌ كان، والنظام الذي لا يتضمنهم ربما لا يستطيع جذب ما يكفي من المؤيدين لكي يبقى التمويل مستمراً إلى أن يتم دمجهم. ومع هذا، إنهُ من المُذهل كيف أن الكثير من المشاريع لِنُسخ النص التشعُبي لم تَذكُر حتى العمل العادي نوعاً ما للبحث عن نص، بالرغم من أنها شأن دُنيوي، إلا أنها أكثر الأشياء أهمية التي يمكن القيام بها مع النصوص الإلكترونية؛ وفي عالَم حيث إن التفكير في المؤلفات كمُكوّن من النُسخ المُتعددة ليس واسع الانتشار، يُصبح أن نُسخة النص التشعُبي في حاجة أن تُقدم ما بوسعها من مساعدة للباحث-تتعدى الوصول البسيط للنصوص والأدوات التحليلية، مثل البحث عن النص، وهو شائع اليوم.

إن العمل مع نُسخة النص التشعُبي، معناه، أننا سوف نَتَنَقل إلى الأمام وإلى الخلف بين نشاطين مُميزين، القراءة والتوسع في العلم: بين نُسخ قراءة عمل مُعيّن في مجموعها، ودراسة تلك النُسخ وعلاقاتها البينية. إن تسهيل القراءة هو إنجازٌ مُهم، ولكن، كما لاحظ الكاتب روبن كوفر Robin Cover، هو أيضاً ليس شيئاً يدعو بصفة خاصة إلى النص التشعُبي؛ فالمَيّزة الحقيقية لنُسخة النص التشعُبي سوف تقع في أدواته ومنفعتها لعملية التوسع في العلم. ويتوجب علينا أيضاً إنهاء مَعرِفة كيفية دراسة نُسخ العمل المتعددة، ولكن هناك أربع مُهمات سوف تكون أمراً ضرورياً: اختيار النُسخ لتُفحصها؛ مُقارنة النُسخ؛ بناء نُسخ جديدة أو ربما أكثر تمثيلاً من النص على أساس المعلومات المُتَوافِرة؛ ودمج كل هذه الدراسة مع النقد والتوسعات الأخرى في العلم.

الاختيار

أبقت بعض مشاريع طبعات النص التشعُبي على مفهوم النص الرئيس، النُسخة المركزية؛ في حين اختار آخرون فكرة أنطوان بيرثولون و روجر لوفر وهي التخلي عن المركز. ولكن أي واحد من الاثنين، فهو لن يُمثِل بشكل صحيح فهمنا للأعمال التي يدور حولها النقاش. إن السبب وراء جعل كل نُسخة من أي عمل متوافرة هو أن كل نُسخة بها مُميزات مُعينة لذاتها يجعلها مُثيرة للاهتمام، أم لا، من منظور مُعيّن. ليست جميعها ذات أهمية مُميزة، ولا هي تُشكّل نفس النظام من الأهمية من كُل وجهة نظر. إن ما

نُريدهُ هو طريقة ما لإعادة تنظيم أو إعادة تصنيف النُسخ وفقاً لاهتماماتنا. ولكن النُظُم المُعَدة لا تفعل أي شيء لتجعلها مُختلفة، وهي نتيجة لذلك تجعلنا نتائهين حينما نسأل، أي النُسخ يجبُ أن نقرأ؟ والشيء الذي تُقدمُهُ لنا هو النصوص في حد ذاتها: ولكن المعلومات المُتضمنة في النصوص ليست كافية لغرض الاختيار، فسوف نحتاج أيضاً للمعلومات الخارجية حول الظروف التي تُحيط بإنتاج وانتشار كلُ واحد منها.

إنهُ ليس أمراً كافٍ أن يكون لدينا وصفاً مُملاً حول طبيعة كل نُسخة مرتبطة به. ولاشك في أن هذه فكرة جيدة، ولكن سوف يكون دائماً هناك نُسخ زائدة عن إمكانية العمل بها كأداتنا الوحيدة للاختيار.: هناك، على سبيل المثال، عشرات من مخطوطات الأديب والشاعر الإنجليزي جيفري تشوسر Geoffrey Chaucer تختلف بعضها عن بعض بواسطة تاريخ ومكان كتابتها، أو اسم ناسخ المخطوطة، أو باليد، أو الورق، أو المحتوى ـ وغيرها الكثير من السمات الأخرى. وفي حالة عدم تَوَافر تسهيلات الحاسوب للاختيار فمن المحتمل أن يلجأ الباحثون إلى الأشكال المألوفة من الاختيار مثل التسلسل، ومجرد الإطلاع على النسخة الأولى أو الأخيرة. إن ما نحتاج إليه هو طُرق لتحديد اهتماماتنا في هذه اللحظة المُحددة والحصول على ترتيب أو تصنيف لِنُسخ على هذا الأساس، وعرض للنسخة التي هي الأهم من منظورنا الحالي. وحيثُ إنهُ ليس من السهل على النُسخة المطبوعة تمثيل أكثر من مجرد منظورات قليلة، فإن هذا النوع من أدوات الاختيار ستسمح للقارئ تبني وجهة نظر جديدة كل يوم ويحصل على ما يُعادل طبعة جديدة كل مرة؛ إن نُسخة لنص تشعُبي بهذه الإمكانية سوف تُمثل العمل ليس بطريقة واحدة، كَكَوْمة من النصوص غير المركزية وغير المُميّزة، أو كنصٌ مركزي بتشوهات خارجية فحسب، بل بِطُرُقٌ كثيرة بعدد ما يوجد من الأسئلة التي يمكن طرحها. إن عمل البروفيسور جاك ستيلينجر على مُراجعات الشاعر والناقد الإنجليزي ساميول تايلر كولريدج Samuel Taylor Coleridge تصنع استخداماً مُنتجاً لواحد من مثل هذا الشكل من الاختيار: إنهُ نوع من «التنقيب الأثري، إذا جاز التعبير، الذي من خلالهِ يمكن ربط النُسخ المُتواجدة في الزمن نفسه فعلاً بعضها ببعض لِتُشكّل طبقات من التاريخ النصي للشاعر كولريدج». وبالنظر إلى المُراجعات التي عملها الشاعر كولريدج لمجموعة من قصائده في فترة مُعينة، بدلاً من النظر إلى التغييرات العشوائية الظاهرة لقصائد فردية عبر مسيرة حياته العملية كُلها، تُشير إلى المقاصد من وراء ممارسات الشاعر كولريدج التي لولا ذلك لا يمكن رؤيتها. لم يستخدم جاك ستيلينجر الحاسوب؛ قام بعمل خارطة بيانية لنصوص كولريدج باليد، والتي كانت مُمكنة نظراً لأنهُ لم يدرس سوى سبع قصائد فقط. ولكن نُسخة النص التشعُبي لا بد أن يكون في استطاعتها أن تُعيد بناء مثل هذه الطبقات الأثرية لنا، من منظور أي تاريخ في سيرة حياة المؤلف العملية.

إن مشروع قَصَص كانتربراري تتضمن الآن مظهر اختيار مُهم من نوع مُختلف جداً: فهي سوف تتضمن تحليلات بواسطة الحاسوب تُبين خارطة أصول المخطوطات وتفرُعاتها لكامل مجموعة الكتابات للنُسخ، التي يمكن استخدامها لمساعدتك على تحديد أيٌ منها يستحق الإطلاع عليه. إن هذه النُسخة أكثر تطوراً لمعيار التسلسل المألوف من الاختيار؛ وهي بهذا شبيهة بمقاربة جاك ستيلينجر، لا تُركز على اختيار النص أو النصوص لقراءتها فحسب، بل تُركز أيضاً على تفحص كيفية علاقة النُسخ

المختلفة بعضها ببعض، وذلك هو شكل الموضوع الذي يجب أن تتضمنهُ دراسة أعمال النُسخة المُتعددة.

المُقارنة:

وكما اكتشف أنطوان بيرثولون و روجر لوفر، ما أن يكون لديك النُسخ المُتعَددة، تُريدُ مقارنتها؛ وما أن تُريدُ مقارنتها، تكتشف قيود الطرح المُماثل. إن مقارنة فقرات طويلة أو قصيرة، أو أكثر من نَصّين من أي عمل، يبقى عمل شاق حتى مع العرض المُماثل؛ في هذه الحالات، سُرعان ما نجد أننا نُريد استخدام الأداة مرة ثانية. وقد تكون الأداة هي «السبيل الوحيد الباقي المكروه» لتوفير نصوص للقراءة، ولكنهُ طريقٌ خطر على الدراسة المُقارَنة: فهو يُلخص بطريقة وجيزة التباينات بين النصوص. نحنُ لا نستطيع الاستغناء عن ذلك في دراستنا لأعمال النُسخ المُتعَددة.

ولكن بإمكاننا طلب أداة أكثر ملاءمةً لاحتياجاتنا المُعيّنة، خاصةً أنها ليس من الضروري أن تكون ثابتة غير متحركة مثل الأداة المكتوبة. نُريد مرفق مُقارنة للنصوص في مُتناول اليد، حيثُ يُقارن النصوص التي نختارها-مُتخذاً أي واحد منها كنص مركزي - ويُخبرنا عن الميزات المُعينة التي تَهُمنا. ربما لا نرغب في رؤية الفُروقات في التنقيط أو الإملاء، أو ربما تكون الشيء الذي نحنُ ندرسهُ تماماً؛ نحنُ لسنا مُجبَرين على اختيار الفُروقات التي ندرُسها بأنفُسُنا من القائمة، كما هو الحال بالنسبة إلى الأداة المكتوبة - يجب أن تقتصر المقارنة على ذلك النوع من الاختلافات التي نرغب في رؤيتها. يجب أن تُقدم لنا تقريراً مُحدداً حول قضايا مُحددة لدينا عن العلاقات في مجموعة من النصوص المُحددة.

نَحنُ لسنا في حاجة لعرض مثل هذا التقرير بالأسلوب التقليدي. سيكون من المُفيد أن يكون لدينا عرض بياني يوضح مُستوى التشابه الأساس، رُبما مُقَسم حسب الفصول أو الكتاب؛ أو يُبيّن اختلافات النُسخ أطول من الحجم المُحدد. وسيكون من المُفيد المحافظة على العرض المُماثل ولكن مع تسليط الضوء على الفقرات المُختلفة، كما فعل الناقد جون هيزل سميث John Hazel Smith في نُسخة نصه المُماثل لمسرحية «مأساة Bussy D'Ambois» للشاعر والمسرحي الإنجليزي جورج تشابمان George Chapman. وبسبب عرقلة مثل تسليط الضوء هذا لعملية القراءة، فنادراً ما يُستخدم في النُسخ المطبوعة؛ ولكن في نُسخة النص التشَعُبي لا يلزم وجوده طوال الوقت، وإنما عندما نحتاج إليه فقط.

وقد عالج مشروع قصَص كانتربري هذا الشيء أيضاً: فهو يتضمن قواعد بيانات الاختلافات بين النُسخ والبرمجيات عند طلب أنواع مُعيّنة من الاختلافات بين النُسخ. كما أنهُ ليس من المصادفة أن هذا سوف يُقدم أدوات للاختيار والمُقارنة، لأنهُ يختلف عن مُعظم نُسخ النص التشَعُبي- فهو مُخطط كأساس لنُسخة جديدة في المستقبل، وليس كهدف في حد ذاته. وما أن تستعد لتسهيل مهام المشروع التقليدي لتحرير النص، فسُرعان ما تجد نفسك قد أدركت الحاجة إلى ذلك النوع من القُدُرات التي أشرتُ إليها ولا أزال. ولكن القضية ليست هي أننا إذا حذفنا تحرير النص بالكامل لن نحتاج إلى هذه الأشياء؛ إن ما نحتاج إلى حذفهِ هو أي دراسة مُقارَنة للنصوص.

البِـناء:

ربما تَقودنا بالفعل نتائج الاختيار والمُقارنة إلى الرغبة في ابتكار نصوص جديدة، غير أن تأسيس النصوص الجديدة هو استخدام واحد استبعدتهُ الكثير من نُسخ النص التشَعُبي.

هذا هو جزء من رد الفعل ضد محدودية الكتابة المطبوعة التي وراء هذه النُسخ: تميل نُسخ الكتابة المطبوعة إلى أعطائك نسخة مُصححة من قِبل المُصحح صالحة للقراءة ولا شيء غيرها؛ ولكن بإمكاننا أعطائك الآن كُل البيانات الأصلية وندرك لك حُرية الاختيار. ومع ذلك، هل هذا كُلُ ما يُريدهُ القُراء؟ وفي الواقع بسبب أن المرء كثيراً ما يرغب في معرفة أن ذلك الباحث الذي أمضى سنوات وهو يعمل على النصوص يظنُ أن هناك مشكلة عند نُقطة مُعيّنة؛ إن توصيل الأفكار عن النصوص هو، لا شك، هدف واحد من أهداف النُسخ أو النُسخ المُصححة، وحتى النصوص التشعُبية. و إذا أردنا توصيل مثل هذه الأفكار، هل الأداة هي أفضل طريقة للقيام بذلك؟ ليس وفقاً للأفكار الأخرى المعمول بها في النُظُم نفسها. إذا كان النص غير المُنقطع هو طريقة جيدة لتقديم نُسخة مُعيّنة، فهو أيضاً طريقة جيدة لتقديم نص مُصحح.

وهنا أيضاً، إن عدم الرضا عن النُسخ المطبوعة التي يُحاول النص التشعُبي معالجتها هي استجابة لمشاكل حقيقية–ولكن الحل هو حل المشكلة ولا شيء غير ذلك، في حين إذا فكرنا فيما هو مُمكن حقيقةً بالنسبة للنص التشعُبي بإمكاننا رؤية طُرُق عديدة للمحافظة على ميزات النُسخ المطبوعة والتقليل من مشاكلها في الوقت نفسه. إذا كان متوافراً لدينا نص مُصحح فتلك قضية مختلفة جداً حينما يكون من السهل عرض النُسخ الأصلية وطرح مبررات التصويب. فهو لم يعُد يحلُ محل الوثائق الأصلية، ولهذا يقل كثيراً حضوره المرجعي. إن توافر النص المُصحح جنباً إلى جنب النصوص الإلكترونية للوثائق الأصلية، وصوّر طبق الأصل لها، يضع القارئ في موقف ليس مُتوافراً عادةً مع النُسخة المطبوعة: وهو قدرة، القارئ، للتأكد بسهولة من أي قرار تصحيحي. ولكن إذا لم نوفر سوى النُسخ الأصلية لأعمال كثيرة، يعني أن القارئ لم يتلقَ المُساعدة وإنما أعطى عبئاً كبيراً نوعاً ما: وهو تصحيح كل عمل بالإضافة إلى قارئه أيضاً.

لقد ظن المؤيدون لهذه النُظُم بأنها ستكون شفافة: فهي لن تُقحِم المُحَرِر أو المُصحح بين المصادر والقارئ. ومع هذا، ذلك يُشير ضمناً إلى أن هذه المصادر في حد ذاتها دائماً شفافة ، ولن تُخفي أبداً شيئاً بإمكان الباحثين مساعدتنا على إدراكه. إن الفكرة التي مَفادها، بأننا لن نحتاج إلى أي شكل من المُساعدة للتعامل مع الوثائق الأصلية، في الحقيقة هي ليست مختلفة كثيراً عن الفكرة القائلة أن النقد الأدبي غير ضروري لأن ردود أفعالنا الساذجة تجاه الأعمال الأدبية هي أكثر وثوقاً، وإن ردود الأفعال هذه من المُرجح أن تُكبت أو تُشوه إذا سمعنا أي مناقشة حول ما تعنيه النصوص. إن التوقف عن تصحيح وتنقية النصوص هو أسلوب سهل للتخفيف من مخاوفنا المهنية المُزعِجة عن إمكانية خطأنا في العمل، ولكن معناه أيضاً أننا نُضيع فرصة أن يكون الواحد منا مُصيباً في أي شيء، وأن نُعطى القُراء الآخرين فائدة جهودنا الذهنية.

بإمكان نسخة النص التشعُبي أن تذهب إلى ما وراء تضمين النصوص المُنقحة: فبإمكانها محاولة جذب الكثير من قُرائها نحو عملية التصحيح والتنقيح، بواسطة تضمين أدوات تُساعد في عملية التصحيح والتنقيح. إن الكثير من عمل المُدقق أو المُصحح الذي يعتمد على تلك الأنواع من المقارنة التي أشرتُ إليها سوف يكون ضرورياً لنُسخة النص التشَعُبي؛ و لبناء النصوص الجديدة المُنقحة، سوف تكون هناك حاجة للتسهيلات لتسجيل القرارات حول أي من الاختلافات النصية نختار. تتضمن خطة هيئة بيرس للمساعدات المالية الدولية الإلكترونية The Electronic Peirce Consortium آلية أبعد مدى مُفصلة

وفقاً للطبيعة الخاصة لمؤلفات الفيلسوف الأمريكي تشالرز ساندر بيرس Charles Sander Peirce: إنها مُشكلة تصحيح شاقة لمُجرد إنك تضع تسلسل صفحات مخطوطة لعمل مُعيّن من المُسودات المُشعة التي وَلَدها الفيلسوف تشارلز بيرس. إن المُهمة جدٌ جسيمة إلى درجة أن هيئة المساعدات المالية قد افترضت بأن الطريقة الوحيدة لإنجاز هذا العمل هي توزيعه بين الكثير من الباحثين وابتكار أساليب لتقاسم ما ينتج عنهُ التصحيح والتنقيح فيما بينهم؛ إن حلولهم أكبر طموحاً بكثير من تلك الأنواع من الامتدادات لنُسخ النص التشَعُبي التي اقترحتُها، ولكن تلك الحلول تُشير إلى بعض إمكانات النص التشَعُبي التي لم تبحث فيها المشاريع الأخرى حتى الآن.

الدمـج:

إن الدمج هو التحدي الأساس لأية محاولة لنقل النُسخ الزاهرة بالعِلم. لقد وضحت التحدي الأساس، كما نراه ضمن الحقل، وهو التعامل مع النُسخ المُتعددة من النصوص. ولكن مُشكلة الدمج مع ما يقوم به البعض الآخر من الباحثين في الأدب هي في الحقيقة مُشكلة كبيرة وأكثر تفاعلية. إن الباحثين في الأدب، على وجه العموم، لا ينتفعون كثيراً بالنُسخ الزاهِرة بالعِلم الموجودة الآن، وهذا ليس بسبب أية مُشكِلة تتعلق بعملية الاستخدام، وإنما بسبب أنهم غير مهتمين بالمعلومات المُتاحة. ليس لدينا قُراء شغوفون بالمعرفة ولكنهم استسلموا أمام صعوبة استخدام الآلية؛ وإنما، قُراؤنا لم يَدُر في خَلَدِهم أن هذه المعلومات ذات أية أهمية إطلاقاً. لقد كانت ولاتزال النُسخ الزاخِرة بالعِلم مآثر معزولة ليس لها ارتباطات بالدراسات الأدبية الأخرى. لن تُثير نُسخ النص التشَعُبي مزيداً من الاهتمام في عالم البحث العِلمي، إن لم تُثر الاهتمام بالنُسخ المُتعددة للأعمال الأدبية، وإن لم تعمل على إقناع مزيد من المُهتمين بأهمية هذه النظرة للأمر الذي أمامنا، وإن لم تُقدم أدوات وآليات التحليل التي سوف تُساعد الناس الذين هُم غير مُهيئين لمشاهدة النُسخ المتعددة للنصوص بهذه الطريقة-لأنها مُشكِلة غير ذات أهمية تُذكر في الوقت الراهن لمُعظم طلبة الدراسات الأدبية. نَحنُ نزعم بأننا قد شاهدنا هدفاً للدراسة مُختلفاً جداً عما كان مُعتاداً عليه الجميع؛ ولكن إذا كان الأمر صحيحاً، إذن، نحنُ في حاجة لبذل مزيد من المساعدة للمبتدئين. من المُمكن للنص التشَعُبي أن يُشكل مُجرد طريقة مُبتكرة لِتُصبح محلية، والمحلية المُحددة التي ننغمسُ فيها هي الاعتقاد بأن لو أنه بإمكاننا إزالة الوجود التصحيحي أو التنقيحي من عملية نقل النصوص، فإنهُ سيكون لدى القارئ حينها تصوّر حقيقي كامل عن النصوص. إن القيود الفعلية لهذا الرأي، والقيود التي تُقدمها مُعظم نُسخ النص التشَعُبي حتى هذه اللحظة سنُعاني-باستثناء هؤلاء من أمثال لانغلاند كوسر، وتشارل ساندر بيرس ومشروعيهما اللذين لديهما أهداف أكبر- مُتمثلة في عمل شكسبير المسرحي «الملك لير كاملاً» The Complete King Lear، الذي جمعهما الناقد مايكل وارن Michael Warren. «كاملاً» معناها، وفقاً لفكرته حول كيفية لزوم تقديم النصوص (بدلاً من تصحيحها أو تنقيحها بالمعنى التقليدي) إن هذا المنشور يُقدم صُوراً طبق الأصل غير مُجَلّدة لكلا الكتابين الرُبعيين وللنص في صفحة المخطوطة، وعرضاً مُنفصلاً مُماثلاً لنص المخطوطة ولنصوص الرُبع الأول، وفي صورة طبق الأصل أيضاً. وبعبارة أخرى، فهو يفعل بالنسخة المطبوعة مثل ما تم اقتراحه لنُسخ النص التَشَعُبي: يُوفر الوثائق الأصلية، ويُقدم عرضاً مُماثلاً لهُما.

أنا أشعر تجاه العمل المسرحي «الملك لير كاملاً» بنفس الطريقة التي أشعر بها تجاه الكثير من نُسخ النص التشَعُبي: إنهُ شيء رائع، ولكني أتمنى لو أنهُ يفعل أكثر من هذا ليُقنع هؤلاء الناس الذين هُم خارج حقل التوسع المعرفي النُصي بروعته، وقد لاحظ مايكل وارن بنفسه أن التوافر البسيط لنصوص طبق الأصل لم يقصد تغيير أي شيء: في عام 1985، حينما كتب عن سبب رغبته في ابتكار نُسخة لعمل شكسبير بهذا النوع، فقد بدأ يتحدث عن موجة مُبكرة من نشر نُسخ طبق الأصل (من أربعينات القرن الماضي إلى ستيناته)، الطلبات الكبيرة على نُسخ طبق الأصل تلك، وضعف تأثيرها بشكل عام على النقد الأدبي. أشار مقالهُ إلى أن التعليق التحليلي يمكن تضمينه مع مثل ذلك النص طبق الأصل، رغم أنهُ لا وجود لأي توضيح تحليلي في العمل المسرحي «الملك لير كاملاً»، إن العناوين الفرعية للكتابة الأصلية والإملاء، الذي يُناقشه مقاله، من الواضح أنها تُركت لقارئ كتابه ليُعيد اكتشافها، مع أنهُ دون توفير نوع من الإرشاد، فإن القليل جداً من القُراء سوف يكون على علم بما هو يبحث عنه. ونظراً لأن هذا العمل مُكلفٌ بالفعل، فربما فرضت القيود الاقتصادية المألوفة للطباعة هذا الحذف، وبالرغم من ذلك تبقى حُجتهِ لمثل هذا التوضيح مُهمة لنُسخ النص التشَعُبي:

وفي مثل هذه الحالات حيث تُصبح علاقة تفسير قائمة المَراجع بالتفسير النقدي معروفة بأنها مُهمة، فهي بالفعل يُعتبر تجنُبها مُخاطرة كبيرة، وقريباً لن يكون هناك مهرب من الحاجة إلى خطة جديدة التي سوف تُمكّننا من عرض المحاجة النقدية، ومن ثم الشروع في دراسة حقيقية كنتيجة لذلك. وفي جُملة تعقيد تلك المُحاجة سوف يكون من الضروري أن تظهر كتعقيب مُنفصل، ويُفضل أن تكون في مُجلد مُنفصل، خاضع بوضوح لموضوع الدراسة، وليس متجاوزاً لهويته، ومن ثم يطرح مُطالب مُسبقة على موقف الناشر أو المُنقح، وبذلك يكون مُجحفاً بحق القارئ.

لقد اعتزم أيضاً الكثير من مُبتكري نُسخ النص التشَعُبي تبني هذا الرأي لتأثيرات الإجحاف بالتنقيح أو بالتصحيح، ولكنهم لم يمعنوا التفكير في الجانب الآخر للقضية- أن «الدراسة الحقيقية» تتطلب معرفة الشئون النصية، وليس مُجرد الوصول دون وسيط إلى النُسخ الأصلية (أو بالأحرى إلى النُسخ طبق الأصل منها). وبوجود النُسخ المطبوعة لقد تعارضت هذه الضرورات؛ ولكن لن يكون من الحتمي أن تتعارض في نُسخة النص التشَعُبي، التي يمكنها أن تُقدم توضيحاً نصياً ذي حجم وتفاصيل لا مثيل لها، ومع ذلك تحافظ عليه مُنفصلاً بوضوح عن النصوص بحد ذاتها، إذا كان ذلك أمر مطلوب. ولكن لتسهيل هذه الطريقة من التفكير بالنصوص، نَحنُ بحاجة إلى أكثر من ذلك: يستطيع التوضيح النصي الجيد أن يقترح توجيهات لمزيد من البحث، ولكن في غياب الاستعانة بالحاسوب لمتابعة مثل هذا البحث لن يُصبح نشاطاً شائعاً مُتزايداً. إن نُسخ النص التشعُبي كما هو مخطط لها في الوقت الراهن سوف تُقدم السبيل الذي سوف نحتاج إليه لجميع نُسخ كُلُ عمل؛ ولكن عملية التطوّر اتجاه التفكير بالعمل كحاضن لجميع تلك النُسخ، بدلاً من أن يكون مُجرد مؤدٍ العمليات النقدية نفسها لعدد أكبر من النصوص الفردية، هي المُهمة التي تحتاج في الحقيقة إلى أجهزة الحاسوب، وإن النُسخة المُنقحة هي التي تستطيع أن تُساعدُنا على أداء تلك المُهمة التي ستكون مُثمرة. ■

حدود الالتباس بين الرواية والسيرة الذاتية

[صدوق نورالدين]

في مقدمة كتابه «الذات في السرد العربي» (دار أزمنة/2010)، أورد الناقد والروائي «محمد برادة»،إشارة دقيقة بخصوص النصوص الروائية التي تقع على الحافة بين الرواية والسيرة الذاتية، موضحاً بأنها تخلق التباساً من حيث الحكم والتقييم النقديين،علماً بأن التصور النقدي الراهن يدرجها في «التخييل الذاتي»..

* ناقد من المغرب.

والأصل أن الالتباس الروائي يمتلك جدوائيته في حال تمثل شخصية المؤلف ضمن النص الروائي كشخصية فاعلة منتجة، وموسعة لأفق المعنى الروائي..إلا أن هذه الجدوائية تنتفي لما ينصص الروائي على الجنس الذي تتأطر ضمنه المادة التي ينتجها، ويوصل معناها..وأرمي لميثاق التعاقد الذي تتحدد في ضوئه دائرة التلقي: رواية..

فالتحديد:رواية،يلزم القارئ الناقد بالتعامل مع النص في ضوء اعتباره رواية، وإن تضمن عناصر من السيرة الذاتية، أو أن المؤلف شخصية من شخصياته الفاعلة..ولا أعتقد بأن روائياً عربياً حدد منجزه في «تخييل ذاتي»، اللهم الروائي المغربي «عبد القادر الشاوي» في نصه «ألا تعرفون أنا أيضاً»(دار الفنك/البيضاء)..إلا أن التلقي الشمولي للآثار الروائية المنجزة من طرف «الشاوي»، يشير من حيث معناه ومنذ روايته «كان وأخواتها»، إلى أن المادة التي يشتغل عليها، ويمتح منها، وينجز في ضوئها، ذاتية صرفاً..لكن وهنا قلق السؤال: أي روائي في الحقيقة يكتب خارج السياق الذاتي؟ لا أحد..وهنا أستحضر تصوراً نقدياً للروائي الفلسطيني «جبرا إبراهيم جبرا»، عبر عنه في حوار له فحواه أن عناصر من ذاته موزعة في أكثر من رواية من رواياته، وما أقدم عليه في «البئر الأولى» و «شارع الأميرات»، هو بالأساس الجمع والضم لهذه العناصر، وبالتالي التحديد: «سيرة ذاتية»..إذن نحن أمام تصريف روائي قد يكون موعى به أو خارج دائرة الوعي..

فالروائي وهو ينجز، يعي بأن عناصر ذاتية تبث في روايته دون أن يقصد كتابة سيرته الذاتية..إنها العناصر الموسعة ـ كما سلف ـ لأفق المعنى..ويمكن أن تكون خارج دائرة الوعي، مادام الروائي وهو ينجز إنما يكتب رواية..وكان الروائي الأمريكي «بول أوستر» ألمح في حوار له، بأن الروائي يختار شخصية بمنزلة نواة للفعل والحركية الروائية، ويحدث أن تلتبس الشخصية به..على أن الاختيار وبعيداً عن الترسيم الذاتي، مساحة للحرية لا حدود لها..وتم يفعل التخييل فعل الإضافة والحذف والتحوير، وهي قاعدة أساس من قواعد اللعب الروائي..

على أن استرجاع مرجعية الالتباس الروائي، تعيدنا لصاحب المصطلح ومعتمده «سيرج دوبروفسكي» (1977) من حيث وقوفه على النصوص الحافة بين الرواية والسيرة الذاتية..والواقع أنه ومنذ نهاية السبعينات لم يتم التفكير في توظيف واستعمال مصطلح «التخييل الذاتي» في الحقل النقدي العربي، بحكم كون منجز الرواية العربية من حيث معناه انخرط في الكتابة الواقعية كالتزام من ناحية، وأخرى لكون التقاليد العربية الضاغطة أثرت عدم استجلاء الذاتي، وبالتالي ممارسة نوع من التكتم والحجب، والدليل أن أكثر من سيرة ذاتية عربية لم تحدد منطلق تلقيها كذلك، حتى لا تخلق داخل الوسط المعبر عنه مشاكل اجتماعية تقليدية..ويحق أن نضيف بأن جنس السيرة الذاتية مفهوم غربي محض، وإن رام أكثر من اجتهاد نقدي دراسي الحفر في التراث العربي القديم بهدف تبيئته..من تم فإن «طه حسين»، «محمد حسين هيكل»، «زكي نجيب محمود»، «لويس عوض»، «أحمد أمين» و «عبد المجيد بنجلون»، دونوا سيرهم بانتفاء التحديد الأجناسي، دون أن يتدارك وا ذلك في الطبعات اللاحقة، اللهم «عبد المجيد بنجلون» الذي حدد «في الطفولة» بالقول: « سيرة ذاتية روائية»..

والواقع أن التلقي النقدي العربي، انفتح أكثر على جنس الرواية، دون السيرة الذاتية..

وأعتقد بأن كتاب الناقد والباحث الفرنسي «فيليب لوجون» حول السيرة الذاتية، المفتاح الأساس لإعادة الاعتبار لفن السيرة الذاتية في الأدب العربي، مع العلم بأن تقنيات الصوغ فيما يتعلق بالسيرة الذاتية، روائية محض، اللهم من حيث واقعية القضايا والأحداث المرتبطة بالأنا التي يدون

تاريخها كذات تتفرد بقوة حضورها وفاعليته، وإن كنت أحدد إيقاع التخييل ودرجته في السيرة الذاتية، ببلاغة الترتيب تقديماً وتأخيراً، خاصة وأن الذاكرة يفعل فيها النسيان بالتأثير، حيث تدون وقائع وأحداث متقدمة ليستذكر السابق، مع الإشارة للحذف الذي يطول محطات في حياة الذات مما يخبره الذين عايشوا مؤلف السيرة الذاتية..هكذا يمكن أن نقرأ «أوديب» لـ «طه حسين»، في تقاطع مع «الأيام»..

كما يمكننا التساؤل عما إذا كان ما دونه الناقد والمترجم والمحقق «إحسان عباس» في سيرته الذاتية «غربة الراعي»، يشكل أهم المحطات في حياته..

على أن الإشارة السابقة إلى كون فن السيرة الذاتية غربي محض، يستدعي القول والإفصاح، بأن الذين دونوا سيراً ذاتية تمتلك خصوصيتها و وضعها الاعتباري، هم

ـ أساساً ـ الذين أمضوا حقبة من حياتهم في الغرب: طه حسين، محمد حسين هيكل، لويس عوض، زكي نجيب محمود، وعبد المجيد بنجلون، وإحسان عباس، وجبرا إبراهيم جبرا..وهنا نجد بأن العديد من الأدباء والكتاب لم يسطروا حيواتهم برغم امتلاك الاسم العلم والوضع الاعتباري، وذلك أولاً للعامل الأخلاقي من حيث حضور التقاليد الاجتماعية للأسرة العربية، وثانياً لأن بعضهم لا يمتلك جرأة وأفانين الصوغ الأدبي، وثالثا لأن الذين استنكفوا عن تدوين سيرهم معتبرين مدونة آثارهم الأدبية صورة دقيقة أمينة عن مسارهم الحياتي والأدبي الفكري..وهنا تحق الإشارة إلى بعض حالات الإيهام والتماهي بالسيرة الذاتية، مثلما نجد في «أوراق» الدكتور «عبدالله العروي» المنصص عليها ب: «سيرة إدريس الذهنية»، حيث إن جملة من التلميحات الحياتية نقف عليها لاحقاً في يومياته «خواطر الصباح» وكتابه عن «الحسن الثاني»..

ومثلما تم الغفل للاعتبارات السابقة عن كتابة السيرة الذاتية، فإننا نجد فروعاً ـ إذا جاز ـ ملحقة بفن السيرة على حد اعتبار «جورج ماي» في كتابه «السيرة الذاتية»، كاليوميات والمذكرات والرسائل، لا تشكل ضمن منظومة الأدب العربي الحديث حيزاً ومكانة..فمن حيث الكم نلفيها قليلة العدد، وأمثل بمذكرات «هدى شعراوي» و «ثروت عكاشة» ومن الممكن جداً أن تكون المرجعية الثقافية والصوغية على السواء من العوامل التي قادت إلى اختفاء هذه النوعية من الكتابة والتأليف.

بيد أن ما لايجب اعتقاده كون رهان التخييل الذاتي الذي يوهم بصعوبة الفصل بين السيري والروائي، هروب من التصدي لإشكالات الإخفاق السياسي والفكر العربي، وإنما هو نزوع لتوسيع فضاء الكتابة الروائية العربية، بحثاً عن أفق مغاير لإنتاج المعنى..من جانب آخر، فإن المؤلف أوالروائي في رهانه على فعل التخييل الذاتي، يعكس صورة الفرد داخل المجتمع: يفعل، ينفعل، يؤثر، ويتأثر.. ومن ثم فهمومه وقضاياه ومعاركه واقعية أساساً، ولئن بصورة مغايرة للمتداول..ومن جانب ثالث لايحق النظر إلى مسار الرواية العربية كتجربة معزولة ومنعزلة، وإنما تمثل المثاقفة من حيث كونها التجسيد الفعلي للانفتاح على قراءات أجنبية في لغاتها الأصلية أو مترجمة، وبالتالي التأثر بها كتحولات تفكير في الكتابة الروائية، ولئن كان المعنى في طبيعته يتباين بين رواية غربية وعربية تتفرد بخصوصية موسومة بإشكالات التحول المعاق اجتماعياً وسياسياً وثقافياً..

من ثم، فإن الالتباس ينمحي لما تتمثل قاعدة الضرورة، وفحواها كون الرواية مدعوة لتجديد شكلها ومسايرة راهنية التحولات، إذا ما ألمحنا لكون جنس الرواية، ومهما اجتهدنا في / وعلى ضبط تحديد صارم له، يظل أوسع من التحديد المضبوط، ولكأن الروائي يجد في ترسيخ مفهومه الخاص، وهو يصوغ منجزه الإبداعي الروائي..

إلا أن الملاحظ في سياق تجربة الإنجاز الروائي، كون لعبة الضمير تستهوي كاتب الرواية، حيث إن الصوغ باعتماد ضمير المتكلم يفسح للحميمي، ويمنح حرية مفتوحة لابتكار المعنى وقوله..فالروائي وفق هذا الضمير يؤسس مراتب المعنى منطلقاً من عناصر الواقع نحو تفعيل الخيالي، بحكم أن اللغة الروائية تمثل الإطار المفتوح على جاذبية التخييل متجسداً في الرمزي والاستعاري، حيث انتفاء المحاكاة والتسجيل..

إن ما يمكن الانتهاء إلى استخلاصه:

1 ـ إن التلقي النقدي ومهما حاول القبض على حدود هذا الالتباس، فإنها تظل زئبقية.

2 ـ إن التخييل الذاتي، لا يمكن أن يشكل ويجسد سوى تحول على مستوى صيغة الكتابة الروائية، وهو التحول المسايرلمستجدات الراهن.

3 ـ إن المؤلف بصفته مبدعاً، من يحدد صفة وهوية المكتوب، وليس على التلقي سوى الامتثال للمحدد.

4 ـ إن التخييل الذاتي أو السيرة الذاتية، يوظفان مكونات جنس الرواية، في حين أن الحقيقة الحياتية والروائية، بمنزلة معيار لفصل الواقعي عن الخيالي.

5 ـ إن الأدب وككل يبقى أدباً، ينبني على الجمالي متمثلاً في الرمزي والاستعاري. ■

الهوامش

1ـ محمد برادة: «الذات في السرد العربي».دار أزمنة.عمان.الأردن.2010..

2 - Assises du roman Roman et Réalité 2009 Le monde Et Villa Gillet titre 64

البنى الرمزية واللغة الواصفة
قراءة في تجربة إيمان أسيري الشعرية

[نور الهدى باديس*]

تعد إيمان أسيري من شعراء الحداثة في البحرين، وتصنف عادة في الجيل الثاني باعتبار أهمية ما كتبت وخاصة صيرورته بين الناس خارج البحرين. فنحن في تونس مثلاً نقرأ لعدد من شعراء البحرين وكتّابه، ونعرف بعضهم معرفة جيدة أمثال علي عبد الله خليفة، وقاسم حداد، وعلوي الهاشمي الذي كان لأطروحته التي أنجزها في ديارنا دور كبير في لفت نظرنا إلى التجربة الشعرية في منطقة الخليج عامة والبحرين بوجه خاص. إذن فالجيل عندنا لا يقف عند حدود السن، وإنما نقصد به أساساً المكانة التي يحتلها الشاعر في الشعر العربي الحديث. وقد سبق لنا أن قرأنا بعض نصوص هذه الشاعرة متفرقة، ولكن لم يسبق لنا أن درسنا مجمل تجربتها الشعرية ككل.

* باحثة وأكاديمية من تونس.

وتجربتها الشعرية تعتبر طويلة نسبياً إذ أصدرت في ما يزيد على عشرين سنة خمس مجموعات، وهو عدد يعتبر مهماً، ويدل على تواصل هاجس الكتابة عند هذه الشاعرة، وإن عرفت تجربتها بعض الانقطاعات.

وهذه المجموعات هي:

ـ هذي أنا القبرة 1982.

ـ خمس دقات لقلبي 1996.

ـ حديث الأواني للقبرة 2001.

ـ للقبرة أسرارصغيرة 2004 .

ـ كتاب الأنثى 2005 .

والواضح أن هذه الدواوين، وهذه التجربة تنطلق من الأصل نفسه، وتطرح القضايا نفسها، وتصدر عن رؤية لم يزدها تطور الكتابة عندها إلا وضوحاً، وتمكنا إن على مستوى القضايا الكبرى التي تعالجها، وإن على مستوى فنيات الكتابة وأساليبها.

وإذ يتعذر علينا في مقال أن نحيط بهذه التجربة منطلقاً ومنتهىً، كما يتعذر علينا أن نحيط بالفضاءات المختلفة التي تتحرك داخلها هذه التجربة، وبالمتغيرات التي يمكن أن نلاحظها بين نص وآخر في مستوى ما يؤسس فعل الكتابة لديها، فإننا سنركز اهتمامنا على ما يبدو لنا سمة غالبة. وقد يقتضي منا ذلك التعمق في مجموعة أكثر من غيرها، ولعلنا سنؤثر في هذا السياق مجموعتها الأخيرة بالجانب الأوفر منه.ولكنا سنحرص على ألا يكون ذلك على حساب بقية المجموعات، وعلى كل حال، فإن بدا للبعض أن مجموعتها الأخيرة «كتاب الأنثى» قد شدت انتباهنا أكثر فلأنها ربما تمثل أفقاً يمكن أن يعتبر بكل المقاييس أفقاً أول وصلت إليه هذه التجربة الطويلة نسبياً ومحطة كبرى فيها.

وحديثنا عن هذه التجربة سيكون في مرحلتين :مرحلة أولى نذكر فيها ببعض الخصائص العامة التي بدت لنا طاغية في هذه التجربة، ثم نحاول انطلاقاً من نص أو من نصين، لوحة أو لوحتين،أن نستخلص بعض خصائص الكتابة عندها، وفي ذهننا في كل مرة ما في الخطاب النقدي عن الكتابة «النسائية» من آراء نعتقد أن الكثير منها من باب المسبقات.

فضاء إيمان أسيري الشعري :خصائص التجربة وعناصر الإبداع :

في رمزية القبرة:

وأول ما نبدأ الحديث عنه طبيعة عنوان الديوان عندها، فديوانها الأول، وديواناها الثالث والرابع حملا في العنوان اسم طائر هو القبرة. جاء في الأول منها على التماهي القائم بينها وبين الذات المتكلمة في النص، وتثبيت ذلك والإلحاح عليه باسم الإشارة :«هذي أنا القبرة». وجاءت في أحدهما مفيدة الملكية والتخصيص بحرف الجر:«للقبرة أسرار صغيرة» وجاءت في ديوانها الآخر حديثاً يقال لها:«حديث الأواني للقبرة». وسنشير إلى رمزية هذا الطائر في الثقافة العربية ومنزلته في المخيال العربي الإسلامي.كما سنشير إلى اختيارها هذا الاسم الواضح التأنيث، وتفضيله على اسم ثانٍ يدل على الطائر نفسه، وهو الهدهد.فلكل اسم من الاسمين جدول رمزي يختلف عن الآخر، ويستدعي كل واحد منهما نصوصاً من التراث مختلفة.فالقبرة تستدعي نصوصاً قديمة ربما أتى في طليعتها نص القبرة والفيل من كتاب كليلة ودمنة لعبدالله بن المقفع، وهي رمزية منغرسة في صراع القوي والضعيف، وحجة السلطة وسلطة الحجة أي صراع العقل والسلطان.

أما الاسم الثاني وهو الهدهد فقد ترسخ في المخيال العربي الإسلامي في استعماله القرآني، وفي السفارة

التي قام بها بين سليمان وبلقيس لما عرف عن هذا الطائر من أمانة.والشعر الحديث في كثير من نصوصه الكبيرة استدعى هذا الاسم دون الاسم الذي استعملته الشاعرة. فهل دعاها وضعها كامرأة كاتبة إلى تفضيله، لأنه ربما أقرب إلى هواجسها وأكثر تعبيراً عن منزلتها؟

وتبدو القصيدة التي صدرت بها الشاعرة أول دواوينها «هذي أنا القبرة» بمنزلة البيان الشعري وسمتها ب»ناقصة هي الكلمات» وكأنه تنبيه من البدء أو اعتذار من أن العبارة لا يسعها أن ترقى إلى عمق التجربة ولا يمكنها أن تمتد إلى المدى الذي تمتد إليه. وتبدو التجربة في تكرار العناصر الدالة على المحسوس الجسدي حسية الأبعاد يطغى الجسد عليها لكنه جسد بحجم الكون يقوم شامخاً كما تقوم النخلة جذورها ضاربة في الأرض وفرعها يعانق أفق السماء يمتد إلى سائر الجهات كأن الأرض تضيق عن أن تتسع له وتحتويه .فهل هو الضيق النفسي عبرت عنه الشاعرة بضيق المكان وضيق العبارة ؟أم هو التطلع إلى كل أسرار الوجود تجاوزاً للممنوع، وسعياً وراء كشف ما لاينكشف ؟فتمتزج الرغبة ب»وقوف الجسد الخارطة «: الدم ـ اللحم من أطرافه يحفر الأخدود

للآتين في الطريق مد خبزه

وشرابه

أضاف للملحق قائمة الحب والأيدي

نجوما يلتقيها (هذي أنا القبرة ـ ص.6)

وإذ تتعدد عبارات الجسد، والدم، واللحم، واللذة، والشوق، والرغبة تبدو كأنها مداد للغتها، ولكنه يظل مداداً شحيحاً لايستطيع أن ينفذ إلى الأسرار التي لا ندري إن كانت الشاعرة نفسها أمكنها أن تنفذ إليها .فاللغة أداة للفكرة وإذا كانت اللغة ناقصة فالعبارة عنها لايمكن أن تكون إلا حسيرة ناقصة.

وتتداخل القوائم أمامها:

هذي المآذن تركع قائمة

هذا الجسد وردة قائمة

هذا الكتاب قائمة ممنوعة (هذي أنا القبرة ـ ص.7)

فالمآذن تركع، والكتاب ممنوع، وبقي الجسد وحده وردة أعتى من كل واقع، وإن أنبأتنا بضيق عبارتها في قصيدتها «ناقصة .. هي الكلمات» فكأنها تفسر سبب ذلك في قصيدتها الموالية، حيث تتكثف عبارات النتن، والوسخ، والدم، والاحتقان، والموت، والنعي..فكأن الكون يضيق عن الحياة رغم توقها إلى الانعتاق، فهذا النسر ينبعث فيها عندما يكون «المطر نعيا» ورقصها الذي تشرق له البسمة على شفتي الطفل لا ندري إن كان رقصاً للحياة، أو هو رقص للموت، أو هو بين هذا وذاك.حركة المقيد إلى أن يفك قيده. وتوق الأسير إلى أن يفك عقاله عساه ينأى عن كون الأقذار والدماء إلى كون يليق بالنسر المنبعث من أعماق الروح.

فالقبرة ـ إذن ـ صنو الطفل أو هي وجهه الآخر براءة و عفوية وأمل في كون تسوده الظلمة والوحشة والدماء، فهل رقصتها ولغتها هي مجرد شهادة على عصر ليست منه؟كأنها قدمت إليه في غير أوان قدومها، واستقامت فيه خطأ، وما كان لها لو اختارت أن تقوم.

تظل القبرة ظلاً للطفل شاهداً

يرى فعل العصور في الجذر والجذع

القناع الذي سقط

أرقص المرة تلو المرة

اتجه،اتصل،المرة

تلوالمرة،أرقص...،

اتجه..

هذي أنا القبرة. (هذي أنا القبرة ـ ص .11)

لكن القبرة أيضاً هي الوجه الآخر للنسر القابع في أعماقها يتأهب إلى أن ينبعث فلا ينطلق إلا في عبارتها.
فالقبرة ليست عجزاً وضيق حيلة، وإنما هي الوجه المشرق لكائن لاتعوزه الحيلة وإن ضيقت عليه الحياة.
وبعد، فإن اختيار القبرة استعارة تنعكس عليها الذات فتماهيها، وتكون امتداداً لها كأنها صورتها المنعكسة، ليس بعيداً عن دلالتها الرمزية في الثقافة العربية الإسلامية.
ولكن القبرة تبقى طائراً، ورمزية الطائر من حيث هو طائرله دلالته النفسية التي نجدها مبسوطة في المدونات المعجمية المختصة. ومما يرجح لدينا أهمية رمزية الطائر في متخيل الشاعرة، فهي أحياناً تعبر عنه بصفته تلك دون أن تحدد طبيعة نوعه بين الطيور. فهو يرد اسم جنس جامع لا يتحدد إلا من خلال خصيصته التي تميزه عن سائر الحيوان وهي الطيران :

«مبلل الجناحين يرفرف
يغرد يطير صوب السهل
يحط على الغصن ،يبسط عينيه
اخضراراً..
يتألق ،يطير صوب السهل
ثانية..
يغرد (طائر الوطن ـ ص.18)

ويستحيل أحياناً عصافير تزقزق تحط وترحل ببراءة الأطفال ومرح الأبرياء:

يا سرب العصافير التي
كلما جاءت الذكرى
تقافزت بقلبي
أي حلم طاف بالذاكرة
لأزين داري
فالعصافيرالتي تقافزت
سوف تهدأ
فلأفتح أبواباً تعالت
أي نغم... (الضيف ـ ص.49)
أي حلم تيهني كالطاووس

ولا غرابة والحال هذه أن يتحدد الطائر عندها في غير مسمى القبرة، فهو يتحول حيناً عصفوراً، وحيناً طاووساً، وحيناً نسراً، ولا تخفى أهمية النسر في دواوين هذه الشاعرة. فالدلالات الرمزية لهذا الجارح في المخيلة الشعبية لأمم عديدة وفي مقدمتها الأمم الشرقية منغرسة في أعماق الوعي واللاوعي، ناهيك أن شعوباً كثيرة اتخذت منه رمزاً للوطن، فهو عنوان الشموخ والتحدي والإباء.
ولكن الشاعرة لا تقف في البحث عن هويتها عند هذا الطائر، فهي تتحول في قصيدة أخرى إلى طائر الفينيق وتقولها صراحة إذ تخاطب ابنتها في قصيدتها «خمس دقات لقلبي» من مجموعتها التي تحمل العنوان نفسه:

صفقي شعري
أمك طائرالفينيق
برهة
شعرك ما أجمله . (خمس دقات لقلبي ـ ص.47)

ولا تخفى أهمية الرمز لهذا الطائر الأسطورة، وإن كان استعمال إيمان أسيري لهذا الرمز قد جاء مباشراً، وفي غير قليل من الابتذال .فالصورة مستهلكة جاءت حتى عند بعض كبار الشعراء في استعمالها الأول، ولم ترقَ إلى معناها الذي نجده لها في أسطورتها القديمة، ولكنها رمزية على كل حال لا تنقطع في دلالتها العميقة عن استعارة الطائر سواءً كان جارحاً أو غير جارح، أسطورة أو حقيقة.
فالطير يرمز للحرية والانطلاق، وهوأيضاً يرمز للشموخ والإباء، وإن كنا نلاحظ أن هذا الانطلاق مشدود إلى الأرض، مقيد أو كالمقيد.فهي قد اختارت سكناً لها بين

«الرماد والنار»

لحظة ،

صفقي شعري

ياطفلتي أمك احترت

سكنا بين الرماد والنار (خمس دقات لقلبي ـ ص.47)

وهي ـ هنا ـ تعود مرة أخرى إلى الأسطورة، ولكن إذا كان طائر الفينيق ينبعث من رماده حياً طليقاً كأن الحياة والانطلاق قدر له، فهي تختار لها بين النار والرماد سكناً كأنه تأرجح بين الحرارة ونقيضها، أو بين الحياة والموت أو القيد والانطلاق، ومما يرجح لدينا تمزقها هذا الذي نلاحظ قولها في غير هذا الموضع وهو كثير في دواوينها:

حلمت بالمدن الوردية..حوصرت ..

هل يمنع صمتي أن النار بلا امتداد،

أين مولد الأنبياء والعصافير سجينة

الشرق أنا ،ممزقة ابتسامتي ، لست أنسى

اليأس الذي ينجب التشويه

صلبتني ـ وأنا حبلى ـ هل يجب أن أولد من جسدك

حتى تشعر بحقيقتي ..

طفلي يتحرك فرحاً ،اغتيل عند العتبة ـ

تجاوز الحدود يأتي بالمطر ـ

(هذي أنا القبرة ـ ص 43 ـ 44)

ومما يرجح لدينا هذه الوجهة في التأويل ما لاحظناه في هذه القبرة من عدم القدرة على أن تستقيم بذاتها، فهي في سيرها بين «الخطو والتأرجح»لا تكاد تسير بنفسها، فهي تحتاج إلى من يأخذها في طيرانه حتى يساعدها على أن تطير مما جعلنا نتساءل : ما لهذه القبرة تعجز أحيانا عن الطيران بنفسها؟

إنني خجلى

كعروس ترفل في ثوبها

هل تراني أخطو؟

أم أتأرجح ؟

فبقلبي ما بهذه الدنيا من وجل

ولعينيك كل ماتسمعني

من غزل

قلت لي :

بجناحي طير سأحملك

أيتها القبرة

عندي لك ملء فنجان عسلاً

ولشئت أم أبيت

فتوابيت إثر توابيت

ولكل ذرة في هذه الدنيا ثمن . (مشروع ـ ص.50)

وإنها لبئس المقايضة أن يكون فنجان العسل مقابل توابيت وراءها توابيت.ألهذا الحد تتعمق المأساة في عبارتها الشعرية التي تتحول إلى شاهد على مأساة الإنسان فيها؟

ولكن رغم المأساة، فإنها تسعى في بعض قصائدها إلى رفع التحدي لتخلع عنها كل ما يشدها إلى مصيرها بغية أن تنطلق إلى غايتها وهي عند السماء فلا تبالي بما ينتظرها من أجل أن تدرك ما تريد:

أتيتكم

لا أعرف المهادنة

فإما أبلغ الشمس

وإما تدفن المحاولة (الأنثى أتيتكم ـ ص.61)

«كتاب الأنثى» أو عندما تخلص التجربة إلى إبداعها:

وأول ما نبدأ بالحديث عنه عنوانه ذلك أن هذا العنوان المبني على الإضافة يدعونا إلى أن نفكر في السبب الذي جعلها تختار هذا العنوان دون غيره من العناوين التي كانت

غالبة على دواوينها السابقة.

و أول ما نلاحظ على الطرفين المكونين له إبراز المضاف إليه في الخط والرسم على المضاف، وفي هذا دلالة على أن مشروع الكتابة الأساس هو الأنثى، وأن الكتاب جاء سنداً وتكملةً.

والكتاب عندما نعود إليه في اللغة وفي إجرائه في التراث القديم نجده يدل متى أطلق على معنى الاشتمال والإحاطة، فالكتاب الموضوع في مسألة أوفي قضية يعني من جملة ما يعني عند القدماء الإحاطة بكل ما يتصل بذلك الموضوع من قضايا كلية كانت أو جزئية. وهذا المعنى ثابت في كل العلوم التي وردت فيها الإشارة إلى الكتاب سواءً بالإضافة أومن غير إضافة.فالقرآن الكريم كتاب شامل للرسالة اعتقاداً وتشريعاً في ما يتعلق بحياة الناس ومعادهم. و«الكتاب» كتاب في النحو شامل لقواعد اللغة وأسرار بنائها، و«كتاب الأنواء»، و«كتاب الخيل»، و«كتاب الشفاء»..كلها تروم الإحاطة بموضوعها أشعاراً، وأخباراً، وتجارب، ومواعظ.ولا يختلف الأمر عن هذا في كتب الفقه، فكتاب الميراث مثلاً يعني جملة الأحكام المتعلقة بذلك، مثلاً ومن هنا نستنتج أن استعمال الشاعرة لهذا اللفظ في العنوان يحمل هذه المعاني، ويتأكد لنا ذلك بالنظر في المحتوى. فهي في هذا الديوان تنوع على أصل واحد، وتنظر إلى موضوعها من زوايا متعددة، مما يجعل النص قصيدةً واحدةً في ألواح مختلفة اكتفت الشاعرة بترتيبها ترتيباً يتحكم فيه تصاعد العدد قبل كل شيء. وهذا يعني أنها في ما تكتب غير ملزمة بأن ترتب الألواح ترتيباً تفتح فيه اللوحة بشكل آلي، أو تحملك اللوحة إلى اللوحة دون أن تشعر بذلك، ولكن المهم بالنسبة إليها أن كل هذه الوجوه التي تصوغها تنتهي كلها إلى موضوع واحد هو المضاف إليه في العنوان «الأنثى».

وهكذا نصل إلى هذا المكون الثاني من مكونات العنوان وهو الأنثى، واختيارها الأنثى في العنوان هو خروج واضح منها بالنص عن منطقة حددت الثقافة معالمها الأساس وملأتها بخطابات متصارعة يسعى كل خطاب منها إلى فرض سلطته وتحييد الخطابات الأخرى أو إسكاتها. ونعني بذلك الخطابات الدائرة على المرأة. فقد اختارت الشاعرة الزوج الذي يشير إلى الطبيعة:أنثى/ ذكر أو ذكر/ أنثى دون غيره من الأسماء التي يمكن أن تقوم مقامه.

وفي هذا الاختيار ميل واضح إلى اختيار الاسم الأجناسي دون تحققاته الثقافية، والأجناسي يحملنا على التفكير في قضايا الجندر، وكيف تتعامل كل ثقافة من الثقافات مع هذا الاسم فتعطيه لبوسها وتكسوه بما ترسخ في مخيالها واستقر في رمزيتها.

على أننا نشير ـ هنا ـ بسرعة إلى أن كل ما قلنا يصبح موضوعاً للنقاش والاستفهام بمجرد أن نفتح الديوان لحضور الرجل في معظم اللوحات بل في كلها ربما. في بداية النص باعتباره يتلقى الحكي، وإن بصفة غير مباشرة للأنثا، كما سنرى تتحدث الحاكية إلى نفسها.وفي آخر النص تسجيل لرد فعله إزاء كل لوحة من اللوحات، وتنويع من التنويعات، لكننا مع ذلك نميل إلى الاعتقاد بأن هذا النص الطويل المبني على غرار نصوص أخرى في تجارب الشعر الحديث كنص أدونيس مثلاً في أغاني مهيار الدمشقي طريقة لكشف الوجوه المختلفة، وجوه التشبيه والاستعارة التي تعبر بها ثقافة من الثقافات عن الأنثى في صورتها الأصل وهي المرأة.

في دلالة عدد الأسماء :

وإذا انتقلنا من العنوان إلى المتن لفتت انتباهنا أمور كثيرة نحاول أن نذكر أهمها:

أولاً: عدد اللوحات المكونة للمتن هو تسع وتسعون وإن

كانت تركت الأخيرة في المتن دون ترقيم ولكنها في الفهرس أثبتته.

فما معنى أن يكون عدد الألواح هذا العدد الذي نعرف دلالته في الثقافة العربية الإسلامية؟ فصفات الله تسع وتسعون، والوجوه والتقاليب ـ هنا ـ بنفس العدد، وإن كان الفرق الجوهري بينها هو أنها في الذات الإلهية صفات حسنى بينما اختلفت هنا من وجهين. أولاً: لم تكن كلها مخرجة مخرج الصفة. ثانياً: الكثير منها سلبي يشير إلى أدنى المنازل وأقلها.

هل هي صدفة أم أن في الأمر صناعة شعرية راقية؟أرادت أن تقابل فيها بين المقدس الذي مأتاه السماء ومقصده التنزيه والمدنس البشري الذي نشتقه من الثقافة والنماذج الأصلية الغالبة في تلك الثقافة؟

من جهتنا لا نعتقد أن الأمر صدفة محض لأن لنا في النص ما يدل على المكانة الرفيعة الخاصة التي تحتلها المرأة باعتبارها نشأت، وسويت مع نشأة الكون، وتسويته كما تذكر ذلك نصوص النشأة والتكوين المقدسة، تقول الشاعرة في لوحة أنثى التبر:

لكني
أجلس إلي لأقول عن أنثى التبر
تنسم الرجال رائحة الكنز،قعدوا
دعتهم إلى الزاد،ثم قالت:
هنيئاً لمن عرف هذه الأنثى
صاغها الرب في اليوم الثامن

وما يؤكد ما ذهبنا إليه، أن الشاعرة اختارت رسم هذا المقطع في غلاف الكتاب.

في مكونات المخيال في هذا الشعر:

الثوابت والمتغيرات :

الثوابت :

تقوم اللوحات التنويعات على ثوابت واضحة نذكر منها ما يلي:

إن كل لوحة من اللوحات أو كل تنويع من التنويعات هو استدراك على التنويع السابق، وإضراب في المعنى النحوي والبلاغي، وقد اختارت الشاعرة هذه الوسيلة اللغوية ذات الدلالة البينة التي لا تحتاج إلى أي تأويل لكي تقوم بعملية التنويع *(وهي في الحقيقة طريقة بسيطة يرتبط بموجبها النص بالنص، فلا تحتاج الشاعرة ربما إلى رباط آخر للانتقال من فضاء إلى فضاء، أو من زاوية إلى زاوية)*. هذه الأداة موجودة في كل اللوحات ما عدا الأولى.

ثانياً: هناك لازمة في مطلع كل لوحة من اللوحات، وهي: «أجلس إلي لأحكي عن....» ويلفت الانتباه في هذه اللازمة ما يلي:

إن الجلوس سيكون نوعاً من تناسخ الذات التي تشتق منها ذاتاً ثانية لتواجهها أو لتكون الطرف الضروري في كل فعل لغوي ولا سيما إن كان الفعل حكياً فهو كلام يتوجه به الإنسان إلى نفسه، ونوع من القول يدور في فضاء قائله، وينحبس في دائرة هي المنطلق، وهي المنتهى.

ولا بد ـ هنا ـ أن نشير إلى العلاقة الوطيدة في تاريخ ثقافتنا العالمة والشعبية بين المرأة والحكي، فالحكي كما يحلو لبعض النقاد أن يقولوا أنثى الحكي هو شهرزاد في ألف ليلة وليلة، وهو جداتنا الحافظات لوجوه تصريفها وتوظيفها، وهذه اللازمة هي أيضاً المدخل الضروري ليكون النص،لأن النص نسج و سرد مشتق من جوهر الفعل الوارد في المطلع.

العنصر القار أيضاً هو موضوع الحكي، والموضوع الذي يشير إليه حرف «عن» وعن في مثل هذا النوع من النصوص استحضار لشيء بعيد مضى، وإشارة لمأتى،

وإحاطة بموضوع. ولكن لا بد أن نلاحظ ـ هنا ـ أن في هذا العنصر الذي اعتبرناه ثابتاً من الثوابت تنويعاً ربما حملنا على التساؤل عن فائدته وهو تنويع نعبر عنه كما يلي:

ـ صورة أولى جاءت فيها لفظة الأنثى معرفة، وجاء ما بعدها نعتاً صريحاً كما هو الشأن مثلاً في اللوحة الأولى والثانية والرابعة :

الأنثى القديمة / الأنثى السعيدة / الأنثى الشهيدة ....

وهو النوع الغالب أي الأنثى الموصوفة، ولا بد ـ هنا ـ أن نشير إلى أن الصفة الواردة في اللوحة الأولى هي القديمة، وهذه صفة لها مكانة خاصة في تراثنا الديني، ولا نظن أن الشاعرة أجرتها إجراءً عفوياً، لأن المرأة التي تتحدث عنها صاغها الرب في اليوم الثامن ـ إذن ـ هي قديمة في النشأة والكون نكاد لا نقف على مبتدئها.

ومن الصفات ما جاء بالاسم فتكون العبارة بين الصفة والبدل سواءً بسواء يمكن أن يتبادل النعت والمنعوت الوظائف والمحلات كالأنثى الوالدة، والأنثى الأرنبة، والأنثى الأخت، والأنثى الطاووس و....وهذان النوعان هما الوجه الطاغي على هذه اللوحات.

ـ وصورة ثانية جاء فيها لفظ الأنثى غير معرف ليس فيه الاستغراق الذي لاحظناه في النوع الأول بل على العكس من ذلك فيه تخصيص وتحديد، وقد جاء هذا النوع كله موصوفاً على النحو الأول الذي رأيناه في المعرفة أي غياب الوصف بالاسم: أنثى عاشقة /أنثى مغدور بها / أنثى ماجنة....

ـ أما الطريقة الثالثة في إيراد لفظ الأنثى فهو بالتركيب الإضافي ويحتل من النص ما احتله التنويع السابق، ومن أمثلة ذلك: أنثى الذئب/ أنثى الجرذ/ أنثى الصبر....فهل لهذا التنوع معنى أم أنه جاء اتفاقاً من غير أن يتعلق به معنى مخصوص؟

ومن الثوابت في النص كذلك حضورالرجل في صيغة الجمع في بدايته وخاتمته حتى لكأنه المقصود بالحكي وحتى لكأن النص يسعى إلى معرفة فعل الحكي فيه وما يترتب عن ذلك الفعل من سلوك، أو من موقف مثلاً في اللوحة الأولى تقول :

«أنثى الرجال على الحديث

واتخذوا مجلساً بقربها»

وهذه نهاية في الفقرة الأولى مهمة لأن الرجال سيصبحون في الدائرة التي يصل إليها الحكي، مما سيثبت حضورهم باعتبارهم في دائرة الحكي وتأثيره بل إننا نذهب إلى أبعد من ذلك، ونعتبر أن بنية هذه اللوحة الأولى على النحو الذي ذكرنا هو الذي سيفتح أمام النص في جملته إمكان أن يكون حكياً يتناول أنثى في مختلف صورها وتجلياتها. وتصبح حينذاك عبارة «أجلس إلي» مرفوعة إلى «اتخذوا مجلساً بقربها» عبارة فاصلة واصلة.فاصلة بالمجرور «إلي» إشارة إلى عالم الحكي وعالم الأنثى المنفصل عن عالم الرجال، ولكن الحكي فعل لا يمكن أن يكون لازماً لأنه حركة نحو الخارج، فبنت بنهاية اللوحة الأولى إمكان تواصله وامتداده. فأصبح واصلاً بينها وبين الرجال.

ومما لا بد من الإشارة إليه ـ هنا ـ التداخل الموجود في ضمير العائد في قولها:

«واتخذوا مجلساً بقربها»

فهل هو قرب الأنثى القديمة التي كانت تقرأ في الغيب، وتنظرفي خط الرمل، وتضرب الحجر لتطلعهم على ما سيدركهم من الأسرار التي لا يمكن أن يطلع عليه إلا الكهان والسحرة والمتمرسون بالطلسمات وفنون السحر؟ أم أنهم جلسوا بقرب من كانت تحكي «عن» لأن بنية الحكي في النص بنية تقوم على التداخل، فالحكي في المنطلق ليس إلا باباً يفتح على حكي ثانٍ تقوم به الأنثى

بالصفة التي حددت لها في بداية النص.

ولكن الانفتاح على الحكي والتنويع في زوايا النظر لا يمكن أن يتم من المجانسة وإنما بالاختلاف والمغايرة. وهكذا تولدت أداة الاستدراك والضرب«لكن» باعتبارها عنصراً من عناصر البناء القارة في هذا النص، لأنها هي القادرة على إخراجنا من حالة الرضى والثناء التي عبرت عنها اللوحة الأولى.

ومن الثوابت التي يمكن أن ينظر إليها من زاويتين مختلفتين أي من زاوية كونها ثابتاً، ولكنه من جهة أخرى متحرك وغير قار، هو أن كل لوحة من اللوحات هي نشر للمعانم الموجودة في الصفات أوفي مختلف المضافات إليه، وهذا مظهر بنيوي مهم ومدخل من المداخل التي يمكن استغلالها في دراسة الشعر عامة، وفي دراسة هذه التجربة.

فالشاعرة تحقق من المعاني الموجودة في اللفظة الواحدة بعضها دون بعض، وهذا الاختيار مهم لأنه يكشف عن المعاني التي تريد الكاتبة بناءها والفضاءات التي تدفع نصها إليها.

ولشرح ما قلنا نقف على اللوحة التاسعة، وهي اللوحة المخصصة للأنثى الشبيهة بدودة القز التي كان المعنى الذي رسمه النص أفقاً لرحيله وتطوره هو مفهوم: «الشرنقة» بكل ما في هذه الكلمة من معاني الإحاطة والحصر والانقطاع والانكفاء على الذات والموت الحقيقي والمجازي.فكانت الشاعرة وهي تطابق بين جدولين: جدول المشبه به وجدول المشبه، تشير إلى هذا المعنى الجوهري وهو أن يموت الإنسان موتاً «جميلاً»داخل شرنقة قدت من حرير. ولم تقع الإشارة إلى المشبه به إلا بثلاث معانٍ هي «أخضر الورق» إشارة إلى الغذاء وهو نوع من المجاز العقلي و«الشرنقة» و«الحرير» وهو موجود فيها وجود تضمن. وبهذين المعنيين بنت الشاعرة بناءً فيه كثير من القدرة على التقريب بين الجدولين للتعبير عن المعاني المختلفة القائمة في ذهنها عن وضع المرأة ومكانتها في مجتمع الرخاء خاصة. واكتفت بذكر مرحلة الرضاع: رضعت واللعب :لعبت /كبرت/ أدخلت في طور الشرنقة / شلها الحرير من ظفر اليد إلى أصابع القدم.

المتغيرات :

أما إذا نظرنا إلى المتغيرات في هذا النص، فإن المتغير الأساس يأتي من الصفات والنعوت وصيغ الإضافة التي تتصل بالغرض القار الأساس في هذا النص وهو الأنثى. سنحاول أن نقف منها على ما يبدو لنا دالاً أكثر من غيره مركزين الحديث على الحيوان والعناصر الطبيعية وعلى بعض الأسماء ذات الرمزية العالية كالنخلة والتبر والملح والرمل، لأننا نعتقد أن لهذه العناصر أهمية قصوى في الكشف عن المخيال الذي تنحت منه الشاعرة عوالمها. وبالنظر في هذا العالم نلاحظ أنه من مستويات مختلفة من أكثرها دلالة على دقة الربقة، وسرعة الانتقال، وزهو الألوان كالفراشة إلى أكثرها تعبيراً عن العفونة والحياة في الأماكن الوسخة القذرة والدهاليزالمظلمة في الحضيض من الأماكن كالجرذ.

وبين هذين الطرفين تأتي لائحة من الحيوانات أوالسباع أو الزواحف، بعضها محمل بالمعنى، وبعضها الآخر لم تتعود على إجرائه مشبهاً به عند الحديث عن المرأة. بعضها ترتسم صورته في مخيالنا صورة مطابقة للأنثى، وبعضها الآخر تعودت اللغة وتعودت أساليب التصوير أن تخص به الرجل.

فمن القبيل الأول نذكر الأفعى، واللبؤة، والأرنبة والطاووس.

فالأفعى جارية في اللغة في كل اللهجات العامية، وكذلك

الفصيح جدولاً تتداخل معانيه بتقديرهم للأنثى ورؤيتهم لها، فالأفعى مصدر شر، والأفعى تلدغ، والأفعى تتقلب، وإذا اشبهت الأنثى بالأفعى فلما قد يحصل عنها من شر وما قد تهدد به العائلة إن هي كبرت من أذى، ولذلك هي تشبه الأفعى مادامت مقيمة في بيت أهلها يشيرون بذلك إلى ما قد يغلب عليها من رغبة أوشهوة تدفعها إلى فعل ما يجب ألا يفعل فيفتضح أمرها.أما إذا أصبحت في عصمة رجل فقد اتقت العائلة شرها.

وفي مقابل ذلك تأتي في المخيال الشعبي المطابقة بين اللبؤة والمرأة رفعاً من شأنها وإجلالاً لتفانيها في الذب عن صغارها ورعايتهم، وتقديم الفرائس لها ولو كلفها ذلك ما كلفها من الجهد والتعب، ولذلك ترى أن الأصل الاستعاري الذي يجرى فيه مفهوم اللبؤة هو أصل يتصل بالأم في حين يتصل الأصل الاستعاري بالأفعى ب»البكر».

أما الطاووس فهو أقل منهما جرياناً كأصل استعاري يشير إلى المرأة، فإن كانت بهجة ألوانه وإعجابه بتلك الألوان والمفاخرة بها والظهور بها على الغير من الشيم التي يمكن أن تقرب بينه وبين المرأة، فإنهم يحتاطون في اللغة والمخيال الشعبيين من المطابقة مطابقةً تامةً بينهما تقديراً للمرأة، لأن الأساطير القديمة والأساطير الشعبية ترى أن ما يطلقه الطاووس من صياح إنما سببه ما في ساقيه من قبح.فهو إن نظر إليهما انذهش لانبنائه على النقص فيعجب من اجتماع المتناقضات فيه بين أزهى ما يمكن من الألوان وأقبح ما يمكن من السيقان.

ومن الصور ما ليس لها هذه القوة في المخيال الشعبي التي رأيناها للصور السابقة وإن كانت لها قوة فهي مستمدة من جريانها على الرجل أو على معانٍ سامية قد يشترك فيها الذكر والأنثى.

فمعنى الشموخ والرفعة الموجود في النسر معنى عام، بينما نرى الفرس والثور يجريان على الرجل تأكيداً لتوازن بنيته وجمال طلعته أو لقوته وفحولته.فهل تكسير الحاجز بين الأصول الاستعارية يقوم على كتابة لم تعد تأبه بتلك الحواجز؟ أم أن صاحبتها وقد رأينا عقيدتها في أن الأنثى جاءت مع خلق العالم تعتقد أن المجال الاستعاري الدائر عليها مجال لاحدود له. وعلى كل حال، فإن جرد الحيوانات محير ولم نستطع أن نضبطه في بنية متماسكة مما ربما يجعلنا نعتقد أن بناءه لا يقصد منه شيء آخر عدا التنويع والخروج بالموضوع من حال إلى حال.

فرأينا المرأة تحمل على الذبابة، وعلى الفراشة، وعلى الذئب والجرذ و...إنه مخيال متداخل منصرم غير منتظم وقد يكون لذلك دلالة عميقة تتمثل في إرسال النص دون رقيب وفتح الأفق أمام الخيال ليسرح دون نظام مسبق ولا نية مبيتة، وهو ضرب من الكتابة التي تنتقل من دائرة إلى دائرة، ومن أصل استعاري إلى أصل دون قيد ولا رقيب.

ورغم كل الذي قلنا، فإن بعض هذه الأصول الواصفة يمكن جمعها في دوائر يقوم بينها تماس هو الذي يسمح بالمرور من الدائرة الأولى إلى الدائرة الموالية.

فالعصفورة والعندليب والنسر والطاووس دائرة تتكون من دائرتين صغيرتين تختلفان بالمعاني الغالبة على كل واحدة منهما في النص الشعري المشتق منهما.

والسمك والحوت والأخطبوط دائرة أخرى والفراشة ودودة القز دائرة أخرى إلخ..

هو ضرب من من استحضار المخيال في عفويته، حيث تتجاورالوحات بناء على علاقة من العلاقات الكبرى التي تؤسس فعل الكتابة وهي علاقة الجوار المقابلة لعلاقة الشبه وإن كنا كما ذكرنا نجد كذلك علاقات الشبه في ما أشرنا إليه من دوائر، وهكذا ننتهي إلى أن المخيال

المؤسس لهذه اللوحات هو مخيال تتجاذبه العلاقات معاً وهو ما سميناه بالعفوية.

فمن الأصول ما هو مشترك بين الناس، ومشترك بين المنتمين إلى ثقافة بعينها، ومنه ما هو من إنشاء الكاتبة به، تؤكد حالات وإن لم تكن منغرسة في المخيال الجماعي فهي تؤسس لأصول أخرى في حديث الكاتبة عن موضوعها.ويمكن أن نقول الشيء نفسه في العناصر التي ساقتها أصولاً لنصوصها وهي النجم والليل والريح والفجر والرمل. فالريح والمطر متمكنان في ما يسمى بالعناصر يشيران إلى الماء والهواء، ويمكن أن نضيف إليهما الرمل باعتباره يشير إلى التراب والنجم والليل والفجر أزمنة وألوان تبني تقابلا بين النور والظلمة ولكنها أيضاً نور يمزق سجف الليل، ويبشر بالفجر، وتصبح الرمزية متى ربطناها بموضوع المرأة رمزية مهمة.

يمكن أن نضيف أيضاً إلى ما قلنا الجمر، وهو عنصر النار، فقد جاء في سياق الملح والتبر، مما يؤكد أن العناصر بأكملها موجودة، وتؤكد أنها عناصر أساسية في بناء النماذج الكبرى في المخيال البشري.

ولكننا نجد إلى جانبها عناصر أخرى ليست لها هذه القيمة وإن كانت جارية الاستعمال في تشبيه الأنثى والاستعارة لها كالعسل والقرنفل والوردة إلخ

فهذه النصوص مقدودة من مستويات مختلفة، منها ما خرج إلى مستوى الرمز، ومنها ما هو من التجربة اليومية والأدبية ولكنه ليست له المكانة التي للعناصر الأخرى التي ذكرنا.

في رمزية النخلة :

ولابد في هذا السياق من أن نشير إلى أصل من الأصول المهمة التي وإن لم تبنَ في مستوى المخيال الإنساني نموذجاً أعلى، فإنها في الثقافة العربية الإسلامية مليئة برمزية خاصة كانت مصدراً لنصوص مهمة هي النخلة. ولقد جاءت اللوحة المبنية على أساسها لوحة لافتة لما فيها من قدرة واضحة على توظيف تلك الرمزية توظيفاً دالاً دلالةً عميقةً.

فالنخلة هي الحياة في سياق يبني الموت والخلاء والانقطاع.هي الحياة بوقوفها المستميت في وجه عوادي الزمن، وهي بطولها الباسق وأعناقها الممتدة المترامية صامدة أمام محيطها القاسي تشبه الأنثى القديمة أو الأنثى شبهاً مادياً وشبهاً رمزياً، وهي أيضاً الحياة باعتبارها الخير والرخاء والرزق في عالم كل شيء فيه ينفي ذلك ولا يسمح به. فالنخلة رمز قهر الزمن، وقهر الجوع، وهي كذلك ظلال وارفة تحمي الإنسان من لفح الحر ووقع القيظ .فهي ـ إذن ـ استمرار وخير وحماية، لذلك جاءت في اللوحة المذكورة مرادفاً للأنثى الأم، الأنثى الوالدة لكل هذه الرموز التي أشرنا إليها.

ولم يفت الشاعرة وهي تبني نصها أن تستحضر أكبر السياقات التي رفعت فيها النخلة إلى هذه المرتبة، وهو السياق القرآني المعروف، وهو سياق يؤكد الصلة الحميمة بينها وبين الأنثى، وبينها وبين الأنثى تضع جنينها، وهي في ريبة من أمرها، لذلك اتخذت مكاناً قصياً، فكانت النخلة لها سنداً وستراً وخيراً.

كل هذه المعاني وردت في هذا النص المبني على تضافر الرموز والنصوص. وهو من وجهة نظرنا من أهم ربما اللوحات الواردة في هذا الديوان:«كتاب الأنثى».

فهي تبدأ نصها بإشارة خفية إلى أنها الأم عندما أطفأت شوق الرجال إلى جسدها من مبتدأ النص وبروز الصفة التي جاءت في صورة يدل تقول :

«أجلس إلي لأقول عن الأنثى النخلة
شوق الرجال إلى السرير مضى في حسرة»

ففي السرير كناية واضحة المعنى، والشوق حركة دافعة إلى الدخول في فضاء تلك الكناية، ولكن كل ذلك ذهب وانقضى في هذه الرمزية المهيمنة الراشحة عن النخلة. ثم نراها إثر ذلك مباشرة تستدعي النص القرآني بالفعل نفسه:

«هزوا إليكم بجذعها»

وكذلك باسم الفاعل المشتق من فعل جرى في الآية، وهو المتساقط، وتتوالى المعاني مسترسلة مترابطة بمعاني البركة، ومعاني الظل والحماية من القيظ والخير العميم:

«إن حل بكم قيظ
هجعتم في ظلها
وإن حلت في داركم
تكاثرت أيامكم» (أنثى النخلة ـ ص.90)

ثم تذكر شموخها وقدرتها على تحويل الأشياء وإعادة بعثها من جديد خيراً مسعفاً.

وينتهي النص بالشبع ولكنه ليس شبعاً بمفاتن الأنثى، ولكنه شبع من ثمار النخلة.

ولهذه الرمزية في بعض البلدان من قديم الزمان دور أساس في بناء النصوص المؤسسة الأولى نصوص الأساطير والنصوص الدينية.وندرك في بعض واحات تونس شيئاً مما هو طاغ في الأدب البحريني عن أهمية النخلة في الواقع والرمز والمخيال.ف«عطش النخيل» لعلي عبدالله خليفة أو«ما تقول النخلة للبحر» لعلوي الهاشمي وغيرهما عناوين من بين العناوين التي نكتشف من خلالها كيف أن هذه الشجرة المباركة هي الخلود والحياة، أو إن شئتم هي خلود الحياة واستمرارها.

انصهار اليومي في الكون الشعري :

ولكن الشاعرة لا تبني دائماً نصوصها على الأصول المشبعة بالرمز التي لا يزيد عملها فيها إلا إيجاد المناسبة بين رمزية مستقرة مشتركة وموضوع خاص تبني به نصاً خاصاً. وإنما رأيناها في تجربتها الشعرية ولا سيما في دواوينها الأخرى تنطلق من اليومي، ومن الأشياء البسيطة التي تؤثث ذلك اليومي، وتؤثث حياتها لتحولها إلى فعل كتابة يكسبها دلالات جديدة، ويرقى بها إلى مستوى تصبح فيه مواضيع أدبية وأصولاً تبني بها صورها واستعاراتها، وكل ما يحقق النص، وهو ينطلق من هذا الواقع البسيط الساذج الذي لا معنى فيه غير المعنى الذي يكرسه الاستعمال لمواضيع شعرية تصبح دلالة الشيء فيه متعددة، والمعاني التي يمكن أن ينتجها متنوعة.

ومن أهم ما يؤكد ذلك في تجربتها الشعرية ديوانها «حديث الأواني للقبرة» وهو ديوان استدعيناه ـ هنا ـ للشبه القائم بينه وبين النص الذي نهتم به «كتاب الأنثى» فهو أيضاً لوحات تقوم على الترقيم وتدور كلها حول هذا الحديث الغريب الذي رسمته في العنوان حديث الجماد إلى الحيوان.وإذا بالحديث يطول ويتعدد ويتنوع، وكله يدور حول هاجس واحد وتتضافر مكوناته لبناء موضوع واحد.

ودارس هذا الديوان يحتار في المعنى الذي تملأ به الشاعرة هذا الحيز الفارغ وهوالآنية، ويحتار في ما إذا كان اختيارها لهذا اللفظ دون غيره يقف في هذه التجربة عند دلالته الأولى التي ذكرنا، وعند صلة الجوار المهمة في حياة المرأة بينها وبين الأواني باعتبارها من المظاهر القارة في يومها، ولكن أيضاً تدعونا هذه اللفظة إلى التفكير في دلالتها العميقة التي تصبح بالتقريب والمطابقة تدل على الأنثى نفسها باعتبارأن الحضارات القديمة في جملتها قربت بينها وبين الآنية، لأنها تتقبل الحياة تحملها، ثم تضعها.وفي بعضها الآخر أصبحت هذه المطابقة أو هذا الشبه دالاً على وضع اجتماعي معين عندما لا يعترف لها

إلا بهذه الوظيفة البيولوجية.

ونجد في هذا الديوان ما يدفعنا إلى المعنى الأول ولكن نجد أيضاً ما يدفعنا إلى المعنى الثاني، ففي الآنية 51 عندما تقول الشاعرة:

«مأجملك من راقصة
ما أبهاك من أنثى
هكذا التف التنين على جذع الآنية
فشهقنا
تبارك من خلق الأنثى»

فكل شيء في هذه المقطوعة يؤكد أن دلالة اللفظ دلالة رمزية، وهي دلالة تعاوض بينها وبين الأنثى. وقد أشارت بكثير من الرقة والخفاء في الوقت نفسه إلى هذا التطابق في السطر الثالث والسطر الرابع، ولذلك لايمكن أن نذهب في قراءة هذا العنوان إلى ما ذهبت إليه بعض الدراسات التي اكتفت بالإشارة، وهي تحاور الشاعرة إلى المفهوم الأول البسيط .

وأوضح مما ذكرنا قولها في الآنية 39:

«شغلتني استدارة الأواني
مرة ...تصدمني
ومرة...تنكسر
وأبدا تحتويني»

فالمطابقة واضحة ـ هنا ـ بين الأنثى والآنية يدل على ذلك الفعل الأخير، حيث يذكر الأصل اللغوي «حوى» بالآنية، ويذكر الاحتواء بالاستدارة، وتذكر الاستدارة بالحوض، وهذه المطابقة لا تتحصل بالتأويل فقط، وإنما نقف عليها في بعض النصوص واضحة جلية مؤكدة بأدوات لغوية واضحة. تقول إيمان أسيري في الآنية 2 :

«إنها امرأة مكتنزة
محملة بالطيبات
في غاباتها غزال شارد
يتفيأ ظل شجرة
وبقايا طيورها تسحب
أشواقها إلى البحر
إنها امرأة مكتنزة» (حديث الأواني للقبرة ـ ص.6)

فهذا المقطع المنغلق الذي ختم بما افتتح يؤكد ذلك، وتؤكد بقية الصور والاستعارات ضرورة أن نقرأ هذه النصوص في مستوى عميق للدخول في المتاهات التي تكون أصل هذا النص وامتداده .ومن أهم ما يمكن أن نلاحظه أنه عالم لا يخلو من أسرار، ولا يخلو أيضاً من ألغاز لا بد أن يبذل القارئ جهداً لولوج تلك الأسرار، والبحث عن المعاني الحاصلة من طريقة الكتابة، وبناء النص على اللمحة الدالة التي تؤشر على معنى ولا معنى.

مع الملاحظة أن مفهوم الاستدارة هذا مفهوم جار في هذا الديوان في حديثها عن الأواني.نجده في أول سطر منه عندما تقرن في الإناء رقم 1 بين الاستدارة والعمق في قولها:

لقاعدة الإناء استدارة عميقة

(حديث الأواني للقبرة ـ ص.5)

وليس من باب الصدفة أن تختار الشاعرة هذا النص لإثباته على قفا الغلاف.

ومن ـ هنا ـ تتبين أن إيمان أسيري في مجموعتيها «حديث الأواني للقبرة»و«للقبرة أسرار صغيرة» قد انكفأت على ذاتها كأنها تبحث عنها في أسرارها الصغيرة أو أشيائها. هو انكفاء، ولكنه يظل في تقديري انكفاء شاعرة. والشعر الجدير بأن يكون شعراً لا يفقد جذوة الفن حتى عند التفات الشاعر إلى الخصوصية في ذاته أوفي ما حوله ذلك. إن هذا الالتفات يبحث عن الشعر، وهو يبحث عن الذات، ويبحث عن الذات، وهو يصوغ شعراً.

فهل هو الإنسان اطمأن إلى استقامة الشاعر فيه فاستند إليه ليعضد الذات، أم هي الذات لم تأنس في نفسها القوة لتواجه الحياة والكون فاستندت إلى الشاعر تستمد القوة، أم هي قبل ذلك وبعده الشاعرة تسعى إلى أن ترقى بكل ما حولها من فضاء اليومي والرتابة والضجر والتشيء إلى فضاء الشعر وتستحيل الأواني معاني وتتحول الأشياء أزهاراً عابقة، وتنتقل الأشياء من كون الأشياء إلى كون المعاني العبقة بأريج الزهر والورد أريج الشعر؟

في البداية، وأنا أتأمل دواوين هذه الشاعرة أحسست أن هذين الديوانين هما دون المجموعة الأولى والمجموعة الأخيرة، ولكني أعدت القراءة ، دعوت نفسي إلى التريث، وسعيت إلى أن أجد مبرراً لانكفاء الذات على نفسها. .وهكذا انتهيت إلى أن ما بدا لي انكفاء هو في أعماق الدافع القادح للقول عندها تطلعاً للمطلق من خلال الاهتمام بالعرضي واليومي والأشياء الخاصة.فلا نفهم مثلاً كيف يكون حديثها عن الآنية 1 حديثاً عن امرأة ،فنحن إن فهمنا الأمر على ما توحي به الكلمات، فإن العبارة الشعرية تصبح على حظ كبير من الغثاثة والسماجة، وأظن أن التجربة التي عرفناها لها في عملها الأول «هذي أنا القبرة» وعملها الأخير خاصة«كتاب الأنثى» تربأ بها عن هذا الوصف .فلا مناص لنا إن أردنا أن نتعامل مع هذه المدونة التعامل الذي يبرر اهتمامنا بها إلا أن نرتقي بالتأويل من دلالة الانكفاء إلى دلالة الإطلاق، وأن نشق من خلال الحادث والعابر والزائل طريقاً إلى المطلق والمتسامي.

فالتأمل في الأواني يفضي بنا فعلاً إلى تبين الدلالة العميقة التي ارتأتها الشاعرة لنصها، فهي دلالة السعة والعمق وطاقتها على أن تحتمل الكائن في أعماقها لا تحد، فهي عمق خلاق مثمر مكتنز .«في داخلها غابات وأشجار وبحر» هي المرأة المكتنزة بكل ما هو حياة و باعث لها. وتتحول الشاعرة نفسها إلى كائن يتفيأ ظل شجرة داخل هذا الكيان، ومن ثم تتحول الآنية من شيء إلى معنى، وتستحيل من معطى ميت باهت إلى كيان مكتنز بالحياة، فالآنية لم تعد أداة أو آلة، وإنما تصبح رحماً حاضناً للحياة.

وهكذا يتحول معنى الآنية من دلالته السمجة من حيث أن المرأة وعاء للرجل إلى نوع من افتتان الشاعرة بالأواني، فكأنها جزء منها، وكأنها تماهيها فتجد ذاتها فيها، فهي تائهة في إدراك معانيها، تتأملها، وتسألها، وتسعى إلى النفاذ إلى أعماق أسرارها:

«من تشبهين أيتها الآنية؟
خضراء من القمة حتى القاع
إني حضرتك
ألملم الغياب
وأرحل (آنية 38 ـ ص.42)

الأكيد أن هذا الشعر لا يسلمك معانيه إلا بضرب من التأويل، لأن الشاعرة لا تبحث فيه عن المعنى الكامل المنتهي، وإنما تحاول أن تبني فضاء النص، وعوالمه بضرب من التناسق الداخلي بين المكونات، يبني المعنى إذ ينبني، فالمعاني ليست معطاة سلفاً وإنما تقوم على عملية بنينة لا تنفك ولاتختلف عن بنينة النص ذاته.

وحديث البناء عن هذا الديوان هو أيضاً يدعو إلى شيء من التفكر وإدراك المكونات الرافدة للكتابة الشعرية فيه. وأول ما يطالعك ميل الشاعرة إلى تحديد الفضاءات وتعيينها وتتبع ما يملأها من الأشكال والألوان تتبعاً تصبح فيه مقطوعة الشعر رسماً على فضاء اللوحة لما يقوم من تطابق أو من تشابه بين الرسم باللغة على فضاء الورقة والرسم بالأشكال والألوان على فضاء اللوحة، ولا نحتاج إلى أدلة كثيرة على هذه الظاهرة في هذا الشعر، فمنذ

الأنية الأولى يتحدد هذا الاتجاه، وينتشر على بقية لوحات الديوان تقول :

«لقاعدة الإناء استدارة عميقة
يطلع الغصن الأزرق نامياً برعونة
حول الإناء
شابكاً جذوره في القاعدة
ومادا ثمرته إلى الفضاء (حديث الأواني للقبرة ـ ص.5)

إن إحصاءً بسيطاً للكلمات التي تدل على المساحة ، والفضاء كفيل بأن يؤكد ذلك: قاعدة/استدارة/عمق/ حول / مادا/فضاء.

فهي كلها كلمات تنقل الموضوع من موجود ذهني ينشأ في الإدراك باللغة إلى موضوع محسوس يمكن أن نراه بالعين، وقد ذكرت الشاعرة نفسها في أكثر من سياق ميلها إلى المطابقة بين هذين الأسلوبين في التعبير: التعبير باللغة، والتعبير بالألوان والأشكال في فضاء اللوحة.تقول في ديوانها «للقبرة أسرار صغيرة» في ضرب من حديث التجربة عن ذاتها :

«لولا الشعر ما حملت بوابة(قطر) في حقيبتي
لولا الشعر ما اجتمعت ب(بابلو) في لهيبه
لولا الشعر ما عرفت حريتي (ص. 48)

فأشارت إلى الرسم بلوحة الخزف الموجودة في بوابة من بوابات إدارة الثقافة والفنون(ورد ذلك في الهامش) وأشارت إلى الشعر بعلم من أعلامه العالميين وهو بابلو نيرودا، وأشارت إلى أن الفن بمختلف تشكلاته وأساليب التعبير ساع إلى الحرية، ضامن للإنسان الانعتاق من كل ما يكبله، ويقيد من اندفاعه، ويضيق أفق طموحه.

فالفن عندها لا بد أن ينتهي إلى هذا الوعي العميق بالحرية، ولهذه الحرية معنى خاص في تجربة المرأة عندما تكون شاعرة.

ولكي تكون هذه الرؤية لا شك في أن انتماءها إلى عالم التصوير والرسم، أضافت الشاعرة إليها عناصر أخرى ليكتمل المشهد، أضافت اللون وهو الأزرق، وواضح من قراءة النص أنه لا كالألوان لأن العين تقع عليه وتراه متميزاً عن سواه.

ثم علقت هذا اللون بالغصن ينطلق من قاعدة الإناء متفرعاً متكاثراً «متنامياً» كما قالت.ثم لم تكتف بذلك بل أرادت أن يكون الرسم مكتملاً فذكرت الثمرة الممتدة إلى الفضاء .فهل من حجة أخرى على أن الشاعرة هنا ترسم إذ تشعر؟

ويذكرنا هذا ببعض ما جاء في الشعر العربي القديم، شعر الخمريات على وجه الخصوص من اهتمام بوصف أواني الشراب في وقت بلغت فيه الحضارة مرتبة معينة، وأصبح الحديث عن الترف جزءاً من أجزاء المجلس والمنادمة.

خاتمة:

من الأشياء اللافتة في تجربة هذه الشاعرة التنويع في ثلاثة دواوين على لفظ يتردد وهو لفظ القبرة، وقد جاءت العلاقة بين الشاعرة وهذا الطائر الذي تشبع في الحضارة العربية الإسلامية برمزية كثيفة من معانيها الصغر وكبر الحيلة، ولذلك اتخذها عبد الله بن المقفع رمزاً للعقل في مغالبة السلطان المتجبر الضخم وهو الفيل . وكذلك هي رسول بين محبين لما لها من قدرة على الوفاء وكتم الأسرار، فقد كان الهدهد واسطة بين الملك سليمان وبلقيس. وتقول الشاعرة أيضاً في بعض أحاديثها أن للقبرة في هذه الربوع معنى خاصاً، وهو أنه طائر يتجنب التحليق فوق المدافن، وهو طائر البهجة والحياة، ولعلها أرادت أن تجمع بإظهار هذا الطائر في تجربتها الشعرية بين هذه المعاني جميعاً، بل إنها ذكرت بصريح العبارة في عنوان أحد دواوينها

معنى من هذه المعاني، وهو السر واللغز في عنوانها «للقبرة أسرار صغيرة».كما نراها تماهي بين أناها المتكلمة الكاتبة الشاعرة وهذا الطائر بالإلحاح على اسم الإشارة المؤكد لهذه المطابقة، وذلك في ديوانها «هذي أنا القبرة».

فتصبح القبرة عنواناً للضعف والرقة والفتنة والقدرة على تحويل وضعها بما تملك من قدرات عجيبة بها تواجه كل أنواع الكبت والظلم والتجبر، مثلها في ذلك مثل قبرة «كليلة ودمنة». ويستمر هذا المعنى مع ديوانها «حديث الأواني للقبرة» والمطابقة ـ هنا ـ أيضاً واضحة، ذلك أننا ذهبنا إلى أن الأشياء التي تؤثث اليومي لدى المرأة تتحدث إليها حديثاً رأينا أنه لا يمكن أن يكتفى فيه بالمستوى البسيط، وإنما لا بد من الغوص على المعاني العميقة الموجودة فيه، وانتهينا إلى أن الأنثى والقبرة والأنية هي تصريفات لمدلول واحد.

من بين الأمور اللافتة أيضاً في هذه التجربة الشعرية نمط الكتابة الذي اختارته الشاعرة لصياغة رؤاها الفنية ومواقفها، وهو نمط تغلب عليه نزعة التحرر من الأنماط الجاهزة التي صيغ على أساسها أغلب الشعر العربي .ولا يثنينا عن هذه الملاحظة ما نلاحظ لديها أحياناً من انصياع للإيقاع الخارجي الذي يتأسس على الالتقاط بحاسة السمع .

فالناظر في دواوينها يقف على نماذج مختلفة فيها حرص على ضرب من المزاوجة الإيقاعية التي قد تكون بأواخر الكلمات، وقد تكون أحياناً داخل السطر، ولم يأت الكثير منها بصفة عفوية ، تقول في الأنثى المفجوعة ص .25 :

في دامس الليالي يزرق لهيبها
تغرق في أشيائه
أثيره عطرها
يا لبؤسها
آن لها
أن تعرف أوان رقدته

وتقول أيضاً عن الأنثى النخلة ص.90 :

ما الجني المتساقط إلا بركاتها
إن حل بكم قيض
هجعتم في ظلها
وإن حلت في داركم
تكاثرت أيامكم
وأطلت براعم الرياحين بتحياتها

إن نمط الكتابة الذي اختارته يندرج ضمن ما يسمى بالشعر المنثور أوقصيدة النثر ربما إيماناً منها بأنه هو الشكل الملائم أكثر من غيره لعفوية القول واندفاعه وخروجه خالصاً من كل قيد مسبق حتى تتحقق للنص حرية هي حريصة عليها في غيرهذا المظهر من شعرها. وربما سمح لها هذا الشكل من الكتابة بأن تتداخل بين فنون مختلفة كما ذكرنا بل أن تكسب النص في جملته وكل لوحة من الألواح المكونة له حركية تجعل منه مشهداً درامياً ينطلق من فعل الحكي، متحركاً باتجاه رد فعل المتحلقين لسماعه، والكل يتحرك نحو هذه الغاية التي يسعى باتجاهها النص في جملته ككل.

والحق أنها تكتب هذا النوع من الشعر بكثير من الخبرة والبراعة في بعض نصوصها، حيث تكون اللمحة، وتكثيف المعنى والكلمة النص والصورة الخاطفة باباً يفتح النص على مذاهب التأويل.

ولذلك نلاحظ عندها سعياً إلى بناء معنى لا ينفصل عن النص بل هو ينبني بانبنائه.

فالشاعرة في كثير من نصوصها لا تنطلق من معنى حاصل سابق على النص تأتي العبارة لتحيط به وتقوله، وإنما

المعنى يتخلق في رحم النص فينشئه الشكل إنشاءً لا تدرك الشاعرة نفسها طبيعته ونوعه.

فقصيدة النثر تنخرط في هذا التصور لعلاقة اللغة بالأشياء. فاللغة لا تقول موجوداً سابقاً عليها ولا تكشف عن شيء حاضر في الكون قبل حضورها، وإنما هي خلق وابتداع لكل ما في هذه الكلمة من معنى، خلق يوسع من فضاء المعنى، ويدخل بقارئ النص في عوالم جديدة غير مألوفة، ويحمله وهو يعالج هذه النصوص على أن يشارك في عملية الإنشاء والإبداع بما تزرعه قراءته في صلب النص من وجوه التأويل التي يسمح بها انفتاح النص على الإمكان دون التقيد بحقيقة ثابتة مطلقة.

ولكن لا بد أن نشير أيضاً إلى أن ما يحمله نصها من مواقف ويقد من رؤى، وهي مواقف لها وجود موضوعي خارج النص، لأنها مواقف التحرر وتحويل الأوضاع التي تعيشها المرأة والدفاع عن حقها في الحرية والكرامة، كل هذه المعاني جعلت هذا الشكل متوتراً لا يستطيع أن يستقر في اختيار بصفة نهائية.

وهو شأن كل نمط في الكتابة يريد أن يلتقط القضايا الحافة بسياقه، وأن يتخذ منها موقفاً. ولذلك رأيناها أيضاً في هذا النوع من الكتابة في كثير من ألواحها تنصاع للقول المباشر البين الذي تفقده حرارة الإيمان بالقضية سمكه وكثافته، فيأتي بعضها مذكراً بمرحلة من مراحل الشعر الحر، حيث كان الشاعر مدعواً إلى الالتزام بقضية من القضايا، وكان الثمن الذي يدفع حينذاك على حساب الشعر في ذاته، ذلك أن الشعر مهما حاول الاهتبال بذاته والانقطاع عن العوارض التاريخية الحافة لا يستطيع أن يحقق هذا المسعى، لأن الظروف التاريخية هي التي تحدد للكتابة مسارها وتجبرها على دور إن هي لم تستجب له أصبحت غريبةً وغناءً خارج السرب .

ولذلك، يبدو لنا رغم ما قد تدل عليه قراءة متأنية لمعظم دواوين إيمان أسيري يبدو لنا أن شعرها مشدود إلى تجارب الشعر العربي الحديث المختلفة، وإن غلب عليه شكل من الأشكال .وهذا يؤكد أن هذا النمط من الكتابة مسكون، ولعل في ذلك خاصيته الكبرى بكثير من التناقضات لاسيما في المراحل التاريخية، وفي التجارب التي لايستطيع فيها الفن أن يخرج عن النمط البياني القديم المستقر، ولايستطيع أن يقنع ذائقة درجت على تقبل نوع من الشعر لقرون طويلة بما في هذه النصوص من إيقاع داخلي وتناغم بين الألوان والأشكال والصور.

فهذا الكلام سهل من الناحية النظرية، لكنه صعب إذا أردنا ان نقنع هذا القارئ المتعود على النمط القديم بما في ذلك قصيدة التفعيلة المتشبث بالوقوف على معنى من الصياغة اللغوية، لأن اللغة في وعيه، وفي لا وعيه تأتي لتقول لنا عن العالم شيئاً. فمشكلة هذا النمط من الكتابة الأساسية هي مشكلة القارئ أولاً، وما لم ننشئ قارئاً متمرساً على قراءة هذا النوع من النصوص والقدرة على اكتشاف ما تختزنه من تجديد في الرؤى ونواميس الكتابة تبقى قصيدة النثر نصاً مقطوعاً.

ثم إن من مشاكل قصيدة النثر الكبرى مشكلة وظيفة الشعر، فمادام السياق الاجتماعي يطلب من الشاعر أن يكون طرفاً في القضايا المختلفة المتشعبة المترابطة التي يزخر بها مجتمعنا، فإنه من الصعب عليه أن يدفع نصه في رحلة إلى ذاته بحثاً عن اكتمال الشعر فيه، وإن كان كذلك من الناحية الفنية الخالصة مطلباً مشروعاً ومظهراً من مظاهر التحديث الأساسية، لذلك نرى أن النقاش في أنماط الكتابة بالشكل الذي نراه في ساحتنا الأدبية نقاش لعله لا يدرك كل الملابسات المحيطة بعملية الكتابة، لأن الكتابة هي أيضاً جزءٌ من تاريخ الأمم. ■

العمل الفني: بكر شيخون ـ أندونيسيا

خطاب الواقعية السحرية وطبيعة العجائبي في رواية « فرانكشتاين في بغداد»

[الرشيد بو شعير *]

إن التيمة العامة بهذه الرواية مستوحاة من رواية «فرانكشتاين»(1) (Frankenstein) للمؤلفة البريطانية «ماري شيلي» (Mary Shelley)، وهي الرواية التي صدرت في القرن التاسع عشر. وتدور أحداث هذه الرواية العجائبية المرعبة حول طالب جامعي ذكي استطاع أن يكتشف طريقة لنفخ الحياة في المادة الجامدة، فيصنع مخلوقاً قبيحاً ضخماً، وعندما تدب الحياة في بدنه يتسلل من المختبر فاراً، ويشرع في ارتكاب جرائم بشعة تطال بعض أقارب وأصدقاء خالقه، ثم يعود ليعتذر ويتوسل إلى «فرانكشتاين» أن يصفح عنه، ويصنع له امرأة تؤانسه، فيستجيب لرغبته، ولكنه يتراجع فلا يكمل خلق مسخه الجديد خوفاً من أن تنجب كائناً شريراً آخر، وهو ما يؤجج غضب ذلك المخلوق الرهيب الذي يتمادى في سفك الدماء، وينتهي به الأمر إلى أن يقتل خطيبة «فرانكشتاين» في ليلة عرسها، ويحاول «فرانكشتاين» أن يقتفي آثار مسخه كي يتخلص منه، ولكنه يموت قبل أن ينال منه، ويأتي المسخ ليرى خالقه ميتاً، ويشعر بالذنب فيلقي بنفسه في النار.

* ناقد جزائري أكاديمي مقيم في الإمارات.

ولعل «ماري شيلي» كانت تريد دق ناقوس الخطر من المد الفلسفي والعلمي الذي كان يقدس العقل في عصر النهضة، وخاصة في «عصر الأنوار»، على حساب العواطف الوجدانية والإنسانية التي كان الرومانسيون يروجون لها، وخاصة «روسو»، وشعراء البحيرات الذين كان زوجها «شيلي» ينتمي إليهم.

ولكن الكاتب العراقي «أحمد سعداوي» تعامل مع رواية «ماري شيلي» تعاملاً سطحياً، فلم يأخذ منها سوى فكرة خلق مسخ يفلت من خالقه ويثير الرعب في المجتمع.

وإذا كان مسخ «فرانكشتاين» شريراً بنظر جميع الناس، فإن مسخ «هادي العتاك» -كما سنرى- خيّر في أعماقه؛ لأنه كان يريد أن يثأر لضحايا الإرهاب والجشع والطغيان، بالرغم من تناقضاته، وبالرغم من ظهوره بمظهر المجرم.

فحوى هذه الرواية أن «هادي العتاك» بائع العاديات من الأثاث القديم، والأيقونات، والتحف التاريخية كان يجلس في مقهى صديقه «عزيز المصري» بحي «البتاويين» ببغداد ويسرد قصصه الغريبة التي لا تخلو من أحداث ذات صلة بالواقع العراقي المضطرب الذي تسوده التفجيرات والصراعات الحزبية والطائفية التي تنعكس على الناس البسطاء الذين يعانون في حياتهم اليومية.

ومن هذه الحكايات التي كان يرويها «العتاك» حكاية «الشسمة»، أو «فرانكشتاين» الذي جمع أشلاءه من أعضاء الجثث المتناثرة في الشوارع من جراء تفجيرات السيارات المفخخة بغرض دفنها حسب الشعائر الدينية والأعراف الاجتماعية، ولكن جثة من هذه الجثث المجمعة تنفخ فيها الحياة وتنطلق خفية في أحياء بغداد وشوارعها كي تنتقم لكل الأبرياء الذين تحمل أعضاءهم، وتثأر لسائر ضحايا العنف والصراعات الطائفية والمؤامرات والمكائد التي تحيكها الطبقة السياسية.

إن «هادي العتاك» ما كان ليتوقع عودة الحياة إلى الجثة المجمّعة التي كانت مسجاة تحت السقيفة الخشبية في بيته المتواضع، ولذلك نراه يعبر عن قلقه وتورطه في أمرها: «ما الذي سيفعله الآن؟ لقد انتهت مهمته التي تطوع للقيام بها. هل يستأجر سيارة لحملها إلى الطب العدلي؟ أم يقوم برميها خلال الليل في ساحة أو شارع ما ويترك إتمام المهمة لسيارات الشرطة؟»(2).

وعندما تختفي الجثة من منزل «العتاك» يصاب بالذعر، وخاصة بعد سماعه أنباءً عن جرائم غامضة كانت الشرطة تنسبها إلى «المجرم إكس».

وفي مشهد عجائبي بالفصل الخامس من الرواية تطالعنا العجوز السوريانية «إيليشوا» التي فقدت ابنها «دانيال» في حرب إيران بالثمانينات، وهي تنادي فقيدها فتحقق روحه في تلك «التركيبة العجيبة التي تكونت من الجثة المجمعة من بقايا جثث متفرقة»(3)، وتوهم نفسها بأن ابنها قد عاد فتخلع عليه ملابسه القديمة التي ظلت تحتفظ بها طوال السنوات المنصرمة، متجاهلة اختلاف ملامحه.

وتستعرض الرواية تفاصيل معاناة العجوز «إيليشوا» التي كانت تكابد آلام العزلة والاغتراب بعيداً عن ابنتيها «هيلدا» و«ماتيلدا» اللتين هاجرتا إلى أستراليا وظلتا تستعطفان والدتهما عبر هاتف الكنيسة كي تلتحق بهما دون جدوى؛ لأن «أم دانيال» كانت متشبثة بمنزلها ذي الطراز التراثي الذي يعبق بذكرياتها.

إن العجوز «إيليشوا» التي فقدت زوجها منذ عقود من السنوات، كما فقدت ابنها في حرب إيران، لم تعد تجد سلواها إلا في مكالمات ابنتيها المتقطعة وإيهام نفسها المتعللة بعودة ابنها بفضل شفيعها القديس «ماركوركيس» وقطها الهرم «نابو»، ومع ذلك فقد كانت ترفض العروض المغرية التي كانت تتلقاها من الطامعين في منزلها، من أمثال

«فرج الدلال»، و«أبو أنمار» وممثلي جمعيات الحفاظ على التراث العمراني، ولكنها ترضخ فيما بعد لتلك العروض، فتبيع منزلها كي تلتحق بابنتيها، بعد زيارة حفيدها «دانيال» سمي ابنها الذي كان صورة طبق الأصل عنه، أما بيتها الذي اشتراه «أبو أنمار» فقد انهار في انفجار مهول.

كما تستعرض الرواية أيضاً تفاصيل معاناة «هادي العتاك» الذي كانت المخابرات تلاحقه وتعذبه كي يرشدها إلى مكامن «الشسمة» الذي صنعه، فضلاً عن معاناة «محمود السوادي» الصحافي الذي خادعه «علي باهر السعيدي» رئيس تحرير «مجلة الحقيقة» التي كان يعمل بها، فاختلس ملايين الدولارات ثم اختفى كي يورطه في شؤون المجلة التي صودرت في نهاية المطاف، ويعود «السوادي» إلى بلدته «ميسان» قاطعاً صلته بأصدقائه «نوال الوزير» المخرجة السينمائية، و«حازم عبود» المصور، و«فريد شواف» الصحافي.

لقد كان «علي باهر السعيدي» ذو الوجاهة والعلاقات المتشعبة بضباط المخابرات ورؤساء الأحزاب والوزراء، قدوةً للسوادي الطموح، ولذلك يصاب بخيبة أمل عندما تنهار تلك القدوة الماكرة، ويجازف بالعودة إلى «ميسان» حيث المجرم «الكوربان» الذي كان يهدده باستمرار بسبب مقالة كان قد نشرها منذ مدة يفضح فيها مجرمين عتاة من أمثال شقيق «الكوربان».

كما أن الرواية تستعرض أطرافاً من سيرة «العميد سرور» مدير «دائرة المتابعة والتعقيب» الذي كان مشغولاً بتتبع أخبار «فرانكشتاين» الذي كان يأمل أن يضع حداً لجرائمه المؤرقة، عسى أن يُرَقّى إلى رتبة أعلى، ولكن «الشسمة» الذي كان بارعاً في مناوراته وصامداً بجسمه الفارع الذي كان يخترقه الرصاص دون أن يتأثر، استطاع أن يهزم العميد ويكون سبباً في فصله من منصبه.

ذلك هو ملخص أحداث رواية «فرانكشتاين في بغداد» التي فازت بالجائزة العالمية للرواية العربية «البوكر» في دورتها السابعة (2014).

فماذا عن طبيعة الخطاب الروائي بهذا العمل؟

إن الخطاب الروائي يتراءى بهذا العمل في بعدين رئيسين، وهما البعد السحري العجائبي، والبعد الواقعي.

أ ـ البعد السحري العجائبي:

ويتراءى بهذه الرواية في الأحداث، والمواقف، والشخوص التي تثير الريبة من حيث كونها تخترق قوانين الطبيعة ونواميس المألوف والاعتيادي والثابت المتفق عليه، وهو ما يشكل السمة العامة لطبيعة العجائبي الذي يعد ضرباً من التردد بين الحقيقة والخيال؛ «ففي عالم هو بالفعل عالمنا، ذلك الذي نعرفه، بلا شياطين، ولا «سلفات»، ولا «هامات» تمص الدماء، يقع حدث لا يمكن أن يفسر بقوانين هذا العالم المألوف نفسه، وعلى من يدرك الحدث أن يختار أحد الحلين الممكنين: إما أن الأمر يتعلق بخداع الحواس للحواس ناتج عن الخيال، فتبقى قوانين العالم على حالها، وإما أن الحدث وقع حقاً، فهو جزء مدمج في الواقع، غير أن هذا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا. فإما أن الشيطان وهم، كائن متخيل، وإما أنه يوجد فعلاً، مثل الكائنات الحية الأخرى تماماً، مع تحفظ، وهو أن المرء نادراً ما يلقاه»(4)، على حد تعبير «تودوروف».

إن مفهوم السحري أو العجائبي برواية «فرانكشتاين»، يتحدد وفقاً للتردد الذي يحسه المتلقي الذي «لا يعرف غير القوانين الطبيعية»(5) عند مواجهة أحداث خارقة تتناقض مع قوانين المنطق ونواميس العلة، وهو ما وعاه «أحمد سعداوي» بهذه الرواية وعياً عميقاً كان ناتجاً عن قراءاته المقصودة، ولم يكن عفوياً ناتجاً عن ملكة عفوية.

ومما يؤنسنا إلى هذه «القراءات» المقصودة التي تمثلها «سعداوي» موقف «محمود السوادي» من سلوك قدوته ومثله الأعلى المريب «علي باهر السعيدي» الذي باتت طبيعته كطبيعة «العجائبي»؛ ذلك أن «السعيدي» بنظر «السوادي» يترك «نفسه في منطقة غائمة، كما هو شكل السماء في هذا النهار»(6)، ويدخل «الآخرين في حالة من عدم الحسم بشأن مواقفه الحقيقية والنهائية»(7).

وهذا الانطباع نفسه هو الذي يتفصد ويفرخ في ذهن المتلقي الذي يفرغ تواً من قراءة «فرانكشتاين».

فمنذ البداية يشرع الكاتب في توليد هذا الانطباع الضبابي في ذهن المتلقي من خلال العجوز «إيليشوا» التي فقدت ابنها «دانيال» في حرب إيران منذ عشرين سنة، ولكنها لا تصدق موته طالما أنها لم تَرَ جثته، ولذلك تنمو في أعماقها أوهام نبوءة توحي بعودته سالماً يوماً ما، وينخرط المتلقي في هذه الأوهام عندما تنهض «إيليشوا» من نومها يوماً فتفاجأ بهدير طائرات «الأباتشي» المزعج وهي تمر بصخب فوق الزقاق، ثم تحدق فتشاهد ابنها ماثلاً أمامها، إلا أن الراوي يبادر إلى تبديد هذه الأوهام مباشرة فيؤكد أن العجوز «تخيلت ذلك على الأغلب»(8).

وفي موقف آخر ترى «إيليشوا» ابنها يظهر فجأة ويحل في جسد «حسيب جعفر» الحارس البريء الذي مات في انفجار بمدخل فندق «السدير نوفوتيل» ببغداد، وقُبرت أشلاؤه، وعندما تقف العجوز على تلك الأشلاء، وتنادي ابنها تتجمع تلك الأشلاء، وتتخذ شكل «دانيال»(9).

وفي موقف آخر تفاجأ «إيليشوا» بمسخ «هادي العتاك» يزورها في منزلها فترى فيه صورة ابنها مرة أخرى، وتخرج ملابس فقيدها وتطلب منه أن يرتديها، ولكن الراوي يتدخل هنا أيضاً ويبدد أوهام عودة «دانيال» من خلال قراءة ما كان يخطر في ذهن العجوز:

«لقد وعدت قديسها ألا تسأل أسئلة كثيرة، ورغم أنها، طوال هذا الوقت، لم تضع نظارتها السميكة وتركتها تتأرجح من رقبتها، إلا أنها تعرف أن هذا الرجل لا يشبه دانيال كثيراً»(10)، ولكن العجوز تعود فيما بعد فتؤكد عودة «دانيال» في مكالمة هاتفية مع ابنتها «ما تيلدا»:

«إنه معي الآن ... يرفض أن يخرج ليراه الناس... يخرج في الليل من سطح البيت ... يختفي لأيام ولكنه يعود»(11).

وفي نهاية المطاف يظهر «دانيال» وكأنه حقيقة لا ريب فيها: «عاد دانيال، ومثّل الأمر صدمة لدى الكثيرين، وبالذات لدى سكان زقاق 7. فهؤلاء وعلى رأسهم أم سليم البيضة وزوجها الصموت وأولادهما، وبعض الجيران من الشباب الفضوليين، كانوا يتابعون خلال الأشهر الماضية أم دانيال ويسعون لرؤية ابنها الذي كانت تثرثر حول عودته وما جرى له معها، ولكنهم لم يصلوا إلى أي نتيجة. لم يروا هذا الابن الأسطوري العائد من موت الثمانينات ولم يعثروا على أثر يدل عليه، وانتهوا إلى اتهام بعض اللصوص الذين يعرفون بخرف العجوز إيليشوا فاستغلوا ذلك لتصفية ممتلكاتها الثمينة. ولكن، وعلى غير توقع من الجميع، وحين بدا أن تخاريف العجوز إيليشوا قد غدت منسية بعض الشيء، ظهر لهم ابن العجوز فعلاً في بداية الزقاق، بشعر أسود مفروق من المنتصف ومسبل على الجانبين مثل صورة لأيقونة مسيح تقليدية. بشرة بيضاء شاحبة، وهزال في جسد عشريني مع قميص أبيض بياقة كبيرة مرفوعة، وخصر ضيق، وبنطلون جينز ممزق، وحذاء رياضي أبيض مع حقيبة جلد حمراء من تلك التي كان يقتنيها الشباب المجندون في بداية الثمانينات»(12).

إن العجائبي هنا يستمد مصداقيته من مواقف جيران العجوز الذين يعرفون ابنها حق المعرفة، ولذلك تنطلي الحيلة على المتلقي فيؤمن بمعجزة العودة التي تبدو غير

قابلة للشك، وغير خاضعة لأوهام العجوز «إيليشوا» خاصة، ومما يؤكد مصداقيتها إطناب الراوي في التقاط تفاصيل ملامح «دانيال» الحقيقية، ولكن المتلقي ما يلبث أن يفاجأ بخبر مجيء حفيد العجوز ومكيدة إيهامها بعودة ابنها لحملها على الالتحاق بابنتيها، تلك المكيدة التي أسهم «الأب يوشيا»، و«ماتيلدا»، و«هيلدا»، و«نادر شموني» في حياكتها بإتقان لحمل العجوز على بيع بيتها والسفر إلى «عينكاوا»، تمهيداً للسفر إلى «ميلبورن»(13).

هكذا كان القارئ ينوس بين الطبيعي أو الواقعي، والعجائبي أو الخيالي، في إدراك حقيقة «دانيال».

وهذا التأرجح بين العجائبي والمنطقي يطالعنا بشكل أكثر توتراً ووضوحاً مؤرقاً فيما يتصل بإدراك طبيعة «فرانكشتاين» أو «الشسمة».

إن «هادي العتاك» كان يروي حكاياته الغريبة في مقهى «عزيز المصري» بغرض تسلية الزبائن، وكل رواد المقهى كانوا يدركون ذلك، وهو نفسه يدرك ذلك بطبيعة الحال، ولكن حكاية «الشسمة» التي اختلقها تغدو حقيقة مقنعة منذ اختفاء الجثة المتفسخة التي كان قد رممها بالأعضاء البشرية التي كانت تنفصل عن أجسادها جراء انفجارات السيارات المفخخة، و«العتاك» نفسه كان ينزلق إلى تصديق حكايته شيئاً فشيئاً، وذلك منذ أن فوجئ باختفاء تلك الجثة المرممة التي كانت مسجاة في فناء بيته الخرابة:

«قلّب الأغراض كلها، ثم شك في نفسه، فدخل إلى غرفته وبحث فيها، أعاد البحث من جديد وضربات قلبه تزداد سرعة»(14).

وبعدها تترى أخبار «فرانكشتاين»؛ فحين كان يتردد على بيت العجوز «إيليشوا» رصده بعض الشباب ليلاً، لكنه لم يظهر فتناسوا أمره، «ثم في مصادفة شاهدوا رجلاً يخرج من البيت ويغلقه بإحكام، وحين ركضوا خلفه ركض بسرعة كبيرة ثم اختفى»(15)، ليظهر فيما بعد في منزل «هادي العتاك» جامع أشلائه، بعد قتله أربعة من المتسولين، ويقف أمامه غاضباً وكأنه كابوس تجسد كي يؤذيه، وكانت الجملة الأولى التي نطق بها ترهص بنواياه السيئة؛ «فهو يزوره في هذه الليلة من أجل قتله فعلاً»(16)، وذلك بتهمة كونه تسبب بمقتل حارس الفندق «حسيب جعفر» البريء؛ فلو أنه لم يمر «أمام باب الفندق لما تقدم الحارس حتى بوابة الأعمدة الحديدية»(17)، حيث انفجرت سيارة مفخخة!، ولكن «هادي» يحاوره ويقنعه ببراءته، خاصة وأنه بحكم والده الذي أنجبه، وهو ما يتنكر له «فرانكشتاين» مؤكداً أن «هادي» كان «مجرد ممر... فكم من الآباء والأمهات الأغبياء أنجبوا عباقرة وعظماء في التاريخ. ليس الفضل لهم، وإنما لظروف وأحوال وأمور أخرى خارجة عن سيطرتهم. أنت مجرد أداة، أو قفاز طبي شفاف ألبسه القدر ليده الخفية حتى يحرك من خلالها بيادق على رقعة شطرنج الحياة»(18).

ويعترف «فرانكشتاين» بقتل الحلاق أبي زيدون الذي كان يتجسس على المتهربين من أداء الخدمة العسكرية ويشي بهم فيجندون ويؤخذون عنوة إلى حرب إيران، كما حدث لـ «دانيال»(19)، كما يعترف بقتل ضابط شرطة لاغتياله رجلاً بريئاً، ولكنه يؤكد أنه لم يقتل عشوائياً، بل كان يقتل انتقاماً للآخرين، لأنه «خلاصة ضحايا يطلبون الثأر لموتاهم حتى يرتاحوا»(20)، ولأنه أصبح «العدالة الوحيدة في هذه البلاد»(21)، على حد تعبيره.

وكلما استمر «فرانكشتاين» في الانتقام كان مقنعاً بوجوده الذي بات حقيقة وليس خيالاً بالنسبة إلى القارئ، وبالنسبة إلى شخوص الرواية؛ فقد أصبح «من لحم ودم مثل محمود ومثل هادي وأبي أنمار والآخرين، ولا يشبه تلك الصورة التي رسمها هادي العتاك بكلامه الخيالي»(22).

ولكن هذه الحقيقة – حقيقة وجود «فرانكشتاين» – كانت تهتز من حين إلى آخر.

ففي حوار هاتفي يجري بين العميد سرور وصديقه علي باهر السعيدي تهتز حقيقة «فرانكشتاين»:

« ـ هل التقى هذا الصحافي الذي يعمل عندك بهذا المجرم؟

ـ لا أعتقد. هو تحدث مع رجل بسيط من الأهالي صاحب خيال جامح... القصة بسيطة صديقي... الرجل كذاب.

ـ نعم، وربما هو هذا المجرم الذي نبحث عنه. ما كان لون بشرته؟ هل كانت فيه ندوب لإطلاقات نارية، أو جروح مخاطة؟

ـ لا أعرف... الموضوع خيالات ناس شعبيين صديقي»(23).

وفي موقف التحقيق مع «هادي العتاك» من قبل ضباط المخابرات يعاقب هادي نفسه معترفاً بأنه هو الذي جنى على نفسه بسبب لسانه الطويل الثرثار، وبسبب أكاذيبه المسلية لجلاس مقهى عزيز المصري، وها هم هؤلاء من مديرية المرور يحققون في جرائم لا يعلم شيئاً عنها، ويسألونه عن شخص خيالي في قصة خيالية اختلقها من أجل متعة من يجلس بجواره، ومن أجل أن يغدو أكثر شعبية بين الأهالي حتى يحبوه ويعطفوا عليه»(24).

وإذا كان «هادي» نفسه ينكر أسطورة «فرانكشتاين»، فإن المتلقي، من باب أولى، يرتاب في تلك الأسطورة دون شك.

وفي بيان صوتي أدلى به «فرانكشتاين» لمحمود السوادي يعترف أن الآخرين غير قادرين على الإيمان به ولا يستطيعون تصديق وجوده(25).

وإذا كان هذا المسخ يعترف بكونه عدماً بنظر الآخرين، فإنه هو نفسه يعترف كذلك باستحالة وجوده:

«أنا، ولأني مكوّن من جذاذات بشرية تعود إلى مكوّنات وأعراق وقبائل وأجناس وخلفيات اجتماعية متباينة، أمثل هذه الخلطة المستحيلة التي لم تتحقق سابقاً. أنا المواطن العراقي الأول»(26).

إن المتلقي الذي كان قد تواطأ مع الكاتب فاتفق معه على الدخول في لعبة الإيهام العجائبي، ينتشل نفسه من هذه اللعبة عندما يقرأ مثل هذا الاعتراف الصادر عن المسخ ذاته بأنه فكرة مجردة أو رمز ذهني لمفهوم المواطنة العراقية المركبة، وأحياناً يرتقي إلى مفهوم «المخلص»(27) الذي ينقذ البشرية من وهدة آثامها ومعاناتها.

وهذا المفهوم المركب لا ينسحب على المواطَنة وحسب، وإنما ينسحب على فكرة الحقيقة النسبية؛ ذلك أن القصاص الذي ينشده «فرانكشتاين» لا يتحقق إلا من خلال تركيب أعضاء بشرية لضحايا يمكن أن يكونوا هم أنفسهم مذنبين!، كما أن الآخرين ينظرون إليه بوصفه مجرماً وسفاحاً ويضعونه في مستوى واحد مع أولئك الذين خربوا العالم بأطماعهم وهوسهم بامتلاك «السلطة وشهوة القتل المفتوحة دائماً على مزيد من الدماء»(28).

ومفارقة الحقيقة النسبية يعيها «فرانكشتاين» وعياً تاماً، ولكنه لا يستطيع تجنبها لحاجته العاجلة أحياناً إلى بعض أشلاء أو «قطع غيار» الأموات الذين يمكن أن يكونوا هم أنفسهم مجرمين، وكذلك، فإنه يخشى أن يتهمه أعداؤه، من أمثال «الساحر»، بأنه يستجيب في القتل «لنوازع الإجرام في اللحم المجرم»(29) الذي رمم به جسده.

ولذلك، فإن «فرانكشتاين» ينتهي إلى القناعة بأنه «ليس هناك أبرياء أنقياء بشكل كامل»(30)، ولا مجرمون كاملون.

وإضافة إلى تيمتي «دانيال» و«فرانكشتاين»، هناك تيمات أخرى تطالعنا في الرواية تنوس بين العجائبي والمنطقي، مثل تيمة «أشباح جسر الأئمة».

فقد أفاد «المنجمون» الذين كان يستعين بهم العميد

سرور أن هناك أشباحاً تتجمع على «جسر الأئمة» فوق نهر دجلة الذي تم فيه تدافع بين العابرين، كانت حصيلته عشرات من الضحايا(31)، وأن هذه الأشباح المزعومة كانت تحوم فوق الجسر، وترقد في جسد الإنسان، «تنام وتثبت في جسده من دون أن يشعر بها»(32)، و«يمكن أن تظل على حالها هذا وكأنها شيء غير موجود بالمرة، وتصاحب الإنسان إلى قبره، ويمكنها أن تستيقظ وتحرر نفسها قليلاً وتطوف خارج جسد الإنسان في حالة واحدة: الخوف»(33).

ولكن المتلقي ما يلبث أن يقرأ تفسيراً منطقياً لحادثة جسر الأئمة على لسان أحد الشيوخ:

«إن كل الحوادث الأمنية والمآسي التي تمر بها لها مصدر واحد هو الخوف. الناس البسطاء على الجسر ماتوا بسبب خوفهم من الموت، كل يوم نموت خوفاً من الموت نفسه. المناطق التي أوت القاعدة وقدمت لها الدعم فعلت ذلك بسبب الخوف من المكون الآخر، والمكون الآخر هذا حيز نفسه وصنع ميليشيات لحماية نفسه من القاعدة»(34).

وعلى هذا النحو تتوازى وتتصاقب رؤيتان في النظر إلى الظواهر وتفسيرها، وهما الرؤية العجائبية والرؤية المنطقية.

ب ـ البعد الواقعي:

ويتراءى بهذه الرواية في رصد وتحليل ظاهرة العنف في بغداد وخلفياتها الطائفية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية. وهناك منهجان رئيسان لتصوير الواقع أو التعبير عنه، يتمثلان في المنهج المباشر والمنهج غير المباشر.

1 ـ المنهج المباشر:

ويطالعنا هذا المنهج في وصف تفجيرات السيارات المفخخة، ومعاناة المواطنين الأبرياء الذين تتمزق أجسادهم أو يفقدون بيوتهم وأقاربهم، من أمثال «حسيب جعفر»، والعجوز «إيليشوا»، و«أم سليم البيضة»، و«فيرونيكا منيب»، و«ناهم عبدكي»، وغيرهم.

كما يطالعنا هذا المنهج في وصف الفوضى ومظاهر الخراب التي تخلفها تلك الانفجارات من خلال الراوي، ومن خلال «هادي العتاك» خاصة.

«كان هادي يراقب المشهد بعد همود الصوت وارتفاع غيمة الدخان الكبيرة التي ولدها الانفجار وبقاء خيوط دخانية سوداء ترتفع من السيارات مع ألسنة اللهب وتناثر أجزاء صغيرة محترقة أيضاً على الأرصفة. جاءت سيارات الشرطة بسرعة وطوقت المكان. كان هناك جرحى يئنون، والكثير من الأجساد النائمة، أو المتحاضنة، والمكوّمة بعضها فوق بعض على الرصيف وقد تغطت بمزيج من اللونين الأحمر والأسود»(35).

على هذا النحو كان الراوي أو هادي العتاك أو بعض الشخوص الآخرين يصفون مظاهر الانفلات الأمني ومظاهر الخراب التي تخلفها انفجارات السيارات.

ولكن الكاتب لا يكتفي بالتسجيل الوثائقي على غرار ما يفعل الواقعيون الطبيعيون، وإنما يحرص على تحليل خلفيات مظاهر العنف والفوضى تحليلاً، اقتصادياً، واجتماعياً، ودينياً، وسياسياً، وذلك من خلال السرد الجمالي وتحليل دافع شخوص الرواية.

وتجنباً للإسهاب والإطالة نستطيع أن نتمثل ببعض الفقرات التي تعكس الواقع المعيش في بغداد، كما يتراءى بهذه الرواية.

ففي الفصل السادس من الرواية يقدم لنا الكاتب صورة عن خارطة الصراع في فترة الوصاية الأمريكية المباشرة على العراق، وذلك من خلال شخصية «العميد سرور» الذي استضاف كلاً من «علي باهر السعيدي» رئيس تحرير

مجلة «الحقيقة» و«محمود السوادي» مساعده.

فقد استعرض الرجلان كل عناصر المشهد السياسي آنذاك وعلاقات الأطراف المتآلفة ظاهرياً والمتصارعة جوهرياً؛ فهناك الطرف الأمريكي، والطرف الحكومي، وطرف المعارضة، فضلاً عن الأحزاب والعصابات الإرهابية والميليشيات المتنازعة، وكل طرف من هذه الأطراف يسعى إلى خدمة مصالحه على حساب الآخرين، وعلى حساب المواطنين العاديين(36)، وقد تلجأ بعض الأطراف إلى توظيف جماعات «مسلحة تابعة لهذا المسؤول»(37) ودفعها إلى القيام «بعمليات تصفية لبعض خصومها»(38).

وهنا يأتي دور الفساد والاعتماد على المال في تحقيق أهداف هذا الطرف أو ذاك؛ «فالنقود مفتاح كل شيء، والنقود هي المصباح السحري في هذه الحياة»(39)، على حد تعبير محمود السوادي الذي كان يراقب ما يدور من حوار بين «السعيدي» و«سرور».

وفي الفصل التاسع من الرواية يصف الراوي جهود رجال الأمن في بسط الأمن وتتبع المسلحين على النحو الآتي: «عند منتصف النهار انتهت عملية البحث والتطويق. شاهد محمود بعينيه بضعة شباب ورجال متوسطي العمر وهم مقيدو الأيدي من الخلف يُساقون إلى السيارات العسكرية. انتبه محمود بسرعة على أن الجامع الأساس بينهم أنهم كلهم من قبيحي المنظر. كان بعضهم بعيوب خلقية ولادية، وبعضهم الآخر مشوه جراء حرائق التفجيرات الإرهابية، وآخرين كأنهم مجانين رسميين، فبدت وجوههم مسترخية ورائقة لا تبدي أي خوف أو قلق»(40).

وفي مواقف أخرى يصف الراوي الصراعات بين ميليشيات الطوائف الدينية وتدخل رجال الأمن أحياناً لاختطاف مواطنين معارضين أو منتمين إلى مسلحين(41)، فضلاً عن التدخل أحياناً لمصلحة هذا الطرف أو ذاك، أو قطع الطرق واختطاف سيارات بركابها وذبحهم في البساتين(42)، فضلاً عن التدخل أحياناً لمصلحة هذا الطرف أو ذاك لخلق توازن «على طاولة المفاوضات»(43)، أو عقد الصفقات الانتخابية(44).

ويومئ الكاتب إلى تدهور القيم، والأخلاق، وانتشار الدعارة(45)، والإدمان على شرب الخمر، والفقر المدقع.

2 ـ المنهج غير المباشر:

ويتراءى بهذه الرواية في توظيف أسلوب الواقعية السحرية العجائبية للتعبير عن هواجس محلية موضوعية، على غرار ما كان يفعل «غابرييل غارسيا ماركيز» في رواياته، وخاصة في «مئة عام من العزلة»(46)، و«خريف البطريرك»(47)، و«الجنرال في متاهته»(48)، حيث يفضح ماركيز أكاذيب الأنظمة الديكتاتورية في أمريكا اللاتينية.

إن فكرة «فرانكشتاين» تظل مرتبطة بالواقع العراقي التاريخي إبان الوصاية الأمريكية؛ فبالرغم من كونه مسخاً عجائبياً خيالياً، فإنه يحمل مشروعاً إصلاحياً يقوم على نشر العدالة المغيبة، والقصاص من المجرمين، والطوائفيين، وناهبي المال العام، وسماسرة الانتخابات.

كما أن أسطرة أحلام ضحايا الحروب من أمثال العجوز «إيليشوا» توظف للتعبير عن معاناة المواطنين العاديين الذين يدفعون ثمن تجار العنف وإراقة الدماء.

وبهذا الأسلوب يتناغم المنهجان المباشر وغير المباشر، لتحليل ظاهرة العنف، وهو ما يؤكد أن الواقعية رؤية أكثر من كونها أسلوباً، ويفند طروحات الواقعيين الطبيعيين والمتشددين الغلاة من الواقعيين الاشتراكيين الذين يسخرون من أسطرة الواقع(49).

* * *

أما فيما يتصل بالأداء الفني فقد حاول الكاتب أن يستثمر

تقنية المفاجأة واللعب على معمار البناء، على نحو ما فعل السنعوسي في «ساق البامبو»؛ فاستهل روايته بتقرير سري عن تجميد «دائرة المتابعة والتعقيب» التي كان يديرها «العميد سرور» بعد إخفاقه في حفظ الأمن ووضع حد لجرائم «فرانكشتاين»، ثم ختمها بالكشف عن هوية كاتب الرواية أو لمّ أمشاجها وصياغتها، وهو الراوي الذي بذل جهداً كبيراً في التقاط أخبار «فرانكشتاين» من خلال عزيز المصري، وهادي العتاك، وفرج الدلال، وأم سليم البيضة، والأب يوشيا، وغيرهم، وانتهى به الأمر إلى مصادرة روايته والزج به في السجن، ثم إطلاق سراحه دون نسخة مخطوطة الرواية؛ ولذلك، فإن صورة هذا المسخ ظلت تتضخم وتتخذ أبعاداً وأشكالاً متعددة في أذهان الناس؛ «ففي منطقة مثل حي الصدر كانوا يتحدثون عن كونه وهابياً، أما في الأعظمية، فإن الروايات تؤكد أنه متطرف شيعي، والحكومة العراقية تصفه بأنه عميل لقوى خارجية، أما الأميركان فقد صرح الناطق باسم الخارجية الأميركية ذات مرة بأنه رجل واسع الحيلة يستهدف تقويض المشروع الأميركي في العراقي»(50).

وبهذا البناء الذي لا يخلو من صنعة وحذق تتبع الكاتب الراوي مصائر شخوص روايته، من أمثال «السعيدي»، و«السوادي»، و«العميد سرور»، وغيرهم.

وقد تطلبت هذه «الصنعة» في بناء الأحداث عدداً من الرواة الذين يمثلون أصواتاً متباينة تعكس وجهات نظر مختلفة، وفي مقدمة هؤلاء الرواة الراوي الضمني الذي أسندت إليه مهمة سرد الأحداث بتفاصيلها، ثم محمود السوادي، و«فرانكشتاين» نفسه، فضلاً عن هادي العتاك.

وقد كان الراوي الضمني عالماً بكل صغيرة وكبيرة فيما يسرده، ولذلك كان في كثير من الأحيان يغوص في أعماق شخوص الرواية ويقرأ ما يجول في خواطرهم.

ففي الفصل الحادي عشر من الرواية نقرأ الفقرات الآتية التي يسرد فيها الراوي تفاصيل تتعلق بتكليف «محمود السوادي» بالقيام بمهام المساعد الأول لرئيس تحرير مجلة «الحقيقة» وما كان لذلك من أثر نفسي في بعض زملائه من أمثال «فريد شواف»:

«دخل فريد شواف وهو يحمل نسخة أولية من تصميم صفحات الأخبار السياسية المسؤول عنها في المجلة. وضعها أمام السعيدي فطلب منه أن يريها لمحمود. كان فريد يشعر بالتغير الذي حصل لصديقه القديم ولا يرغب، مع ذلك، أن يتعامل معه كمدير تحرير فعلي، أو يحاول أن يتجاهل أي فرصة لحدوث ذلك. فرد الصفحات أمام محمود صامتاً، وانتظر تعليقاً منه، فقال محمود بأن التصميم جيد. نطق محمود الكلمات بصعوبة؛ فهو لا يريد أيضاً أن يبدو متعالياً على صديقه»(51).

ويبدو بوضوح –هنا– أن الراوي الضمني (المؤلف) لا يترك أي مجال للمتلقي في الاستبطان الحر للشخوص، وكأنه يشك في قدرته على تفسير حركاتهم وسكناتهم وتحليل دوافعهم!

وفي الفصل الخامس عشر من الرواية يتدخل الراوي الضمني، فيفسر موقف محمود السوادي من «نوال الوزير» عشيقة «السعيدي»، التي أخذت تتقرب منه وتستدرجه إلى الوقوع في شباكها.

«كان في الحقيقة مرتاباً ويريد وقتاً ليعيد هضم كلامها على مهل حتى يفهم ما قصدته بالضبط»(52).

كما أن الراوي كان حريصاً على تحليل مشاعر محمود عند مقابلة نوال الوزير التي كانت تجلس على مسافة غير حميمة بالنسبة إليه:

«مسافة يتمنى في أعماق نفسه أن تختفي نهائياً ويلتحم بهذه المرأة المغرية ولو لمرة واحدة»(53).

وهذه الفقرات التي تمثلنا بها تعد غيضاً من فيض من المواقف والفقرات التي يفرض الراوي الضمني نفسه على المتلقي محللاً، ومعلماً، ومدققاً؛ فلو كان الكاتب متمرساً كتمرس كاتب مثل «هيمنغواي» -على سبيل المثال- ما أباح لنفسه أن يقحم روايته للأخذ بيد المتلقي!

وقد وظف الكاتب تقنيات كثيرة في السرد، من مثل تقنية الترسل بين شخوص الرواية، وتقنية التسجيل الصوتي، هذا فضلاً عن التقنيات الأخرى المعروفة في الرواية المعاصرة، كتقنية تيار الوعي، وتقنية الاستباق، وتقنية الارتداد (الفلاش باك).

ويمكن أن نقف قليلاً عند هذه التقنيات بشيء من التفصيل فيما يأتي:

1 ـ تقنية الترسل:

وقد وظفها الكاتب في تتبع أخبار نوال الوزير التي كانت تفكر في «السوادي» وتسعى للاتصال به بوساطة البريد الإلكتروني(54)، كما وظفها في تتبع أخبار «علي باهر السعيدي» الذي سافر إلى خارج العراق في رحلة غامضة، كي يتهم بعد ذلك باختلاس ثلاثة عشر مليون دولار من المال العام.

وقد حاول «السعيدي» أن يقنع «السوادي» ببراءته من هذه التهمة التي ألصقت به -كما يزعم- لأغراض سياسية:

«لقد اتصلت بك عشرات المرات على هاتفك، ولكنه كان مغلقاً دائماً. لقد قلقت عليك يا صديقي. علمت من بعض الأصدقاء بالتحقيق الذي أجري معك، لقد آلمني هذا. إنهم أوغاد حقاً. أخشى أنهم شوهوا صورتي عندك بشكل عميق، ولربما لن أنجح في تصحيح هذه الصورة، ولكنك عزيز علي كثيراً. وأنا بحياة أمي التي قتلها الإرهاب على الطريق الدولي في الرمادي، وحياة أختيّ العزيزتين، لم أسرق فلساً واحداً من هذه الدولة الجرباء، ولا من الأميركان المحتلين. إنها مؤامرة حاكوها ضدي، ولقد نجحوا في مسعاهم، فها أنذا هارب من وجه عدالتهم المنقوصة. لقد أرادوا طردي من البلد لأنهم يعرفون أنني أحمل مشروعاً وطنياً صادقاً، ولأنهم يعرفون أن لحظة الصدام قادمة، ما بين العملاء والوطنيين الشرفاء، فأرادوا أن يتغدوا بي قبل أن أتعشى بهم»(55).

لقد فضلنا نقل هذه الفقرات من رسالة «علي باهر السعيدي» الطويلة حتى نقف على ما أضافته إلى معلومات المتلقي عن بعض المسائل التي ظلت غامضة بالرواية، وخاصة ما يتصل بوالدته وأختيه وموقفه من تهمته بالاختلاس.

2 ـ تقنية التسجيل الصوتي:

وقد استخدمها الكاتب لإذاعة بيان «فرانكشتاين» بين المحققين والناس الذين كانوا مرعوبين من اغتيالاته، وذلك بغرض شرح أهدافه العادلة بوصفه ساعياً إلى الثأر من المجرمين الذين يريقون دماء المواطنين، سواءً بالتخطيط والتدبير والتواطؤ أم بتنفيذ الاغتيالات وتفجير السيارات المفخخة.

ومن خلال هذا التسجيل الصوتي الذي أجراه «محمود» مع «فرانكشتاين» يحيط المتلقي بالدوافع العميقة التي تحركه، ويقف على تفاصيل حياته اليومية، ويكتشف أسماء الذين اقتص منهم، فضلاً عن طموحاته الفلسفية التي ترتفع به إلى مستوى المنقذ للبشرية:

«أعرف أن لدي أسلافاً كثيرين، ظهروا ها هنا في هذه الأرض في حقب وأزمان ماضية. أنجزوا مهامهم في أوقات المحن العصيبة، ثم غادروا، ولا أريد أن أكون مختلفاً عنهم»(56).

كما أن الكاتب استغل هذه التقنية لإعادة طرح فكرته الفلسفية عن نسبية الجريمة طرحاً مستفيضاً:

«كنت حذراً تجاه اللحوم التي تستخدم في ترميم جسدي. وأن لا يجلب لي المساعدون لحوماً «غير شرعية»، أي لحوم مجرمين، ولكن، مَنْ يحدد نسبة الإجرام في شخص ما؟

إن كل شخص فينا لديه نسبة من الإجرام تقابل نسبة معينة من البراءة. ربما يكون من قُتل غدراً ودون ذنب شخصاً بريئاً هذا اليوم، ولكنه كان مجرماً قبل عشر سنوات حين ألقى بزوجته إلى الشارع مثلاً، أو والدته العجوز في دار العجزة، أو قطع الكهرباء، أو الماء عن عائلة لديها طفل مريض ما تسبب بموته سريعاً» (57).

3 ـ تقنية تيار الوعي:

بالرغم من أهمية هذه التقنية التي راجت في أعمال كتاب عالميين من أمثال «فرجينيا وولف»، «واجيمس جويس»، و«مارسيل بروست»، و«نجيب محفوظ»، فإن الكاتب لم يوظف هذه التقنية إلا في نطاق محدود، وذلك على استحياء.

«عليك أن تفهم يا فريد شواف. أنا أريد أن أكون مثله، وليس تابعاً له. سيقول ذلك حين يرى صديقه القديم في المرة القادمة. ولن يحتاج إلى نصائحه التي تشوش عليه ذهنه»(58).

إنه مقطع من تيار الوعي في سياق لقاء بين «السعيدي» و«السوادي».

والكاتب غالباً ما يحصر تيارات الوعي بين قوسين، على نحو ما يتراءى في الفصل الرابع، حيث كان زملاء محمود من الصحافيين يحاورونه، وهو يعلق على أحدهم (فريد شواف) في نفسه:

(لماذا لا تسعى لإنجاز عملك يا صديقي... اترك هذه القضايا الآن) (59).

ومن النافل أن نشير إلى ضرورة هذه التقنية في استبطان شخوص الرواية وقراءة ما يجول في سرائرهم.

4 ـ تقنية الاستباق:

وهي التقنية التي كان الكاتب يستخدمها عن قصد منذ البداية؛ على نحو ما يتراءى في الفقرات الآتية:

ـ «سيذهب هذا الطعم المر ربما خلال التناول بعد القداس في كنيسة مارعوديشو»(60).

ـ «ستشعر أم سليم البيضة وبعض النسوة رقيقات القلب ممن يواظبن على مسامرتها باليأس والإحباط حين تقدم أم دانيال فيما بعد أدلة أكثر على خوفها المؤكد»(61).

ـ «سيروي هذه التفاصيل لاحقاً ويعيد سردها أكثر من مرة» (62).

ـ «كانت تلك هي المرة الأولى، وستكون الأخيرة التي يدخل فيها أبو أنمار إلى مكتب فرج الدلال»(63).

«لم يكن يقدر إمكانية أن لا يعود أبداً، وأنها ستغدو، مع مضي الأيام وتدهور الأوضاع، خياراً واقعياً جداً»(64).

وقد استخدمت هذه التقنية بالرواية أكثر من استخدام تيار الوعي، ويبدو أنها كانت تستخدم عشوائياً دون حاجة ضرورية، كما يبدو في الفقرة المقتبسة الأولى، لأن الطعم المر الذي كان بفم العجوز «إيليشوا» كان عارضاً ولم يكن مهماً بالنسبة إلى بناء الرواية، خلافاً لدخول أبي أنمار إلى مكتب فرج الدلال للمرة الأخيرة كما ورد في الفقرة الرابعة.

5 ـ تقنية الارتداد (الفلاش باك):

وهي تقنية مناقضة لتقنية الاستباق، وقد استخدمت بهذه الرواية مراراً، وخاصة في الفقرات التي يسترجع فيها «هادي العتاك» ماضيه(65)، وكذلك الأمر بالنسبة إلى «محمود السوادي» الذي يسترجع ماضيه وماضي والده «رياض» الذي كان يكتب يومياته التي أطلعت عليها

زوجته فصبت عليها النفط، وأضرمت فيها النار، وخبزت بها «سبعة وعشرين قرص خبز» (66)!

كما أن المؤلف الراوي يسترجع ماضي «السعيدي» الذي قابله ذات يوم في مؤتمر للمثقفين(67).

وقد استعان الكاتب بهذه التقنية كذلك في استرجاع ماضي عائلة «نينوس ملكو» وزواج «ماتيلدا الابنة الثانية لإيليشوا من الأخ الأصغر لنينوس»(68).

وقد كان استخدام هذه التقنية موفقاً وضرورياً وليس عشوائياً مفتعلاً، كما رأينا في تقنية الاستباق.

وقد كانت لغة الكاتب لغة وظيفية قريبة من اللغة الاجتماعية، تنأى عن الإنشائيات، ولكنها لا تخلو من جهد جمالي، وخاصة في مجال التصوير، وهو ما يتراءى في العينات الآتية:

ـ «غير أن هذا الإيمان العميق يشبه الدخان الذي تطلقه أم سليم البيضة من أرجيلتها في عصريات الثرثرة؛ يتكاثف ويلتف ويصنع بسحابته البيضاء أشكالاً متموجة قبل أن يرتفع سريعاً ويتلاشى في هواء الحوش»(69).

ـ «رأت في وجههما شخصين جشعين بروحين ملوثتين كبقع حبر على سجادة رخيصة تصعب إزالتها»(70).

ـ «انفلقت كلماتها مثل قنابل صغيرة أمام جارتها العزيزة»(71).

ـ «لن يحاول التأكد من هذه الشائعات، لأنها تنتشر مثل الأرضة على الحيطان وتطال الجميع»(72).

ـ «كان الرجل أشبه بقناة مجوّفة تمر عبرها سيول من الأفكار البراقة والمواقف الغريبة. ولـم يكـن شـخصاً بوجـه محـدد أبداً»(73).

وكما يتراءى فقد بذل الكاتب جهداً فنياً طيباً في رسم مثل هذه الصور الطريفة الأصيلة.

وقد بذل الكاتب جهداً لغوياً طيباً أيضاً في تجنب الصيغ اللغوية المستهلكة والجمل المسكوكة، ما خلا بعض الصيغ القليلة التي تسربت إلى أسلوبه، من مثل قوله: «ما بين ليلة وضحاها غداً فرج الدلال من أكبر الملاكين»(74)، وقوله: «ولاذوا بالفرار»(75).

واللافت للنظر أن الكاتب لا يتردد في أن يجرؤ - ولا نقول يفتئت!- على سـمت التراكيـب اللغـوية العـربيـة فينـحت تراكيب غريبة، على غرار «قهوائية اللون»(76)، و«السـوبر مجـرم» (77)!

ومما أعطى لغة الرواية نكهة خاصة ما يطالعنا فيها من مفردات عراقية محلية، مثل «خو ما جبت شي من عندي»(78)، و«سقطت بضعة كناتير على ظهرها»(79)، و«العبارات التي تحوي كلابات تسحب الآخر معها»(80)، و«حتى بالنوم كوابيس وكلساع نفز»(81)، و«كلا وشي كبير»(82)، و«قيمر العرب»(83)، و«داخي إيوّت»(84).

وما عزز هذه النكهة اللغوية المحلية نثر بعض الأمثال العراقيـة في سـياق السـرد والحـوار، مثل: «لا مامه ولا داده» (85)، و«من يرتدي تاجاً، ولو على سبيل التجربة، سيبحث لاحقاً عن مملكة» (86)، و«الله يهني سـعيد بسـعيدة» (87).

وبالرغم من حرص الكاتب على سلامة لغته، فإنها لم تخلُ من شوائب فاقعة في كثير من الأحيان، ويكفي في هذه العجالة أن نسجل العينات الآتية التي تنطوي على أخطاء لغوية ونحوية عجيبة:

- «لقد نجى من انفجارات عديدة»(88) خطأ، وصوابه «نجا من انفجارات».
- «على ضوء ذلك»(89) خطأ، وصوابه «في ضوء».
- «أيقضه السعيدي»(90) خطأ، وصوابه «أيقظه».
- «تهاوا الشابان على الأرض»(91) خطأ، وصوابه «تهاوى الشابان».
- «كان دماً أسوداً»(92) خطأ، وصوابه «كان دماً أسود».

– «دخل عليه الجيران ليرونه»(93) خطأ، وصوابه «ليروه».
– «أم لديك شيئاً آخر تخفيه»(94) خطأ، وصوابه «أم لديك شيء آخر».
– «كانت اليدان متطابقتان»(95) خطأ، وصوابه «كانت اليدان متطابقتين».
– «كانوا ينظرون له»(96) خطأ، وصوابه «ينظرون إليه».
– «شاب كفؤ وطموح»(97) خطأ، وصوابه «شاب كفء».
– «كان محموداً مرتاحاً»(98) خطأ، وصوابه «كان محمود مرتاحاً».
– «أن يحاججونه، أو يطلبو منه العفو»(99) خطأ، وصوابه «أن يحاججوه أو يطلبوا منه العفو».
– «إلا لبضع ثواني»(100) خطأ، وصوابه «لبضع ثوانٍ».
– «يتجرؤون أكثر ويقتحموا حلبة السياسة»(101) خطأ، وصوابه «يتجرؤون أكثر ويقتحمون حلبة السياسة».

فمثل هذه الأخطاء لا يجوز أن تقترف في رواية فازت بجائزة «البوكر»!

وختاماً، فإن خطاب الواقعية السحرية في هذه الرواية يتراءى في بعديه: العجائبي الذي ينبع من التردد الذي يعتري المتلقي الذي ينوس بين الحقيقة المنطقية، والخيال الخارق، والواقعي الذي يعبر عن الشروط التاريخية المعيشة في الوقت ذاته، كما ينبع أيضاً من موقف الضحية الروائية التي تؤسطر الواقع بغية فضحه وإثارة السخرية منه على نحو ما كان يطالعنا في روايات «غابرييل غارسيا ماركيز» مؤسس تيار الواقعية السحرية.

وبالرغم من استيحاء الكاتب لرواية «ماري شيلي» الموسومة بـ «فرانكشتاين» فإنه لم يظل أسيراً لها، بل اكتفى باستلهام فكرة المسخ بها، كي يتجاوزها إلى آفاق سياسية وفلسفية أكثر اتساعاً، وأكثر ارتباطاً بالواقع العراقي في السنوات الأولى من الوصاية الأمريكية، دون الوقوع في المباشرة والتوثيق، وهو ما يؤكد أن أسلوب الواقعية السحرية العجائبية ما يزال قادراً على العطاء والتألق والاستمرار.

وقد وظف الكاتب تقنيات سردية معاصرة وحاول أن يبتكر أسلوبه الخاص الذي يتراءى في توظيف نسغ الثقافة العراقية المحلية التي تطالعنا في أداة التعبير على وجه الخصوص.

وإذا كان الكاتب قد طوع لغته لأساليب السرديات الروائية الفنية، فإنه ما يزال في حاجة إلى إنضاج هذه اللغة، ولاسيما من حيث الأداء النحوي. ■

الهوامش

1- Mary Shelley (1797 - 1851) Frankenstein . Oxford .N.Y Oxford University . press. 1989 .

2 ـ أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد. منشورات الجمل . الطبعة الثالثة . بيروت ـ بغداد 2013 . ص 38 ـ 39

3 ـ الرواية . ص 63

4 ـ تزفيتن تودورف: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بوعلام . دار شرقيات للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. القاهرة 1994 . ص 43 – 44

5 ـ المرجع نفسه . ص 44

6 ـ الرواية . ص 346

7 ـ الصفحة نفسها .

8 ـ الرواية . ص 24

9 ـ الرواية . ص 63

10 ـ الرواية . ص 64

11 ـ الرواية . ص 107

12 ـ الرواية . ص 283

13 ـ الرواية . ص 288

14 ـ الرواية . ص 42

15 ـ الرواية . ص 103

16 ـ الرواية . ص 141

17 ـ الرواية . ص 141

18 ـ الرواية . ص 142

19 ـ الرواية . ص 146

20 ـ الرواية . ص 144

21 ـ الرواية . ص 149

22 ـ الرواية . ص 152

23 ـ الرواية . ص 155

24 ـ الرواية . ص 217

25 ـ الرواية . ص 160

26 ـ الرواية . ص 161

27 ـ الرواية . ص 163

28 ـ الرواية . ص 157

29 ـ الرواية . ص 177

30 ـ الرواية . ص 255

31 ـ الرواية . ص 123

32 ـ الرواية . ص 126

33 ـ الرواية . ص 126

34 ـ الرواية . ص 137

35 ـ الرواية . ص 28 – 29

36 ـ الرواية . ص 91

37 ـ الرواية . ص 110

38 ـ الص فحة نفسها .

39 ـ الرواية . ص 113

40 ـ الرواية . ص 151

41 ـ الرواية . ص 183

42 ـ الرواية . ص 279

43 ـ الرواية . ص 195

44 ـ الرواية . ص 248

45 ـ الرواية . ص 200

46 ـ غابرييل غارسيا ماركيز: مئة عام من العزلة. ترجمة سامي الجندي وإنعام الجندي . دار الكلمة للنشر . الطبعة السادسة . بيروت 1987

47 ـ غابرييل غارسيا ماركيز: خريف البطريرك.

الهوامش

ترجمة محمد علي اليوسفي. دار الكلمة. الطبعة السادسة. بيروت 1988

48 ـ غابرييل غارسيا ماركيز: الجنرال في متاهته. ترجمة صالح علماني. دار الشروق. الطبعة الأولى. عمان 1990

49 ـ يرجع إلى كتاب «الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية». للدكتور الرشـــيد بوشـــعير. دار الأهالي. دمشق 1996

50 ـ الرواية . ص 335

51 ـ الرواية . ص 194

52 ـ الرواية . ص 270

53 ـ الرواية . ص 274

54 ـ يرجع إلى الرواية . ص 342

55 ـ الرواية . ص 342 – 343

56 ـ الرواية . ص 171

57 ـ الصفحة نفسها .

58 ـ الرواية . ص 116

59 ـ الرواية . ص 59

60 ـ الرواية . ص 12

61 ـ الرواية . ص 16

62 ـ الرواية . ص 70

63 ـ الرواية . ص 213

64 ـ الرواية . ص 244

65 ـ يرجع إلى الرواية . ص 132

66 ـ الرواية . ص 133

67 ـ الرواية . ص 337

68 ـ الرواية . ص 73

69 ـ الرواية . ص 15

70 ـ الرواية . ص 18

71 ـ الرواية . ص 68

72 ـ الرواية . ص 118

73 ـ الرواية . ص 345

74 ـ الرواية . ص 281

75 ـ الرواية . ص 341

76 ـ الرواية . ص 140

77 ـ الرواية . ص 174

78 ـ الرواية . ص 39

79 ـ الرواية . ص 41

80 ـ الرواية . ص 83

81 ـ الرواية . ص 282

82 ـ الرواية . ص 266

83 ـ الرواية . ص 245

84 ـ الرواية . ص 286

85 ـ الرواية . ص 85

86 ـ الرواية . ص 199

87 ـ الرواية . ص 35

88 ـ الرواية . ص 40

89 ـ الرواية . ص 56

90 ـ الرواية . ص 112

91 ـ الرواية . ص 165

92 ـ الرواية . ص 221

93 ـ الرواية . ص 230

94 ـ الرواية . ص 258

95 ـ الرواية . ص 260

96 ـ الرواية . ص 268

97 ـ الرواية . ص 272

98 ـ الرواية . ص 276

99 ـ الرواية . ص 316

100 ـ الرواية . ص 335

101 ـ الرواية . ص 337

العمل الفني: ضياء عزيز ضياء . مصر

قراءة في سمات الشخصيات القصصية في «الرفّا» لـ ياسر عثمان

[عالية مبارك حسين*]

شخصيات مجموعة « الرفّا »(1) للكاتب ياسر عثمان ، شخصيات غنية بالتجارب الحياتية، مفعمة بالمشاعر، تعاني من مشكلات مصيرية فى الأغلب. وقد وفق الكاتب فى اختيار نماذج مختلفة لأبطال قصصه.

الشخصية الأدبية هى «كائن له سمات إنسانية ومنخرط فى أفعال إنسانية، ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسة أو ثانوية، ديناميكية أو إستاتيكية، متسقة أو غير متسقة، مسطحة (بسيطة، قليلة السمات، يمكن التنبؤ بسلوكها ببساطة)، أو مستديرة (معقدة، ذات أبعاد مختلفة، قادرة على إثارة الدهشة بسلوكها (2) «وفى تعريف آخر : «الشخصيات هى الأشخاص المقدمة فى عمل درامى أو قصصى، والتى تُؤوّل من قبل القارئ ، لكونها تُمنح خصائص عاطفية وأخلاقية معينة، عن طريق الاستدلال بما يقوله الأشخاص بطرائقهم المحددة لقوله ـ الحوار ـ ومما يفعلونه ـ الحدث ـ . . (3)

* باحثة أكاديمية من مصر مقيمة بالسعودية.

قصة الرفّا:

فى قصة «الرفّا» التقت شخصيتا الراوي والرفّا فتفاعلتا، واتصلتا، ووصلتا إلى نتيجة واحدة. وقد أثرت شخصية الرفّا فى شخصية «مراد»، وتقاسما بطولة القصة. كان مراد فى حاجة إلى شخصية الرفّا لحسم قضيته، والوقوف على مشكلته والبحث عن طريقة واقعية لحلها. وقد حدث، حيث ترك مهنة الصحافة التى كان مبتدئاً فيها، وليس له دخل ثابت منها، فتركها للعمل فى مطعم سياحي، ليعمل «كاشيير» . استطاع بذلك سد ثقب كان يعاني من اتساعه يوماً بعد يوم، وهو ثقب الاحتياج المادي.

بدأت القصة بوصف الراوي للرفّا وصفاً مادياً ومعنوياً، فكان «ناحل الجسد/ أبيض الشعر / غائر العينين بعض الشيء»(4). والوصف المعنوي: «يكسوه وقار المعرفة، وجنون الإحساس بالكون، وما به من أسرار تجلّت فى وجوه البشر»(5). وقد وفّق الكاتب فى هذا الوصف الذى انسجم تماماً مع ما سيأتي من أفعال وأقوال من الرفّا ـ فبياض الجسد، وغور العينين يدلان على تقدم السن، وتقدم السن يدل على الخبرة فى الحياة والتجارب. كل هذا ارتبط بوقار المعرفة وجنون الإحساس بالكون، فأنتج خبرة بالبشر وفراسة لا تخطئ، وحدساً سليماً. فالرفّا لديه هواية يحبها وهى التفرُّس في وجوه البشر ليعرف ماهيّاتهم ومهنهم: «أنا لدي هواية غريبة، لكني أحبها، وهي أنني أتفرس في وجوه البشر فأعرف فيما يعملون»(6)، وهو ما حدث مع «مراد» ونجح فيه، إذ خمّن أنه إما إعلاميّ أو محام أو يعمل في السياحة. فكان العمل بالإعلام والصحافة. كما خمّن أن « مراد « يمارس الكتابة الأدبية: «ما نوع الكتابة الصحافية التي تمارسها؟ أتوقّع أن تكون كتابتك أدبية»(7). وقد عرف ذلك من أسلوب «مراد» في الحديث ومفرداته، ودراسته للأدب الإنجليزي.

الرّفّا شخصية مثقفة، فهو يذكر سطراً من قصيدة لصلاح عبد الصبور:«وشربت شاياً في الطريق، ورتقت نعلي..» وقوله: «تفهم في الإتيكيت»(8)، وتفريقه بين الإتيكيت والأصول. ثم نكتشف أن الرّفّا شخصية ذات تعليم عالٍ، فهو يعمل مدرساً للغة العربية ، وله كتابات شعرية وقصصية.

الرّفّا شخصية خبيرة ماهرة، متمكنة من عملها. فعندما همّ الراوي «مراد» بالرحيل، سأله: هل أدلّك على الثقب الذي يجب أن ترفّه؟ «رد قائلاً: «ليس ضرورياً .. يمكنك أن تمرَّ علينا بعد أسبوع.»

أثّرت شخصية الرفّا على شخصية مراد كثيراً، « تعليقاته التي تختزل العوالم فى كلمات معدودات، وابتسامته الخفيفة التلقائية الصافية، ووجهه الطيب الخمري الملامح، كل ذلك أغراني بالاستجابة لمفردات حواره الرائع، وكأنه صديق حميم قديم حالت الأيام بيني وبينه، ثم التقيته للتوّ..»(9)

وقد أصبح مراد ينظر للآخرين بنظرة الرّفّا الخبير بالثقوب.. ولا يستطيع إغماض عينيه عن الثقوب، التي صارت تلحّ عليه، في ملابس من يصادفهم من البشر. فعندما صعد الأتوبيس، وبعد معاناة مع زحام الركّاب، اكتشف موظف مكتب البريد الذي فتح لديه دفتر توفير منذ شهور، ولاحظ أن الجاكيت الذي يرتديه الموظف به ثقب صغير في كمّه. كما أن الكمّ الأيمن للسائق به ثقبان صغيران يحتاجان إلى إبرة الرّفّا، والبائع المتجول بالأتوبيس يوجد في ثوبه ثقوب فوق الكتف أوسع من ثقبي كمّ السائق ، والمرأة التي كان ينظر إليه البائع حذاؤها مثقوب هي الأخرى ..

وعندما نزل من الأتوبيس بميدان التحرير اكتشف كمّاً كبيراً من الثقوب في ملابس المتسولة وابنتها.. ووصل في النهاية إلى حكمة أن البلد كلها مليئة بالثقوب والثغرات: «دي البلد دي مليانة خروم يا جدعان سبحان من

سدّها..»(10) .

تحولت خبرته القصيرة بالثقوب إلى تنظير واقعي لما هو أكبر من ثقوب ملابس البشر، حيث وصل إلى أن مصر مليئة بالثقوب والثغرات والمشكلات التي تستعصي على البشر ولا يقدر على سدّها وحلها سوى الخالق سبحانه وتعالى، ثم بدأ هو بإصلاح ورفي ثقبه، فراح يبحث عن وظيفة ذات دخل ثابت مضمون في المطعم السياحي بدلاً من العمل في الصحافة ذي الدخل البسيط المتقطع .. إذاً هو قد وقع على حل مشكلته من خلال تجربته البسيطة في رفي الجاكيت المثقوب.. «فجأة توقفت عن السير ودخلت المطعم السياحي الوحيد الذي لا يبعد إلا أمتاراً معدودة عن مقر صحيفتي، لا لكي آكل، ولكن لأستفسر عن شروط الإعلان الموضوع على واجهة المحل عن وظيفة «كاشيير» له(11) .

تشابهت شخصيّتا الراوي والرّفّا ، فهما متعلمان ومثقفان ولديهما ميول الكتابة الأدبية ، كما اتفقا على أهمية العمل اليدوي لا الكتابيّ لأنه الأجدى ماديّاً ..

قصة رقصة العصا :

شخصية البطل في هذه القصة مليئة بالصراعات النفسية بسبب معاناتها الحياتية، فهو طالب جامعي يعاني من غلظة الأب وقسوة زوجة الأب، حيث توفيت أمه في ولادتها الأخيرة هي وطفلها، ففقد حنان الأم وواجه بمفرده قسوة الأب وزوجته. والبطل شخصية حالمة تتخذ الحلم متنفساً لمعاناتها اليومية التي تتمثل في العمل الزراعي الشاق الذي لا ينتهي، حيث يضطر إلى ممارسة دوره في زراعة أبيه، ويتأخر عن محاضراته في الجامعة، وبعد الجامعة تطارده شواغل العمل ذاته. كل ذلك تحت ضغط الأب الذي لا يدرك احتياجات ذلك الابن، ولا يعطيه الفرصة للحياة كشاب له بعض الحرية. وهو يعتقد أن زوجة الأب احتالت لكي تخطف أباه من أمه، وتدهورت صحة الأم النفسية بسبب ألاعيب هذه المرأة، وتوفيت في ولادتها الأخيرة هي وجنينها لإهمالها علاج سكر الحمل وعدم وعيها. وقد زادت هذه المرأة من قسوة أبيه على أبنائه، ولكي يستريح من هذه المعاناة يختلق البطل عالماً من أحلام اليقظة يلجأ إليه حين لا يستطيع تحمّل تلك الضغوط، فهو يعيش في الخيال مع زميلته الجامعية الجميلة الرقيقة التي لا تحس به إطلاقاً «رنت بعينيها الناعستين نحو يسار اللوحة، فإذا بوجهه الخمري المجعّد قليلاً ، وعينيه الخجولتين اللتين لم تجدا مفرّاً من وجهها الأخّاذ إلا النظر أسفل اللوحة، ساقاها الشفّافتان البيضاوان أخذتاه ثانية مما يقرأ في اللوحة..» (12) ، ونراه في إحدى شطحات خياله يتصور نفسه في حفل زفافه عليها في قريته، وعمّه يرقص مع أبيه رقصة العصا: «حفل زفاف بهيج لم تشهده القرية ولا القرى المجاورة من قبل، يمتزج فيه زي القرية من عمائم بيضاء ضخمة تلفّ رؤوس أصحابها وملاءات سوداء تلفّ أجساد النساء القرويات.. بالبدل وفساتين السهرة التي بدت وكأن مصممييها تباروا فيما بينهم في إعداد أطول الفساتين باستخدام أقل المساحات الممكنة من القماش..عمه يرقص مع أبيه رقصته المعهودة بالعصا، ويأتي بحركاته المدهشة اللذيذة التي لا يتلافاها أبوه بطريقة ذكية، فيحرص عمه ـ بطريقته الذكية اللّماحة ـ على ألا تصل العصا إلى أبيه..»(13). وهذا العم هو الطرف الثاني من حلم اليقظة، لأنه يجد فيه الصورة المثالية التي يفتقدها في أبيه ، فنراه يتمناه أباً له، وهذا العم يحنو على ابنه الوحيد وابنتيه، ويحسن معاشرة زوجته، ويعيش في بيت نظيف، ولا يجبر أبناءه على شيء، ويأكل مع أبنائه على مائدة واحدة، ويخلو وجهه من العبوس والتجهم، ويضحك

مع أبنائه ويلاعبهم العصا، تلك اللعبة التي يشتهر بها في القرية.. «ليت عمي كان أبي ! عمي الراقي الذي يفصل حظيرة ماشيته البسيطة عن بيته النظيف.. عمي الذي لا يلزم نظامه أبناءه مثلما يلزمنا نظام أبي أن نهب واقفين فوق الطبلية وما عليها من طعام كلما دخل أحد إخوتي أو خرج منها ممسكاً بحبلين في نهاية كل منهما بقرة أو جاموسة.. عمي الذي يجتمع بأولاده على كل وجباتهم ويناقشهم في كل ما يتخذه من قرارات أسرية.. عمي صاحب البشرة الصافية التي تخلو تماماً من ملامح العبس والتجهم.. ويضحك مع أبنائه كأنه واحد منهم بل ويلاعبهم العصا في حديقته كأنهم جميعاً إخوة.. (14) وزميلته الجامعية الجميلة، وعمه المثالي هما الجانب الآخر المضيء من الصورة. إن الصراع في داخل البطل هو صراع بين الواقع المرير والأمنيات الحلوة المستحيلة. الواقع المرير يمثله الأب وزوجة الأب، والأمنيات المستحيلة تمثلها الفتاة التي يهواها والعم المثالي في صفاته. كل ذلك أصابه بشرود الذهن حتى إنه تخيّل قصة زواجه من فتاته أثناء صلاته ذات ليلة، ومع ذلك لم تنجُ خيالاته اللذيذة من مطاردة أبيه الظالمة، فبعد أن أفاق البطل من حلم اليقظة الذي داهمه أثناء صلاته ـ والذي تخيل فيه نفسه متزوجاً من زميلته الجامعية الجميلة الغنية التي يهواها ـ فاجأته صورة أبيه عند انتهائه من الصلاة، وهي تتميز غيظاً، وتكاد تخرج من إطارها غضباً من تخيّلاته!

قصة الأقراص النارية :

تتقاسم بطولة هذه القصة شخصية صاحب الحصاد، وطلعت ذلك الشاب الطموح الذي يبحث عن عمل يليق به. بدأت القصة بالتنازل، والذي صار سمة فيها حتى نهايتها. اضطر كلا البطلين للتنازل والرضا بالأمر الواقع.

يقول صاحب الحصاد: «مضطر أن أقبل بالحد المعقول من الإتقان، فظروفي لا تسمح بالتريّث.. إجازتي على وشك الانتهاء، وأريد العودة إلى بغداد في موعدي»(15). طلعت ومجموعة من الشباب يعملون في حصاد القمح بحقل ذلك الرجل الذي يريد أن يعود إلى بغداد بسبب ضيق إجازته، والذي رضي بأقل حدّ من إتقان عمل الحصاد. اشترى هذا الرجل خمسة أفدنة جديدة مزروعة قمحاً، وأصبح هو المثل الأعلى لـ «طلعت» في تغيّر الحال إلى الأفضل. وقد ضم الرجل إلى شباب الحصاد الشيخ راضي المعروف بصوته العذب ليسرّي عنهم بغنائه الشجيّ وروحه الخفيفة. يمثّل صاحب الحصاد القدوة لـ «طلعت» فتراه يصرّ على السفر للخارج بعد تعرّفه عليه عقب عمله لديه في حقل القمح. يقول طلعت: «وأنا أرى أن شاباً مثلي يحصل على بكالوريوس التجارة ولا يجد في وطنه عملاً يليق بمؤهلاته، ثم يرضى أن يكون حصّاداً وزرّاعاً في حقول لا يملكها، إنما هو رجل قبل بالإهانة شرطاً للعيش.. فما المانع من السفر ابتغاء وظيفة تليق، وطلباً لرزق أوسع»(16) . هو يظن أن صاحب الحصاد الذي لا شهادة عليا لديه يعمل في وظيفة جيدة بالخارج، فما بالك بمن يحمل بكالوريوس التجارة.. «إن صاحب الحصاد الذي نعمل كلنا في أرضه الآن لا يمتلك شهادة مثلنا، ومع ذلك وصل إلى ما وصل إليه خلال خمس سنوات فقط قضاها في عراق الخير وبغداد النماء، وها هو يقف وراءنا متمثّلاً سمات الإقطاعيين الجدد..»(17). يلحّ هاجس السفر منذ زمن على «طلعت»، وقد وصل ذروته عندما التقى بصاحب الحصاد الذي تغيّرت أحواله كثيراً بعد خمس سنوات قضاها في العراق ، وفي ذروة هذا الإلحاح حدثت مفاجأة سارة بوصول رسالة إلى «طلعت» من ابن عمه الذي يعمل في العراق أيضاً، يخبره فيها

بوجود فرصة عمل له في مجال تصنيع «الأقراص النارية»، وزاد من هذا السرور موافقة والد طلعت على السفر. إلا أن الغموض المريب دار حول طبيعة هذه الوظيفة، مما جعله يمعن في التفكير والتساؤل مع نفسه حول ماهيّة الوظيفة، متخيّلاً إياها في المجال العسكرى المهم، فما يلبث أن يفيق على وقع الصدمة، حيث تكشفت له طبيعة الوظيفة بعد موقف درامىّ حدث أمامه لصاحب الحصاد عندما سبّه زوج المرأة التي لوّثت جلبابه النظيف بماء الاستحمام الذي سكبته في الطريق أثناء مروره، قال زوج المرأة: «منذ متى يا ابن الداية(18) كان لك جلباب أبيض، ومن أين جئت به، وكم قرصاً من الجلّة(19) تصنع في اليوم في بلاد الرافدين حتى ارتديت جلبابك هذا » (20). فالذي يهرب منه «طلعت» ينتظره في غربته.

استخدم الكاتب أسلوب «المونولوج الداخلى» في قصتي «رقصة العصا» و«الأقراص النارية»، ليوضح أبعاد الشخصية ، ويعطيها مجالاً للحديث عن نفسها والتعبير عن آلامها وآمالها. «يعرّف «دو جاردن» أسلوب المونولوج الداخلي بأنه الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبّر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي» (21). ويسهم المونولوج في تطور أحداث القصة وكشف المزيد من مكنون الشخصية وإبراز خصائصها. «المونولوج الداخلي هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية»(22). و«المونولوج الداخلي، في الواقع ، أسلوب يصعب جداً استخدامه بنجاح ، فهو يحتمل أن يفرض سيراً بطيئاً بشكل مملّ على السرد، ويزعج القارئ بمزيد من التفاصيل العادية»(23). وقد نجح الكاتب في استخدام المونولوج الداخلي في قصتي «رقصة العصا» و«الأقراص النارية» ، فكان المونولوج أداة للتنفيس والراحة من الكبت، فالبطل يخاطب نفسه ويدور حوار بينه وبين نفسه للتعبير عن معاناته وطموحاته عندما لا يجد مستمعاً مؤازراً له، والمونولوج ركّز الضوء على واقع صعب ومستقبل متخيّل جميل في هاتين القصتين. وقد عمد الكاتب إلى ذلك لأن الشخصيتين في القصتين طموحتان حالمتان متمردتان ، ولم يستخدم هذا الأسلوب في قصة «الرفّا» لأن البطل كان شخصية عملية واقعية متطورة تتأقلم مع الظروف المتاحة.

استخدم الكاتب المونولوج الداخلي في قصة «رقصة العصا» ليطرح ما بداخل البطل من تساؤلات، ويجيب عنها البطل ذاته ، فها هو يفسر سرّ قسوة زوجة الأب عليه: «إنني أجزم بأنها تمنّت أبي زوجاً لها ورغبت فيه إعجاباً بصياحه وهو يعنّفني أو يعنّفنا جميعاً أنا وسائر إخوتي على ملأ من الناس إذا قصّرنا أو قصّر أحدنا في مهمّته التي يجب أن يقوم بها بين البيت والماشية والأرض»(24).

ويتضمن المونولوج الداخلي للبطل بعد ذلك الأمنيات المستحيلة، فها هو يتمنى لو كان عمه أباه: « ليت عمّي كان أبي، عمّي الذي رأيته يوماً في حديقته الصغيرة الجميلة ينثر كلمات الحب على امرأة عمّي، مثلما ينثر الفلّ زهوره فوق الحشائش الخضراء في الحديقة نفسها»(25) .. «ليت عمّي كان أبي، عمّي الرّاقي الذي يفصل حظيرة ماشيته البسيطة عن بيته النظيف »(26).. «ليت عمّي كان أبي، عمّي الذي يجتمع بأولاده على كل وجباتهم ويناقشهم في كل ما يتخذه من قرارات أسرية، على عكس ما يفعله أبي معنا، نحن الذين لا نجتمع على الطعام إلا في وجبة العشاء فقط»(27).. «ليت عمّي كان أبي، عمّي صاحب البشرة الصافية التي تخلو تماماً من ملامح العبوس والتجهم، والذي يضحك مع أبنائه كأنه واحد منهم، بل ويلاعبهم العصا في حديقته كأننا جميعاً إخوة»(28) .

يتصّيد «طلعت» أي موقف يتحدث عن الرزق وكسب

المال.. «لماذا لا ينشد الشيخ هنا في هذ اليوم إلا تلك الأناشيد التي تدور في فلك الغنى والثراء والقناعة»(29). ويوضح المونولوج حقيقة رغبته في السفر.. «وأنا أرى أن شاباً مثلي يحصل على بكالوريوس التجارة ولا يجد في وطنه عملاً يليق بمؤهلاته، ثم يرضى أن يكون حصّاداً وزرّاعاً في حقول لا يملكها، إنما هو رجل قبل بالإهانة شرطاً للعيش.. فما المانع من السفر ابتغاء وظيفة تليق، وطلباً لرزق أوسع»(30). ويدل المونولوج على سعة خيال «طلعت»، وعيشه في أحلام اليقظة، نرى هذا في قوله: «يبدو أنها وظيفة في أحد المصانع العسكرية العراقية، لكن ليس لدى خبرة مسبقة عن تلك الوظيفة، ما الأقراص النارية تلك؟»(31). وها هو ذا يحلم بتغيّر الحال من الفقر إلى الغنى بعد حصوله على هذه الوظيفة: «سأطلّق الفقر إلى الأبد، ليس هذا وحسب، بل سوف أعمل في وظيفة تليق بي وبمؤهلي وبأحلامي المتعبة، سترتاح عيني كثيراً من النظر كل صباح إلى أقراص الجلة التي تصنعها أمي أمام باب منزلنا، والتي تفرض رائحتها على أنفي في الدخول وفي الخروج، تلك الأقراص التي تبيعها أمي وقوداً لنساء القرية»(32).. «سترتاح أمي غداً مثلهنّ، الحمد لله أن جاءت فرصة السفر في هذا التوقيت، فقد اختنقت، واختنقت روحي من مشهد الجلّة إلى الدرجة التي جعلت روحي تفرّ من جسدي كلما رأيته»(33). اعتقد طلعت ساعتها أنها لحظة الخلاص من آلامه عندما جاءته تلك الوظيفة. ثم يتمادى في الخيال : « سترتاح عيني إلى الأبد من هذا المشهد القذر ، وسأعود بعد غربتي مهما طالت أو قصرت ، لأسكن وأسكّن أسرتي بأكملها في المدينة، موليّاً ظهري لتلك الأقراص»(34).

تشابهت شخصيات القصص المختارة من هذه المجموعة في بيئتها الثقافية، فمراد حاصل على ليسانس الآداب، وشخصية قصة «رقصة العصا» طالب جامعي، وكذلك «طلعت» بطل قصة «الأقراص النارية» حاصل على بكالوريوس التجارة، ويجمعها كذلك مدى عمريُّ متقارب، فهذا خرّيج جامعي، وهذا طالب، وذلك خرّيج جامعي أيضاً. كما تشابهت هذه الشخصيات في مجابهتها لواقع الحياة المرير ومقاومتها له. فمنهم من يقاوم البطالة والشحّ المادي مثل مراد، ومنهم من يناضل ضد واقع فقير وحقير مهنيّاً مثل «طلعت»، أو واقع مليء بالمتاعب البدنية والنفسية وقسوة الحياة العائلية مثل بطل قصة «رقصة العصا»، فهم شباب يبحثون عن حلول لمعاناتهم. ويربط بين هذه الشخصيات الحلم والتفاؤل والإصرار على التغيير رغم صعوبة ذلك. وقد وصل «مراد» إلى الحل مبكراً لأنه تميّز عن بقيّتهم بالتفكير العمليّ الإيجابيّ، حيث رضي بالعمل محاسباً في مطعم بدلاً من الصحافة غير المضمونة الدخل المادي. وقد انتقى الكاتب هذه الشخصيات من واقع حيّ لمسه هو شخصيّاً في بلاده، أو قد يكون على معرفة بتلك الشخصيات بالفعل.

شخصية «مراد» حدث بها تطور وتغيير في نهاية القصة، حيث ترك مهنة الصحافة للعمل في مطعم. أما شخصية قصة «رقصة العصا»، والتي وردت بلا اسم، فقد ظلت تراوح في مكانها، ترزح تحت معاناتها البدنية والنفسية. وقد أصيبت شخصية «طلعت» بالصدمة لكون ما يفرّ منه في بلاده هو ما سيلاقيه بعد سفره. والمتوقع من هذه الشخصية الرضا بالواقع والسفر للعمل بوظيفة صناعة الأقراص النارية. شخصية «طلعت» متمردة على الواقع المرير المهين ، فالفقر والمهنة الحقيرة المذلّة التي تمتهنها والدته جعلاه ينتظر الخلاص بأي طريقة من هذا الواقع المؤلم ، إلا أن هذا الواقع الذي تمرّد عليه يطارده ويتربّص به ، منتظراً إيّاه في الغربة . فمهما كسب

من مال ـ إن رضي بالوظيفة ـ فالسّمعة السيّئة تظلّ هي ذاتها «صناعة الجلّة» التي هرب منها. فرغم تحسّن أحوال صاحب الحصاد المالية في القرية نتيجة عمله في العراق في صناعة الجلّة (الأقراص النارية) ، إلا أنّ سيرته القديمة كابن لـ «الداية»، لم ينسها أهل القرية، وصناعة الجلّة صارت عاره الذي يلاحقه مهما حاول إخفاءه، حيث فضحه موقف زوج المرأة التي لوّثت ثوبه بمياه الاستحمام. لقد صدم «طلعت» بمعرفة ماهيّة الوظيفة التي كان متشوّقاً إليها ، فقد هرب من الواقع إلى الواقع ، ولا أمل في الخروج من الواقع سوى الرضا به. ■

الهوامش

(1) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2010

(2) قاموس السرديات ، جيرالد برنس ، ترجمة السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، 2003 ، ص 30

(3) Thomson Learning. U.S.A..1999. 7th edition. ، p. 32 A Glossary of Literary Terms. M.H Abrams. Heinle & Heinle

(4) الرفّا ، ص 26

(5) الرفّا ، ص26

(6) ص 31

(7) ص 32

(8) ص 30

(9) ص 31

(10) الرفّا ، ص 37

(11) ص 37

(12) ص 53

(13) الرفّا ، ص 66

(14) ص 62 ، ص 63

(15) الرفّا ، ص 120

(16) ص 126 .

(17) ص 126

(18) الداية: المرأة التي تقوم بتوليد النساء في الريف.

(19) الجلّة : أقراص تصنع من روث الماشية تستخدم كوقود في الريف .

(20) الرفّا ، ص 133

(21) معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان « ناشرون»، بيروت 202 ، ص 163

(22) تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري، ترجمة : محمود الربيعي ، مكتبة الشباب ، القاهرة، 1984 ، ص 44

(23) The Art of Fiction. David Lodge. Viking. New York. 1992. p.46

(24) الرفّا، ص 60

الهوامش

(25) ص 61

(26) ص 61

(27) ص 63

(28) ص 63

(29) الرفًا، ص 124

(30) ص 126

(31) ص 127

(32) ص 130

(33) ص 130

(34) الرفًا، ص 131

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

السـرد في مواجهة التصدع والمحو في «رهـائن الخطـيـئـة»

[بوشعيب الساوري *]

يشكل الإبداع أشد أنواع المقاومة الثقافية للهيمنة وأشكال المحو والإقصاء التي تمارسها الثقافة المهيمنة على الثقافات الأخرى. وتبقى الرواية، باعتبارها جنساً أدبياً مفتوحاً يثري إمكاناته كل حين، الأقدر على مواجهة كل أشكال الهيمنة والإقصاء والمحو، نظراً لرهانها على السرد الذي يستقصي الذاكرة، ويُعيد الاعتبار لما هو في طور المحو والزوال وللمسكوت عنه، والمهمش، وما كان في طي الكتمان.

* ناقد من المغرب.

في هذا المنحى تنخرط رواية رهائن الخطيئة للكاتب السوري هيثم حسين، إذ تنشغل بمعانقة الهوية الجماعية للأكراد الذين مزقتهم الحدود التركية السورية، وتبرز معاناة جماعة معينة نتيجة أخطاء سياسية ظلت رهينة لها، وتسبر أغوار موضوعات شتى تدور في فلك التذكر والهوية والقومية والتاريخ المنسي، لتجعل من نفسها مناصرة للحق ومقاومة لكل أشكال السطو والمحو، إذ كانت صرخة سردية ضد النسيان والتهميش.

نحاول من خلال مقاربتنا لهذه الرواية التوقف عند الكيفية التي فكر بها الروائي هيثم حسين سرديا في أوجاع الأكراد كأمة، بسرد قصتها، ونحاول إبراز قدرات السرد على مواجهة كل أشكال المحو وإعادة الاعتبار للمنسي، والمطموس، والمسكوت عنه، وسدّ ثغرات التاريخ، وملء فجواته.

1 ـ رهائن المعاناة والتمزيق:

تجري أحداث رواية رهائن الخطيئة، زمانياً في الستينات من القرن العشرين، ومكانياً على الحدود بين سورية وتركيا، وتنشغل، بشكل خاص، بوضع الأكراد بعد اتفاقية سايكس بيكو التي قسمتهم بين سورية وتركيا، مثيرة ما عانوه من تمزيق جغرافي وأسري، وتُسلط الضوء على ذلك من خلال التركيز على حياة أسرة كردية كانت تعيش على الحدود، وتعاني التهميش، وقد أمعن أفرادها في التجوال والتمزق واليتم والعجز عن الفعل وعدم القدرة على مواجهة تغيرات الواقع وانهياراته المتسارعة، وتكتفي، فقط، بالحسرة على ما فقدته.

تنطلق أحداث الرواية بدخول خاتونة جيايي إلى عامودا، قادمة من تركيا على الحدود بين سورية وتركيا، بعد انهيار الوحدة بين سورية ومصر، على وقع مواقف الناس المتضاربة من ذلك السقوط، وهي آتية بابني أخيها: أحمي وعلو اللذان كان يعتقد الجميع أنهما ابناها، وظلت كاتمة هذا السر حتى قبيل موتها. وقد تحين الكاتب هذه اللحظة لاستحضار أوهام الوحدة التي كانت متفشية آنذاك، كالوحدة العربية، والوحدة الكردية، والوحدة الشيوعية التي كانت بعيدة عن الواقع وظلت مجرد آمال تعثرت في أولى خطواتها. يقول: «كان الكردي يهتف في السر والعلن، إلى وحدة وتحرير كردستان، معتمداً على الآمال وحدها، مبتعداً عن الواقع وعن كارثية ما حل به.. فبقي قسم كبير أسرى شعارات كبرى أقعدتهم.»(الرواية، ص7)

وذلك في أطار سياق سياسي واجتماعي مفعم بالتفقير والتجويع والاستبداد والقحط والفقر، سياق يسحق فيه المستبد الضعيفَ. يقول: «في تلك السنوات، التي لم تختلف كثيراً عن تلك التي سبقتها، كما لم تختلف عن تلك التي تلتها أيضاً، حيث بقيت السمات المميزة لها، الفقر، الجوع، البطالة، الظلم، هذه التي هي نتاج الاستبداد الممارس، وحصيلة طبيعية لاستمرار غير المناسب في المكان المناسب.» (الرواية، ص 9) سياق مشحون «في ظل هذه الأجواء الممتلئة بالضغط، والضغط المضاد، بالاحتكار والتكنيز، بالابتزاز والاستغلال، ببحث كل واحد عن مصدر يمنحه ربحاً أكثر، يبرز ابنا الجدة خاتونة، الصوفيان علي وأحمد، المعروفان شعبياً بـ: علو واحمي.» (الرواية، ص 12)

وقبل استقرارها بعامودا خضعت خاتونة لتجوال قسري بين مجموعة من القرى الكردية. وبعده اضطرت للاستقرار على الهامش، وفي التحوم «بقيت أياماً حتى تنبه الناس إليها مع ولدين صغيرين معها، قد خيمت بعيداً عن البيوت.» (الرواية، ص 8) وعاشت كأسرة صغيرة على

الهـامش، في وضـع مـزرٍ يظهره تأثيث البيت.
وظلّت لغزاً محيراً بالنسبة لمن حولها. واحترفت الاشتغال كمولدة للنساء، واشتغل ابنا أخيها أحمي وعلو حمالين وعتالين. بعدها تزوج علو وأنجب طفلاً سماه هوار الذي كان ثمرة زواج من أب قادم من منطقة سرختي بـ«تركيا»، ومن أمّ من منطقة بنختي بسورية، ليكون بذلك إحياءً للتقارب بين المنطقتين اللتين مزقتهما السياسة ويشكل بذلك أملاً في تجاوز التمزيق.
وتزّج علو وأحمي كدهما بشراء دكان في سوق «العرصة» بعامودا طامحين في تحسين وضعهما الاجتماعي والاغتناء، من خلال احتكار كمية كبيرة من البصل بعد أن وصلتهم أنباء عن انقطاع وشيك للبصل عن المدينة، فجمعا، بشتى الوسائل، كميات كبيرة من البصل، منفقين على ذلك ما ادخراه طوال سنين من الكد كعتالين. ورغم محاولات الأخ الأصغر «أحمي» الكثيرة، بإقناع أخيه الأكبر، ببيع تلك الكميات من البصل قبل أن يصيبها مكروه لكن دون جدوى. فاحترق الدكان بما فيه من بصل، لتظل رغبة تحسين وضعهما مجرد أمل عاجز عن التحقق. لتؤكد الرواية فشل وتلاشي آمالهما؛ فكل مشروع دخاله تكون نهايته الفشل. وقد ساهمت حادثة إحراق البصل في تفريق الأخوين، إذ عاد علو إلى كده عتالاً واختار أحمي الرحيل إلى المكان الذي قدم منه، هو وأخوه، مع جدته، حينما كانا طفلين لتنقسم الأسرة ويظل حلم جمعها قائماً لدى خاتونة .
كان الطفل هوار ثمرة زواج علو الذي أراده أن يصبح متعلماً كي لا يعيش مأساته ومأساة أخيه. فكان هوار بمنزلة صرخة استغاثة تحاول إعادة الاعتبار لما عانته أسرته من تشتيت وتهميش وما تكبده أجداده من تمزيق وتشريد، وقد كان مختلفاً عن أبيه وعمه إذ كان على وعي بالمشكلة التي عانى منها أجداده وذلك راجع إلى اقترابه من أستاذ علمانيّ، هو من اختار له اسم هوار والذي يعني في اللغة الكردية «الصرخة» يقول: «أتمنّى أن يجسّد اسمه، ويكون صرخة رفض، لما عاناه أجداده، ويشعل ثورة، ونار، على من شرّد أهله، وخلقوا منه مهاجراً، لاجئاً، في كلّ مكان، يلتجئ إليه.» (الرواية، ص21)
وتتوالى المآسي بموت والد هوار الذي فقد كلّ أمواله بعد محرقة البصل، بعد وقوعه تحت ثقل كيس، أثناء عمله عتالاً، ليعيش هوار، في كنف خاتونة وأمّه. ويتحمل المسؤولية وهو صغير وينشغل بهموم البيت، ويعيش حياة الشطار إذ «احترف لفترة الانتقال من مزبلة إلى أخرى، كي يجمع النحاس والألمنيوم الخردة ثم ليبيعه بعد أن تتجمع عنده كمية لا باس بها.»(الرواية، ص.73) فكان الهامش مصيره هو الآخر، وكأنه يعيد حياة والده وعمه. لكنه وعى، وهو شاب من خلال اقترابه من الأستاذ الذي كان بمنزلة موقظ ومنبه لوعيه، بخلفيات ما كانت تعانيه أسرته من تشريدٍ ومآسٍ. يقول: «حدثه الأستاذ كثيراً عن أولئك الذين احترفوا التملق لكل وافد، أولئك الذين يظل ديدنهم الانجرار والانسياق وراء كل موجة طارئة.. حيث كانوا في مرحلة سابقة متتركين، ثم متفرنسين، اعوجت ألسنتهم وأفواههم، بالتكلم بالفرنسية التي رطنوا وتبرطموا بها كثيراً، لكن الفرنسية وبلادة عقولهم لم تسعفهم.. ثم مزاوجين بين المتناقضات مزدوجين في الانتماء والولاء، منتظرين من سيسود لينكبوا على قدميه.» (الرواية، ص67/68) وهو ما يعكس عدم الاستقرار في الانتماء وتصدع الهوية، كتصدع مدينة داري وتصدع أهلها. يقول: «ينظر إليهم باعتبارهم لقطاء، والله يعلم أنهم سادة، لكن الأيام خانتهم، وألقت بهم دخلاء في وطنهم، غرباء في كل قرية أو بلدة فيه، ولا بد للغريب أن يحترم

نفسه، ويلتزم بحدوده، تلك التي لا تنطبق على غيرهم من أبناء المكان نفسه، ولأنهم لا سند لهم، فقد تربوا أن يبتعدوا عن الدخول في خصومات ونزاعات تعود عليهم بشرور هم بغنى عنها.» (الرواية، ص 93)

لقد كانت أقوال الأستاذ عوناً له تخفف عنه ما ثقل من هموم. وكان اختفاء الأستاذ بالنسبة لهوار موت المرشد والدليل والمنبه على فهم الواقع المتصدع لوجود أسرته ولسلالته الكردية ليتضاعف يتمه الذي لم يستطع التخلص منه. وحين غاب الأستاذ انشغل هوار بالآثار التي وجهته إلى الحضارات السابقة التي شهدتها المنطقة. وقد تأتى له ذلك من خلال رحلته مع خاتونة من أجل إقناع عمه أحمي بالعودة، فكان ذلك فرصة لها لاستعادة ماضيها رفقة ابني أخيها إذ كان السير والتنشرد قدرها. وكان فرصة لهوار للتوقف عن كثب على الآثار الدالة على الحضارات السابقة التي استوطنت بالمنطقة.

2 ـ السرد ضد المحو:

تراهن الرواية على محاربة المحو، كما أكد الكاتب، عبر بعث الذاكرة التي تعمد نسيانها، لتطلع بدور التاريخ عبر إعادة الاعتبار لأسر مهمشة ومنسية وإتاحة الفرصة لمن أسكتهم وأهملهم التاريخ، من خلال تبئير السرد على أسرة خاتونة ومصائر شخصياتها الهامشية التي كانت تعيش على التخوم. وهو ما جعل الرواية صرخة مقاومة وانتقاماً من الصمت، تروم ملء فراغات التاريخ وفجواته. يقول: «وكأنه يتلو وصاياه، أو ينتقم لتاريخ أصمته، ولجور يتأمل تعويضه في الآخرة، لكنه استدرك قبل أن يكمل سرد تاريخ من الصمت والانزواء.»(الرواية، ص49)

عاشت خاتونة التشرد بين القرى والتشتت من خلال تشتت أسرتها، التي صار اجتماعها لحظياً وقصيراً ومنفلتاً، وهو تشتت يؤكد تمزق الأكراد وخيبة أملهم في الاجتماع رغم العديد من المحاولات. ومن ذلك مثلاً رفض أحمي العودة إلى سورية مع ابن أخيه ومع جدته. ليبقى الاجتماع مجرد أمل عاجز عن التحقق.

تعاني أغلب شخصيات الرواية من اليتم الذي يعبر عن الإقصاء والتهميش بترك الشخصيات تواجه مصائرها القاسية، «علو»، «أحمي»، زوجة احمي، و«هوار» الذي اكتوى بنار اليتم، إذ عاش يتيماً، كما عاش عمه ووالده، يقول: «اجتاحت روح هوار، كالعادة المشاعر المتناقضة، كان شديد الفرح وفي غاية الكآبة والألم في آن(...) انتابه شعور باليتم، زلزله، ودّ لو كان له أخ أكبر أو أصغر منه كي ينعم بأخوته وصداقته.»(الرواية، ص103)

كما عانت من التجوال كقدر لا يرحم، إذ احترفت عائلة الخاتونة التجوال بين القرى وهو ما يعكس لاستقرارها. يقول: «وقد نزلنا إلى عامودا قبل أكثر من خمسة وعشرين عاماً، وقد تجولنا قبل نزولنا إلى عامودا، في معظم قرى جيابي اومريان.» (الرواية، ص 48)

واكتوت الشخصيات أيضاً بالغربة، الخاتونة، أبناؤها، صهر «أحمي»، «هوار» والأستاذ، وهي تشخيص ضمني لغربة الكردي في أرضه التي مزقتها السياسة. يقول: «أي ديار سيعود إليها، وهو المنفي في كل ارض تطؤها قدماه، أي ديار تلك التي تتحدث عنها، وهو الغريب ابن الغربية في كل قرية يزورها؟» (الرواية، ص.115.)

وأصبحت المأسي متجذّرة في سلالتها، انطلاقاً من موت الجد على أيدي اللصوص، وموت «علو» إثر سقوطه من فوق أكياس القمح. وتستمر المأسي بتعرض الأستاذ للتعذيب والاختفاء وذهاب «احمي» إلى قرية أخرى بتركيا.

وقد شكلت عودة الصوفي أحمي إلى الطرف التركي، نقطة مهمة في الرواية، حيث فتحت المجال للوقوف

بشكل فعليّ، على من وقعوا رهائن للخطيئة، التي تمّ بموجبها وضع أسلاك شائكة مكهربة، وألغام في طرفي أرض، لم تكن تقبل- سابقاً- مثل هذه القسمة، ومن خلال هذه العودة التي يقول عنها الروائي في الصفحة: «كانت الوجهة معكوسة، والزمن لم يكن خؤوناً بكل هذا العهر الذي يخون به الآن.» (الرواية، ص81) وقد تمت عودة الصوفي أحمي بطريقة غير شرعية، لا تعتمد على جواز السفر، ولا تعترف بها، معتبرة أنّ تلك الأسلاك، لا تشكّل إلا منغصّاً مؤقتاً، لا بدّ أن يزول في أقرب الآجال.

ويتم من خلال هذه العودة تسليط الضوء على الأوجاع التي خلفها وضع تلك الحدود، بالنسبة لسكان لم يعرفوا من قبل شيئاً اسمه الحدود.

تقتل خاتونة جيابي التي ظلت تعتقد أنها تتجول في أرضها، وهي تحاول اجتياز الحدود السورية التركية نحو سورية بطريقة غير قانونية برصاص حرس الحدود، وذلك في وضح النهار، وقد أحسن الروائي بإنهاء روايته بموت خاتونة على الحدود. لأن مقتل الجدة على الحدود هو قتل للامتداد وللأمل. وهي تحتضر تبوح لهوار، الذي كان يعتقد أنه حفيدها، بما سكتت عنه لسنوات كثيرة، وهو أنه حفيد أخيها، حين أكدت له أن جده، وأخيها في نفس الوقت، كان من الأكراد، الذين حاربوا الحكومة التركية في إحدى التمردات، وصدر في حقّه حكم اعتقال غيابي، ولم يعد إلا بعد إصدار العفو. وأخبرته بأنها ليست جدته، وإنما عمة والده، الذي قتل مع جدته، على أيدي أناس كانوا يعتقدون أن جدّه قد أتى بأموال كثيرة، على غرار الكثير من الجنود الأتراك، الذين شاركوا في الحرب الكورية، فاقتحموا منزله، وقتلوه هو وزوجته، ففرّت خاتونة إلى عامودا بابني أخيها علو وأحمي هرباً من القتل.

كان لنهايات مصائر الشخصيات دلالات هامة في الرواية، يمكن تلخيصها في دلالة مركزية وهي استمرار التمزق الكردي؛ إذ يموت الصوفي «علو» في سورية، ويعيش الصوفي «أحمي» في تركيا، بعد عودته من سورية، وتموت عمتهما على الحدود، بعد فشلها في إقناع الصوفي «أحمي»، بالعودة إلى عامودا، ومتابعة الحياة، كأسرة هناك.

ويترك المصير مجهولاً، بالنسبة لهوار الذي لم تحدد الرواية وجهته، لا إلى سورية ولا إلى تركيا، ففي كلا المكانين، يستطيع أن يقطن، ولكن أن يعيش بالقرب من تلك الحدود، فهو غير مسموح به.

وقد تجلّى رهان مواجهة المحو والنسيان في رحلة هوار التي كانت محاولة للتعرف على العالم المنسي والمهمل والذي سكت عنه التاريخ الرسمي وتعمد تهميشه، باستحضار معالم الحضارة التي كانت هناك من خلال أثارها الدالة عليها. وهو ما أتاح الفرصة لحضور المحكي التاريخي الذي حاول تسليط الضوء على التاريخ الحضاري للمنطقة. وقد أطلع بهذه المهمة الشاب «هوار» الذي حاول جمع معلومات عن داري والذي استغرق نحو 12 صفحة من الصفحة 89 إلى الصفحة 101 من الرواية. كما حاول الروائي التأكيد على المحلية بالتركيز على حياة بعض الأكراد البسطاء وعاداتهم في العيش والسكن والكلام واللباس والتدين والأمثال والحكم وبشكل خاص لدى أسرة خاتونة وابني أخيها.

وستملأ الفراغات والفجوات بالنسبة لهوار من خلال ما حكته خاتونة وهي تحتضر. يقول: «كأنها استلهمت الموت لحين انتهائها من سرد تاريخ لا بد من سرده، لم يكن لديها وقت لتسأل هوار عن حزنه الكبير، هل كان أسفه على فقدها أم على عدم تمكنه من معرفة تاريخ أجداده.؟ من كانوا؟ لماذا تشردوا؟ لماذات كثيرة كانت تفككها له تباعاً؟» (الرواية، ص 144)

وانسجاماً مع إيلاء الرواية الاهتمام للمهمشين والمقصيين، تميز أداؤها السردي بحضور محكي الشطار، من خلال تركيزها على شخصيات مهمشة ومقصية تحاول بشتى الوسائل البحث عن قوتها، الخاتونة، «علو» و«احمي»، «هوار» والرعيان.

هكذا حاولت رواية رهائن الخطيئة، من منطلق كون الإبداع مقاوم لكل أشكال الهيمنة والإقصاء، تسليط الضوء على شخصيات كانت رهائن للتمزيق والتشريد والتهميش على الحدود بين تركيا وسورية، وإعادة الاعتبار لما سكت عنه التاريخ وسد ثغراته، عبر رهانها على أن السرد مقاوم لكل أشكال المحو. ■

(هيثم حسين، رهائن الخطيئة، دار التكوين، سورية، 2009.)

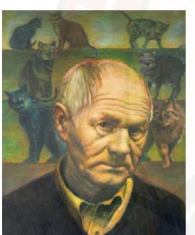
ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

هرابال الساخر الصامت في سعير اللهب

[بقلم : يعقوب المحرقي *]

نهاية اللعبة :

عندما قفز أو سقط الكاتب التشيكي بوهاميل هربال من النافذة في الطابق الخامس، كان يطعم الحمامات على طرف نافذة غرفته، تحدثت الصحف التشيكية أولاً، ثم العالمية عن انتحار الكاتب أو سقوطه، وكان موعد خروجه من المستشفى قد اقترب،بحث البعض في رمزية الحدث ودلالات تفاصيله، فالناقد جيمس وود يرى بأنه في الثالث من فبراير عام 1997 كان هرابال تحت وطأة المرض واليأس ومطاردة ما أسماه الكاتب نفسه بالعزلة العالية الضجيج، والهوس بفكرة القفز من الدور الخامس في شقته التي كانت كل غرفة فيها تصيبه بالألم، حيث كان يقيم قبل دخوله المستشفى، ولأن حياته الواقعية تمتزج بالمتخيل في أدبه، ولأن الانتحار فكرة تراود العديد من شخصيات رواياته، فقد قال ذات مرة بأن الموت قد أخطأه لأن ملاكه الحارس حينها أراد له البقاء في هذا العالم من أجل بلوغ نهاية القاع ، للانحدار أكثر بالتحليق إلى حيث آخر عمق في هاوية الأسى،«لأن العالم بأجمعه يوجع، وحتى ملاكي يؤلم، وكم من المرات شعرت وكأني أقفز من الدور الخامس، من شقتي»، كما كتب عن فلاسفة وأدباء قفزوا إلى حتفهم من الدور الخامس.



وهو القائل: «من المثير للاهتمام أن نرى الشعراء الشباب يفكرون في الموت بينما يفكر الرجعيون في الفتيات.» كما ينقل عنه قوله عند دخوله المستشفى «إنها النهاية، لا مخرج هنا، لا أرغب في طبيب، إئتني بقسيس، لقد أسلمت نفسي للموت، لقد لعبتها حتى النهاية.»

* شاعر ومترجم من البحرين.

هذا العام 2014 وفي ختام الاحتفال بمئوية هرابال سيطلق عشاق أدبه حمامات عند منزل عائلته في زدنيش.

ونظراً لارتباط كتاباته بتجربته الحياتية نرى من الضروري إيجاز أهم محطات حياته، ذات العلاقة الوطيدة بأعماله الأدبية.

شعرية المضحك :

ولد هرابال عام 1914 في مدينة برنو ثاني مدن جمهورية التشيك وعاصمة إقليم مورافيا. في طفولته وحتى عامه الثالث كان في رعاية جدته، في العام 1916 حين تزوجت أمه من فرانسيك هرابال سجله باسمه، ثم انتقلت العائلة إلى مدينة نيمبورك في إقليم بوهيميا الوسطى على بعد خمسة وأربعين كيلومتراً من براغ، حيث يعمل والده. وكانت زيارة عمه جوزيف أو (ببين) لبيتهم حدثاً هاماً في حياة الطفل ومن المؤثرات الهامة في مستقبله الأدبي، ففي عام 1924، وكان هرابال حينها يبلغ العاشرة، وقد عليهم زائرا لقضاء أسبوعين ولكنه مكث معهم أربعين عاماً، وشكل ما يرويه من حكايات ،كما شخصيته ذاتها، وهو ذو شخصية هامشية اجتماعياً ولكنها غنية من حيث تعدد أبعادها وقدرتها على سرد الغريب من الحكايات اللامعقولة، مصدراً خصباً للسرد القصصي عند هرابال، حيث جسده لأول مرة كشخصية مستقلة في روايته «معاناة العجوز ورثر». ولم يكن هرابال طالباً مثالياً، فلم تجذبه اللغة أو الأدب التشيكي، كما تهرب من الدراسة في مراحلها الثانوية في مدينتي برنو ونيمبورك، وقبيل قبوله في مدرسة الحقوق التابعة لجامعة شارلز في براغ عام 1935 كان مهتما بشغف بالفلسفة والفن، وقد علم نفسه اللغة اللاتينية، وكان يعزف على البيانو والبوق، وأما دخوله الجامعة لدراسة الحقوق فإرضاءً لرغبة والدته، وفي هذه الفترة سحرته الفلسفة الوجودية والأدب الفرنسي وخاصة أعمال آرثور رامبو (1854 – 1891) وفرانسوا رابليه (1494 – 1553)، كما عشق اللامعقول والسخرية والفكاهة السوداء لدى كافكا.

وعن أهمية السخرية يقول هرابال «بالنسبة لي، السخرية بالغة الأهمية، وهي موقف بارز لدى من أحب من الكتاب التشيك مثل جاكوب دمل(1)، لاديسلاف كليما(2) وياروسلاف هاسيك الذي تأثرت شديد التأثر بسخريته المدمرة .

كما تابع هرابال دروسا لتاريخ الأدب والفن والفلسفة ، ولكن حال إغلاق الجامعات من قبل الاحتلال النازي عام 1939 دون مواصلته للدراسة، فقفل عائداً إلى نيمبورك. وفي الفترة التي أقام فيها في براغ تعرف عن قرب على الحركة السوريالية، حيث تأسست مجموعة السورياليين التشيك عام 1934 في براغ ، أي قبل عام من وصوله إليها للالتحاق بجامعة شارلز سنة 1935، والتي شهدت نشاطاً ثقافياً وفنياً هاماً للحركة، ففيها أقيم أول معرض تشكيلي سوريالي، كما حفلت بزيارة مجموعة من السورياليين الفرنسيين وعلى رأسهم أندريه بروتون إلى تشيكوسلوفاكيا، والذي ألقى سلسلة من المحاضرات ركز خلالها على الالتزام السياسي للسوريالية، وكان الموضوع المحبب لدى زملائه التشيك، علما بأن السورياليين التشيك كان لهم موقف نقدي من سوريالية بروتون، فهم قد رفضوا بعض التقنيات التي تبنتها مثل الآلية النفسية والكتابة الآلية بسبب تخليها عن أصالة إبداع الفرد،ولكن هذه الخلافات تقلصت ابتداءً من 1934 رغم عدم تبني كارل تيج الكلي لأفكار بروتون، وعدم توقيعه بيان المجموعة السوريالية في 21 مارس 1934، إلا أنهم أشاروا إليه كمتعاون قريب من المجموعة و«مخلص للفكرة السوريالية». وفي هذه الفترة أيضاً صدرت الترجمة التشيكية لأهم مؤلفات بروتون مثل «البيانات السوريالية» و«الأواني المستطرقة» و «ماهي السوريالية» و «نادجا» وتمكن

هرابال من قراءتها، كما حضر جميع محاضرات بروتون في براغ، والتي ألقاها في الفترة من 29 مارس إلى 3 أبريل عام 1934.

مارس هرابال العديد من المهن فقد عمل بائعاً، كما اشتغل في كواليس المسرح، كعامل تغيير المناظر وكومبارس، وذلك في مسرح اس.ك. نيومان (حالياً مسرح بود بالموفكو) في حي ليبن في براغ. وفي المصنع وكصبي مكتب، وفي الفترة من 1940 إلى 1941 درس في مدرسة التجارة في براغ، وعمل في إدارة مستودع جمعية السكة الحديد في نيمبورك، أما في الأعوام التالية من 1942إلى 1945 فقد عمل في السكة الحديد كعامل طرق، ثم رئيسا للسكة في محطة القطار في نيمبورك، وبعد دورة دراسية تخصصية قصيرة عمل مرسل تلغرافات، ثم مراقباً في محطة قطار كوستوملاتي، وهو العام الذي كاد يقتل فيه على يد القوات النازية، ثم عاد إلى براغ لاستكمال دراسة الحقوق، حيث نال درجة الدكتوراة من جامعة شارلز، ولكنه رفض العمل في سلك القضاء أو المحاماة رغم اجتيازه لمرحلة التدريب العملي كمحام. وانضم في 1964 إلى الحزب الشيوعي، ولكنه تخلى عن عضويته بعد عام من ذلك. وبعد خدمته العسكرية التي لم تتجاوز الخمسة أشهر، عمل مندوباً للتأمين في صندوق براغ المهني للتقاعد والإعاقة، أما في الفترة من 1947 إلى 1949 فقد عمل ممثلاً تجارياً في مجال منتجات الوقاية الصحية والألعاب لشركة كلوفاندا في براغ، وفي ذات الوقت كان يسوق منتجات شركة هاس وشركاهم من مفرقعات وألعاب نارية خفيفة لاستخدامها في الأعياد. وفي العام 1949 عمل موظفاً في متجر للألعاب. وفي ذات العام انتقل إلى المدينة الصغيرة كلاندو القريبة من براغ، وبها مركز صناعي كبير، حيث عمل حارساً في مصنع بولدي للفولاذ، وقد قال عن ذلك بأنه قد استجاب بطلبه هذه المهنة لنظرية «القدر المصطنع» في محاولة لتجريب قدرته على تسيير حياته، في مقابل سيرها الطبيعي، ولكن تعرضه لحادث خطر كاد يودي بحياته وضع حداً لعمله، حيث وقعت عليه رافعة عام 1952، وبعد فترة نقاهة استمرت عاماً نشر خلاله روايته «معاناة العجوز ورثر»، ونحى أسلوبه في هذه الفترة إلى«الواقعية الشاملة» وهي رصد دقيق لتفاصيل الحياة اليومية، وترى سوزانا روث بأن هذا الأسلوب هو وليد التقاء تيارات الطليعة المتعددة والفلسفة الوجودية والواقع اليومي الذي عايشه هرابال، ويعود مصطلح «الواقعية الشاملة» إلى إيغون بوندي 1930 - 2007 (اسمه الحقيقي زبينك فيسر) شاعر وفيلسوف وكاتب مسرحي تشيكي. ومن أهم الشخصيات المنشقة في الخمسينات، وكان عنواناً لمجموعته الشعرية التي صدرت عام 1950، وهو مفهوم قصد منه الكتابة بلا مجاز، شبيه بما طرحته الرواية الجديدة الفرنسية على يد ألن روب غرييه (1922 – 2008). عام 1956 صدر كتاب هرابال «حوارات الناس» حيث طبعت منه مئتان وخمسون نسخة. وكذلك كتب روايته القصيرة (جارميلكا) التي جسدت هذا الأسلوب الواقعي، ولكنه لم يتمكن من طباعتها إلا بعد أربعين عاماً، حيث منعت الرقابة نشرها، وتدور أحداثها في براغ خلال الشتاء بين عامي 1951 و 1952، وتروي مأساة عاملة شابة حامل يهجرها عشيقها وفي الخلفية إدانة راديكالية لتوليتارية النظام الشيوعي القائم حينه، ويذهب إلى مقارنته بالنظام النازي، وإعطاء صورة كئيبة لوضع البروليتاريا في بلاده.

ويبدو في الرواية تأثر الكاتب بالوجودية الفرنسية، كما يستخدم أسلوب الكولاج السوريالي الذي سبق له استعماله في أعماله السابقة والذي سيصبح إحدى خصائص أسلوبه الأدبي طوال حياته. ومن الطريف أنه كان يستخدم في هذه الفترة آلة كاتبة ألمانية بدون حروف تشيكية في كتابة

أعماله.

وعن هذه الفترة من حياته الأدبية يقول هرابال (إن إيغون بوندي كشاعر كان على الدرب ذاته معي، لم نكن نستطيع التخلص من السوريالية ، في نصوصنا كانت تتسرب دائماً الكتابة الأوتوماتيكية وخاصة الكتابة والفكرة المجازية، والوضع أكثر سوءاً بالنسبة لي، فقد بدأت أبني بيتي انطلاقاً من السقف، كنت أصر وباستمرار على الواجهة والزخارف، انفصال، كان باعتقادي أنه من الطبيعي جمع المجاز والصور، كنت أعتبر هذا الكنز من الكلمات مادة للبناء ، ناسياً بأنني استعرت هذا من رامبو ، بودلير وايلوار أو من سيلين. تعاملت مع هذا الركام المصطنع من الكلمات كرموز طبيعية ، وواصلت حينها ابتكار مجازات جديدة، مع زيادة في عمق ألوانها وإغراقها في المستحيل، حتى عملت في مصنع الفولاذ في كلاندو، حينها انهار مجمل عالمي المشيد بطريقة تدعي الجمالية، لم أعمل شيئاً طوال عام بأكمله سوى تأمل ما حولي، كنت أنظر وأستمع إلى الأشياء والكلمات البسيطة، وقد استغرقت وقتاً طويلاً قبل أن أفهم بأنه يتوجب عليَّ البدء من القاعدة، وبأنه يجب علي التوقف عن الهرب، وممارسة الكتابة، كما أكتب لجريدة، وكما أحرر تقريراً عن الناس، حواراتهم وأعمالهم، بكلمة واحدة حياتهم، حينها بدأت أكتب رواية «جارميلكا»).

أما مجموعته القصصية «قبرة على وتر» والتي أعدها للنشر عام 1959 فلم ترَ النور سوى بعد مضي أربعة أعوام، حيث منعتها الرقابة، وقد أخرجت للسينما عام 1969. وكان النصف الثاني من الخمسينات أقل فترات حياته كتابة، وكان يقيم مع أليسكا ـ التي تزوجها في عام ـ 1956في حي«ليبن» قريباً من مقر عمله في المسرح، ومن خمسة من حاناته المفضلة، وحيث سيقيم فيه لمدة خمسة وعشرين عاماً، أي حتى عام 1973 .

ومنذ نهاية 1954 وحتى بداية عام 1959 عمل هرابال في مصنع لإعادة تدوير الورق المستعمل في براغ. وفي عام 1963 سجل هرابال مهنته «كاتب محترف» وذلك لتجنب الوقوع تحت تهمة «التطفل الاجتماعي» حيث كان النظام يعتبر العمل الزاماً شرعياً ،و يعرض من لا يحترمه لهذه التهمة.

وقد عشق هرابال السفر فطاف معظم البلدان الأوروبية غربها وشرقها، كما سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

تسود أولى مجموعاته القصصية «ا للؤلؤة الصغيرة في قاع الماء» 1963، و «الثرثارون» 1964، و«موت السيد بلتس برغر» 1966، السخرية السوداء والتحرر من البنى التقليدية للسرد وتعبر عن القلق الاجتماعي والوجودي. وكان لصديقيه كارل ماريسكو (1945 ـ 2000) الموسيقي الشاعر والذي أصدر بالاشتراك معه «بيان الشعرية الجديدة» عام 1945، و«أنتونن فريدل» (1896 - 1975) الرسام والشاعر الفضل في تعريفه على الأدب الحديث، وكان الثلاثة يقرءون تجاربهم الشعرية الأولى بعضهم لبعض. واكتشفوا معا تيارات الحداثة حينها من الدادائية إلى السوريالية إلى الشعرية (3).

وكان للمجلة الأدبية «دفيستيل» والتي تحمل اسم «اتحاد الثقافة الحديثة» دورا رائدا في تكريس تيارات الحداثة، مثل الفن البروليتاري، والواقعية السحرية، ومنذ 1923 تيار الشعرية .

أما بدايات هرابال الأدبية الأولى فكانت شعراً، حيث نشرت أولى قصائده «إنها تمطر» عام 1937 في صحيفة محلية بمدينة نيمبورك، وكان يبلغ من العمر الرابعة والعشرين عاماً. وهي قصائد ذات روح انطباعية ساذجة، وبدا تأثره واضحاً ببودلير، ولم يوفق في إصدارها عندما قدمها للنشر مع مجموعة من المقالات التي كتبها في الثلاثينات، وكانت

أعماله لا تخرج عن المحلية، وقد وصفها «بالقصائد القصيرة لشباب ساذج وبأسلوب الفن الجديد» .

في عام 1948 نشر مجموعته الشعرية «زقاق معزول» وبدا جلياً فيها تأثير الموجة السوريالية التي سادت في أربعينات القرن الماضي.

وتنقسم أعماله الأدبية من حيث طريقة ومكان نشرها إلى ثلاثة، الأولى تلك التي نشرت في بلاده، وتليها الأعمال التي منعتها الرقابة ونشرت ضمن نظام «ساميزدات» وتعني بالروسية النشر الذاتي، وكانت المطبوعات الممنوعة من قبل أجهزة الرقابة الصارمة في الاتحاد السوفيتي ودول أوروبا الشرقية تجد طريقها إلى الساميزدات، ويتم تداولها خفية تحت المعاطف . أما الثالثة فتلك التي نشرها أصدقاؤه المهاجرون المقيمون في أوروبا وكندا بلغتها الأصلية أو مترجمة، والتي كانت غالباً ممنوعة في بلاده .

فقد منعت بعض مؤلفاته بين 1970 , 1976 ثم من 1982 إلى 1985. وكان موقفه دائماً من منع نشر كتاباته ينسجم وشخصيته الساخرة، حيث يقول «إن اهتمامي لم يكن أبداً طباعة أعمالي بل بالعكس، أي كتابة ما يتوجب طباعته، فما يهم قبل كل شيء أن أكون مقروءاً في حلقة أصدقائي المقربين. ففي بلادي يقرأ هؤلاء الأصدقاء كل كتبي، فالكتابة هي دوماً عمل فردي، وهي دائماً ترجمة لعزلة، ترجمة عزلة عالية الضجيج».

الكتابة المنقذة :

صدرت أعماله الكامله في تسعة عشر مجلداً في براغ عام 1997. وتجاوزت مبيعاتها في بلاده الثلاثة ملايين نسخة، كما ترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة.

كتب عنه مواطنه الروائي ميلان كونديرا «هرابال لا يقلد أحداً، إن مزجه الفنتازيا بالواقع (الشعبي الشائع العادي، المادي) أنجزه ذاتياً، بطريقة شعرية بقدر ما هي ساخرة (وبالأخص ساخرة، حيث لن تجد لدى أي روائي آخر سخرية مشابهة) هرابال أحد كبار مبدعي الرواية الحديثة.»

أما هو فقال عن الكتب الجيدة «بأنها ليست تلك التي كتبت لتُنوِم القارىء، ولكن لتجعله يقفز من سريره بسرواله الداخلي وقميصه ليسدد لكمة على وجه الكاتب» إن الصدمة أو الدهشة التي تفاجيء قارىء روايات وقصص هرابال تأتي في سياق واقع ملموس واكتشافه الذي حققه بأسلوبه الذي يقول عنه آدم ثيرويل إنه في غاية البساطة، فهذا الأسلوب يجعل من المتعة مبدأ. وقد وصف هرابال أسلوبه بـ «الثرثرة»: طريقة في سرد قصة، في ابتكار راوٍ، في عملية من التجديد المستمر: والتي تبدو دائمة التأجيل لمعانيها، طريقة للسرد تبدو لامتناهية. وهرابال يحب هذه اللحظة ،فقد كتب بأن الصور حينها «تبدأ في التحول وتأكيد ذاتها، في اتجاه الأسطورة ،الحكاية، الخيال» وفنه يحدد بالتفصيل عملية تحول الواقع إلى قصة، وقصصه عن شخصيات تحاول تغيير الواقع إلى دقة ناعمة مغلفة : «هؤلاء الذين يصَفون الواقع عبر العين الماسية للإلهام»وجملته لوصف هذا التحول غاية في البساطة : إنها قصة عن «كيف يصبح اللامعقول حقيقة ».

في مجموعته القصصية «الثرثارون» والمكونة من اثني عشر نصاً، نستشف ظاهرة الجروتسك الكرنفالية كما أسس لها فرانسوا رابليه في عالم القصة، وفيها كما تقول لندا لي في تقديمها للترجمة الفرنسية تمر معرفة العالم عبر خلية المجنون وتابوت الميت، وأما شخصياتها فتشبه نزلاء المصحة الذين نالوا إجازة خروج مؤقتة أو قاطنون عابرون لهذه الحياة التي يُعِدون بضجيج احتفالي لخروجهم النهائي منها، وهي شخصيات مسكونة بهوس منتشٍ للموت. إن هرابال ـ هنا ـ قناص حكايات هي بمنزلة الدواء لسوداوية

يأس هذه الشخصيات. أما سيلفي رختيروفا فتقول بأنها شخصيات من هامش المجتمع وجودها يرتبط بـ «ثرثرتها» والتي تتضمن أفكارها وأفعالها ومبرر وجودها، وتولد العاباً نارية من الصور الطريفة والشاعرية، ويمنح دورانها السرد إيقاعه الداخلي، وهي بطريقة أخرى تهدم الحواجز بين النثر والشعر. ويمكن للقارىء ملاحظة بعض ذلك من خلال «دليل الثرثار المبتدىء» الذي قمنا بترجمته وهو نص يغلب عليه الطابع التأملي، وقد شهد عدة تحولات ونشر مستقلاً ضمن مجموعة أخرى من النصوص.

أما مجموعته القصصية «دروس رقص للمسنين» الصادرة في 1964، فهي من تجاربه السردية التي استوحى فيها شخصية عمه «بيبن» فالرجل المسن يحكي لست نساء عن حياته ومغامراته الغرامية في جملة وحيدة لامتناهية. وتوقع الكلمات الأولى إيقاع القصة، فالراوي العجوز يحوم حول الحقيقة، كالنحلة حول الوردة. ففي الصفحة الأولى يدعي بأنه يتردد على الكنيسة لمشاهدة الجميلات ، ولكنه يصحح ذلك بقوله «ليس تماماً على الكنيسة، فأنا لست من المواظبين على الذهاب إليها، ولكن على دكان صغير مجاور للأبرشية ».

ورغم أن النص الأصلي لروايته «قطارات تحت حراسة مشددة» كتب في 1949 تحت عنوان «قابيل» إلا أنه لم ينشر حينها بسبب أجواء الحرب العالمية الثانية، وقد أعاد الكاتب صياغته وصدر عام 1965 بعنوان «قطارات تحت حراسة مشددة». وكما ألهمت قصصه القصيرة سينمائيي الموجة الجديدة في السينما التشيكية في ستينات القرن العشرين، فقد كان لإخراج الرواية سينمائياً صدى عالمياً وفاز بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي عام 1967، كما حقق مخرجه جيري منزل نجاحات أخرى بإخراجه العديد من أعمال هرابال الذي عمل معه عن قرب لتحويل نصوصه إلى سيناريوهات، ومن ثَّم إلى إخراجها للشاشة السينمائية. والشخصية الرئيسة في الرواية هي الشاب ميلوش هرام متدرب على إدارة محطة ريفية صغيرة للقطارات في بوهيميا أثناء الاحتلال الألماني، وكان يعاني من أزمة جنسية، وبعد محاولة الانتحار يسعى إلى علاجها بمساعدة موظفة التذاكر ماشا والتي تحمل له أيضاً المتفجرات، ولكن بعد تجاوزها وفقد عذريته كما يعتقد يموت بطلاً، وذلك بعد تفجيره في مشهد مأساوي قطاراً نازياً محملاً بالأسلحة.

وهي النهاية التي أصر الكاتب عليها ، في حين أراد المخرج تغييرها إلى نهاية سعيدة.

وفي العام ذاته 1965 صدر له «إعلان عن بيت لا أرغب الإقامة فيه»، ويتكون من سبع قصص قصيرة، وكالعادة لدى الكاتب تنتمي القصص إلى مصادر مختلفة، وهي معدة عن أصول شعرية ملحمية طويلة و قصائد غنائية قصيرة، اشتغلها الكاتب بتحويلها إلى نثر، يربطها سرداً فيما يشبه السيرة الذاتية شخصية ذات بعد رمزي تسمى كافكا. وأدت شهرته في الستينات إلى نشره نصوصاً قديمة جمعها في كتابه «أحداث دموية وأساطير .» عام 1968. وقد أدرجت فيما بعد ضمن المجلدين الرابع والخامس من أعماله الكاملة. ورغم إعادة صياغتها فهي يغلب عليها طابع التكرار والاجتزاء والمألوف.

في 21 أغسطس 1968 غزت قوات حلف وارسو تشيكوسلوفاكيا، وبعد عام من الغزو كان الجميع يأمل في تغير الوضع. وكان الكاتب على وشك إصدار كتابيه «البراعم» و«واجبات منزلية» ولكن بدل توزيعها على المكتبات، تم إرسال الطرود إلى مركز إعادة التدوير، حيث يتم تحويل الكتب الممنوعة إلى ورق يعاد استخدامه في مجالات أخرى، ومن الصدف بأنه ذات المركز الذي عمل فيه الكاتب قبل عشر سنين، وكذلك زوجته التي كانت

ماتزال تعمل حينها . فجأة أصبح هرابال شخصاً غير مرغوب فيه، فرحل إلى قرية غيرسكو خارج براغ، وانعزل عن الحياة العامة، ومن التناقضات أنه كتب خلال هذه العزلة أجمل أعماله. وقد صدر الكتابان في 1970 .

ولطالما تحدث هرابال ومنذ ستينات القرن الماضي عن كتابة مذكراته وعودته إلى نيمبورك التي شهدت طفولته وشبابه، وتحقق له ذلك في ثلاثيته الروائية التي بدأها عام 1970 برواية «حلاقة شعر طقسية» حيث يكتشف القارىء المدينة الصغيرة بعين والدة الكاتب، زوجة مدير مصنع البيرة. ولغة السرد هنا أكثر مجازية، انسيابية، وأقل إيجازاً مما هي في النصوص الأخرى، وتحتل الحبكة مرتبة ثانوية في القصة، حيث يرتكز السرد على الصور ومواقف الشخصيات، وقد أوقع التكرار المقصود الناشر في لبس حتى إنه عدل في النص، وذلك في طبعته الأولى عند نشره ضمن مطبوعات «ساميزدات».

وأما رواية «المدينة الصغيرة، حيث توقف الزمن» والصادرة عام 1973، فهي الجزء الثاني من الثلاثية ويعود فيها الكاتب إلى نيمبورك ما قبل وما بعد الحرب العالمية الثانية، وشخصيتها الرئيسة صبي يمثل الكاتب، وفيها تحضر أيضاً والدته وزوجها وعمه إلى جانب شخصيات أخرى، ويشكل كل منهم شخصية رئيسة في فصول منفردة، وتثير الرواية موضوعات كان من الصعب نشرها في حينه مثل نهاية الحرب وتأميم مصنع البيرة، وقد استمر الكاتب في سرد حياته من خلال الرواية، وكان حينها في الخمسين من عمره، فأصدر «زيجات في البيت» الجزء الأخير من الثلاثية في 1986، ويسرد من خلاله لقائه أليسكا وحتى زواجه منها.

أما كتبه التالية التي صدرت في ذات الفترة فقد استوحاها من سيرته الذاتية أيضاً، ومنها «الحياة الجديدة» وهو صورة للحياة كما يشير العنوان الجانبي «على عتبة الخلود».

والشخصية الرئيسة في الرواية النحات «فلاديمير بودنيك» (1924 – 1968) وهو أحد رواد الحداثة في الفن التشيكي بعد الحرب العالمية الثانية، وخير ممثل للحركة الفنية المعروفة «الانفجارية»، كما اشتغل بفن الجرافيك والتصوير الفوتوغرافي. وبدأت صداقته مع هرابال في كلادنو عام 1949 حيث كانا يعملان في مصنع الفولاذ هناك. وفي عام 1968 انتحر الفنان أثناء تجربته للاختناق الأيروتيكي. ويعود هرابال إلى شخصية الفنان في روايته «المتوحش الحنون» عام 1973 ،ويهديه الكتاب بمناسبة الذكرى الخامسة لرحيله المبكر. وتدور أحداث الرواية في حي «ليبن» ويلاحظ القارىء المساحات المتخيلة التي تختلف عن صورة «ليبن» في خمسينات القرن العشرين. أما الرواية الأخيرة التي سرد من خلالها الكاتب جزءاً من ذكرياته، فهي «أرض قفر» صدرت عام 1986، وهي فسيفساء من المشاهد التي نشرت سابقاً في «الساميزدات»، وبخلفية الوضع السياسي للفترة من 1963 إلى 1969 .

إن موضوع السيرة الذاتية والمذكرات الذي تدور في إطاره وتستوحي منه الروايات الآنفة هو من أهم مكونات الكتابة لدى هرابال، وعن ذلك يقول «إن انشغالي الأساس كان دائماً الذكريات. إنه حجر الأساس في كتابتي، بهذا المعنى، فإن السيرة الذاتية لها موقع الصدارة، ولكنها متحولة بسرد متخيل، وخدع أدبية، وطريقتي في العمل هي مزج التقرير بالخدع ».

وتعد روايته «خَدَمتُ ملك إنجلترا» الصادرة عام 1971،والتي أنجزها في ثلاثة أسابيع خلال فترة عزلته في غيرسكو، من أعماله المميزة، وتقع في خمسة فصول يفتتح كل منها بالعبارة ذاتها، وهي «انتبه لما سأقوله لك»، كما يختم كل منها بجملة واحدة هي «هل يكفيك ذلك، إنني أنهي هنا اليوم» ، بين هاتين الجملتين يحاور هرابال المتلقي في لعبة

سردية ممتعة يؤديها الموظف المتدرب في الفندق الذي سيتحول إلى مالك له ثم إلى متسول على الطريق العام، وهذه الشخصية الرئيسة الراوية لا تحمل اسماً علماً، كما أن الكاتب لا يتطرق إلى صفات أو خصائص الشخصية، ومع تقدم قراءة النص يكتشف المتلقي فقط بعد الفصل الثالث ومن خلال الاستجواب النازي العنصري في بحثهم عن أية جذور يهودية في عائلته.

يتضح أن اسمه عندما كان طفلاً يعود إلى اسم جده «ديتي». وتكون هذه الإشارة الوحيدة إلى اسم الشخصية حتى الفصل الأخير في الرواية. وتقع مجريات الرواية في إقليم بوهيميا أثناء الحرب العالمية الثانية وما حملته من أحداث اجتماعية وسياسية، ورغم ذلك فهي ليست في المركزمن سرد الراوي.

بعد انتهاء الحرب يقضي عقوبة الحبس لسرقته أعمالاً فنية، وبعد خروجه يفتح فندقاً ويصبح مليونيراً، وحين بدأ ينتابه الشك في وضعه كمليونير، حيث لم يسأله أحد عن ضرائب، إذ به يفاجأ في لحظة الاعتراف بثرائه بتحول الدولة إلى النظام الشيوعي مما يعرضه وغيره من أصحاب الملايين للسجن . وحتى هذه اللحظة كما في المرات الأخرى يحس بعدم انتمائه إلى هذا الوسط، ويحاول جاهداً الاندماج في المجتمع القائم، ولكنه يفاجأ بتغير الوضع التاريخي مما يحول دون تمكنه من التطور ومواكبة هذا التغير. فحتى بعد تحول النظام إلى الشيوعية أودع في السجن ولم يعترف به كباقي السجناء. وقد استخدم الكاتب في الرواية تقنياته في السرد كما في أعماله السابقة، وتميزت هذه الرواية بوضوح حبكتها وبابتكار نظام من الرموز والمجازات من وجهة نظر المتلقي. وفي عام 1975 صدر للكاتب «أعيد ندف الثلج» ويهديها المؤلف إلى قرية غيرسكو وسكانها، وهي نصوص سبق نشرها، وتتضمن بعض كتاباته الهامة مثل «دليل الثرثار المبتدي». و«تنويعات على موضوع سيدة شابة».

في 1977 صدرت روايته «عزلة عالية الضجيج» وقد بدأ يكتبها عام 1974 ،وقال عنها الكاتب «لم آتِ إلى العالم إلا لأكتب «عزلة عالية الضجيج» وبعدها النقاد ذرورة تطور كتاباته الروائية، وتصنف ضمن أهم روايات القرن العشرين من حيث تقنياتها الفنية، وهي عبارة عن مونولوج داخلي طويل للشخصية الرئيسة «هانتا»، وسبق هذه الرواية ثلاثة نصوص مهدت لكتابتها، الأول كتبه هرابال على طريقة قصائد الشاعر الفرنسي أبولينير، والثاني باللغة التشيكية العامية، والثالث باللغة الأدبية. يعمل «هانتا « منذ خمسة وثلاثين عاماً في مركز تدوير الورق المستعمل . وبين أكوام رزم الورق التي تمر بين يديه يقوم بإنقاذ بعض الكتب النادرة، ويحتفظ بها في غرفته الصغيرة وبقراءتها، يصبح كما يقول «متعلما رغما عنه». يسرد صراعه اليومي بين تلال الورق اللامتناهية، كما يستشهد بأقوال الفلاسفة، ويحلم بأخذ المطبعة القديمة معه عند التقاعد، فالعمل يفهمه كطقس وجودي، وأكوام الورق فن تكمن بين أحشائه كنوز فكرية. وقد أصابه الذعر عند زيارته لمركز حديث لتدوير الورق، حيث تختفي منه الكتب الجميلة، وتنعدم العلاقة بين العامل والورق، خاصة الكتب. وعندما يتم نقل وظيفته إلى أحد المراكز الحديثة لجمع الورق النظيف تتملكه رغبة في الانتحار نتيجة الإحباط، لأنه يرى غياب الفكر مجسداً في الكتب التي تمسحها الآلة دون أن يراها البشر، وقد قرأ بعض النقاد فيها تأملاً ما بعد حداثي في الفن والكتابة وفي العلاقة التدميرية للسلطة بالثقافة، كما ذهب إلى ذلك كريستوفر هارورد الأستاذ في جامعة كولومبيا الأمريكية والذي قال أيضاً بانفتاح الرواية على مختلف زوايا التحليل، ورأى الأستاذ وو بيتزهن من جامعة تام كانغ في تايوان:

إن هرابال في هذه الرواية يتحدى زمنياً علاقة التحقيب الزمني بين التقدم والتراجع وطبيعتهما العدمية كما هي في الدياكتيك الهيجلي. فالكاتب يطيح مكانياً بالنمط السائد من الوعي المتعلق بالبعد العمودي لتراتب وتنظيم الأوضاع الاجتماعية، وهو ما أشار اليه «إن الأقبية هي مركز ملائكة براغ المطرودين، خريجو الجامعات الذين خسروا معركة لم يشاركوا فيها بتاتاً، مع استمرارهم في العمل نحو خلق صورة أنصع للعالم.»

كتب هرابال الرواية عام 1976 وتم توزيعها في لغتها الأم سراً في براغ عام 1978 وصدرت النسخة الرسمية عام 1989، وترجمتها الفرنسية في 1983 والإنجليزية في 1993. كما أخرجت للسينما وعرض الفيلم في براغ في 1996، سنة قبل وفاة الكاتب، وأعيد إخراجها سينمائياً عام 2007.

أما كتبه التي نشرت في الفترة من 1979 وحتى 1986، فهي على التوالي «حزن ناعم»، «ملايين المهرجين»، «نوادي الشعر»، «واجبات لتلاميذ مجتهدين» و«حياة بدون بذلة السهرة»، وقد تعرضت للرقابة الصارمة قبل نشرها، وباعتراف الكاتب فيما بعد بأنه اضطر إلى تعديل نصوصها لتنال موافقة الرقابة في تلك الفترة، وتنشر في بلاده. أما قراءه فقد أدركوا بأنه قد توقف عن كتابة الجديد في تلك الفترة، وإن ما نشر هو نصوص كتبت قبل سنوات وسبق نشر غالبيتها خارج البلاد. أما في الفترة التالية والتي سادها ترقب حدوث تحول في المجتمع فقد استهلها هرابال بنشر قصة قصيرة بعنوان «الناي السحري» بعد قمع مظاهرة في الذكرى العشرين للطالب جان بالاك الذي أشعل في نفسه النار عام 1969 احتجاجاً على دخول قوات حلف وارسو براغ عام 1968، وأما نصوصه القصيرة التالية والتي نشرت من 1987 إلى 1993 فيغلب عليها الطابع الصحافي.

وللكاتب كما ورد سابقاً علاقة حميمة بفن السينما والتي بدأت مع تيار الموجة الجديدة في الستينات واستمرت حتى وفاته، وقد شارك في صياغة سيناريو رواياته وحضور الإخراج والتمثيل. وعن هذه العلاقة يقول: «إن السينما كانت عالمي الأول، أحب بشغف أفلام شارلي شابلن، فليني و بيرغمان، ولدي القدرة على العودة لمشاهدة بعض الأفلام عشرين مرة. لقد أحببت كثيراً «المحاكمة» لأرسون ويلز، و«لاسترادا» لفليني، وأشعر بحميمية مع السينما لأنني في أعماقي متلصص ليلي، أكتب أحلامي «وحتى آخر كتاباته ظل هرابال مخلصاً في علاقته بها، فهو يرى فيها لحظة من الحرية والتعويض «إن كتاباتي هي نوع من التحليل النفسي، فمعها ينتظم عالم من التأملات، يقترب أحياناً من الاعتراف الكاثوليكي. الكتابة طريقة لعلاج ذاتي، ولأتجنب أحياناً الذهاب إلى المستشفى، إنها طريقة لإنقاذ نفسي» وهو ما ذهب إليه فاكلاف هافل بقوله عن هرابال «ليس كاتباً يعيش حياة غنية جداً ليحصل على مادة للكتابة، ولكنه بالعكس يكتب لأنه يعيش».

والآن وبعد رحيل الكاتب وصدور أعماله الكاملة تبقى كلماته التي نثرها حول العالم المليء بالثرثرة وبالصمت، وتبقى كلماته شاهداً على عصور مضت وأخرى قادمة «جميع محاكم التفتيش في العالم تحرق بلاجدوى الكتب: فعندما تحمل هذه الكتب شيئاً صالحاً، نسمع إلى الآن ضحكها الصامت وسط السنة النار، لأن الكتاب الحقيقي يحيلنا دائماً إلى البعيد ، إلى خارج ذاته.»

ملاحظات:

1 - جاكوب دمل (1878 - 1961) : شاعر تشيكي من شعراء الحداثة الكاثوليك، نصب قسيساً ثم أقصي، تفرغ للكتابة الأدبية وترجمة النصوص الدينية اللاتينية والألمانية، كاد يعدمه الجيش النازي لولا دخول الجيش الروسي لتحرير المنطقة، بعد التحرير اتهم بالتعاون مع القوات النازية فأنقذه

الشاعر فيتيسلاف نزفال، منعت السلطة الشيوعية بعد الحرب نشر أعماله ، وتم تداولها سراً، كما جرى دفنه بعد وفاته في سرية وتكتم. يعده الجيل التالي له من الكتاب التشيك أحد كبار الشعراء في بلده، وقد نشرت أعماله الكاملة عام 1992.

2 - لاديسلاف كليما (1878 – 1928): فيلسوف وروائي تشيكي تأثر بنيتشه وشوبنهاور، نشر تحت اسم مستعار كتابه «العالم كوعي ولاشيء» عام 1904. و«اللحظة والأبدية» 1927.

وأشهر رواياته « آلام الكونت ستيرنن هوج» 1928. كان له بالغ الأثر في كتابات هرابال، وقد قال عنه « أشعر بأنني أسير على خطى ما كتبه وما سعى إليه لاديسلاف كليما» .

3 - (الشعرية): تيار طليعي في الأدب والفن التشيكي في عشرينات القرن الماضي انبثق عن تجمع الفنانين في اتحاد سيتحول إلى (اتحاد الثقافة الحديثة «دفيستيل») وسيستمر حتى 1929 تكون من ستين عضواً، من مؤسسيه الشاعر فيتيسلاف نيزفال (1900 – 1985) ، وكارل تيج الفنان والناقد (1900 – 1951) الذي طرح من خلال بياناته ودراساته مشروع الانتماء المشترك لقطبي الشعرية والبنائية، حيث اعتبر الأولى المكمل الحي للثانية، وعرف البنائية بأنها منهج عمل يرتكز على قوانين صارمة، ينتج عنها فن عملي. وتسميها كرستينا باسوث (العمارة الشعرية) في بداية انطلاقها تبنت الشعرية موقفاً بروليتارياً نقدياً من التكعيبية التشكيكية، متهمة إياها بالأكاديمية، وبأن علاقتها التحريضية على التقنية الحديثة بها شبهة مسؤلية التورط في الحرب العالمية الأولى و استلاب العمال في المصانع، وقد اتجه الفنانون المنتمون لهذا التيار إلى الفنون الشعبية ورسومات الأطفال والفن البدائي، ومنذ عام 1922 اقتربت من الحركات الطليعية الأخرى. ولعام 1924 أهمية خاصة في تاريخ الحركة ففيه صدر برنامج واضح لها من خلال مقالة كارل تيج «الشعرية» حيث يضعها بين الدادائية والاحتفالات الشعبية، السيرك، المهرجين، والسينما الساخرة لشارلي شابلن جاعلاً من دهشة الحواس بؤرة الشعرية. ولذا فروح الدعابة والسخرية هي ما يميز السوريالية التشيكية عن مثيلتها الفرنسية، وهذة المميزات تعود إلى تقاليد الحركة الشعرية ، كما أنها ومقارنة بالحركات الطليعية في البلدان الأخرى يلاحظ اعتدال مطالبها الثورية وتركز اهتمامها على الآن والحاضر بدلاً من التوجه إلى اليوتوبيا المستقبلية، أما معطياتها الإبداعية فمنها «القصائد ـ الصورة» وهي تعبير يجمع الفوتوكولاج والطبوغرافيا، حيث تتآلف في المعاني كل من الصورة والكلمة ذات الدلالات المشتركة. وعلى الرغم من خصائصها الأصلية إلا أن النقاد ربما لاحظوا التأثير المباشر للحركات الطليعية السابقة عليها. فبينما ترى كرستينا باسوث فيما طرحه كارل تيج في برنامجه عام 1925 تأثراً واضحاً برومان جاكوبسون، وخاصة في حديثه عن بصرية الشكل الشعري وعن الكلمات البصرية. يذهب فرانتيسك سميكال إلى أن في البرنامج تبدو جلية آثار ـ الكاتب والفنان التشكيلي والمصور النمساوي وأحد الوجوه الأساسية في دادا برلين راؤول هوسمان (1886.1971) ـ وخاصة في بيان كارل تيج، الذي ألقاه هوسمان أثناء زيارته الثانية لبراغ في 6 سبتمبر عام 1921، وكان بعنوان «الآنية، الدعاية العالمية ضد دادا»، وفيه يطرح مفاهيم مثل شعر للحواس الخمس، مما يعد استكمالاً وتوسعةً معقدةً للتحدي الذي يلزمنا «توسعة وغزو لمجمل حواسنا»، و مما يمثل علاقة مباشرة بين الدادائية المتأخرة والشعرية. ■

المصادر :

الكتب والمجلات :

1 - Bohumil Harabal : Les Palabreurs – Albin Michel. 1991

2 - Bohumil Hrabal : Too Loud a Solitude - Translated from the Czech by Michael H. Heim Harvest in Translation Mariner Books 1992.

3 - Bohumil Hrabal : I served The King of England. Translated from the Czech by Paul Wilson - Series: New Directions Classic . 2007.

4 - Alfred Thomas . Prague Palimpsest. Writing, Memory, and the City. The University of Chicago press 2010.

5 - Rajendra A. Chitnis : Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe: The Russian, Czech and Slovak Fiction of the Changes 1988-98 . Routledge . 2009

6 – Karel KosiK The Crisis of Modernity .Essays and Observations from the 1968 Era . Rowman & Littlefield Publishers . 1995

7 – Pascal : Pensées . Garnier- Flammarion – 1976

8 - La Fontaine : Fables . Garnier – Flammarion – 1966

9 - Magazine Littéraire – Prague et ses Écrivains – No.255/ Juin 1988.

10 - بوهوميل هرابال : قطارات تحت حراسة مشددة - ترجمة بسام حجار - دار الفارابي - 1990

11 - فؤاد زكريا : اسبينوزا - سلسلة الفكر المعاصر - دار التنوير - 2008

12 – عبدالرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة - الجزء الأول - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - 1984

الإنترنت :

- http://bohemica.free.fr/

- Xavier Galmiche :Soupirs du Narrateur et Parole « Interdite » du Conteur dans les Romans de Milan Kundera . (http://www.ulb.ac.be/)

- http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Hrabal1.htm

- http://art-bin.com/art/ahrabaleng.html

- http://www.kirjasto.sci.fi/hrabal.htm

- Pascal Gibourgu : Bohumil Hrabal et la question du temps -- 2011 http://remue.net/spip.php?article4079

- James Wood : London Review of Books . (http://www.lrb.co.uk/v23/n01/james-wood/boh - mil-hrabal)

- Bohumil Hrabal par Anne-Marie . Garat http://www.magazine- litteraire.com/ eprints.ucl.ac.uk/13049/1/13049.pdf

العمل الفني: للا السعيدي . المغرب

عدنان فرزات .. الرواية أقدر من الشعر الآن على توثيق الواقع

[منير عتيبة *]

منذ ثلاث سنوات تقريباً قرأت روايته «رأس الرجل الكبير»، وحرصت على مناقشتها، والأهم أننى حرصت على التعرف بكاتب يملك اللغة (عرفت فيما بعد أنه شاعر أصلاً) ويعرف كيف يلعب بتقنيات الرواية، والأهم أنه كاتب مهموم بقضايا وطنه/سورية التى تشبه في جوهرها قضايا وطني العربي كله، قضايا الفساد والديكتاتورية والمتاجرة بالوطنية وبالتاريخ، وتقاعس المثقفين، كاتب تنبىء بأن الشعب هو الذى سيقود مثقفيه. ولم يخذلني اللقاء المباشر معه، وكذلك اللقاءات التي تكررت بعد ذلك، حيث وجدت رجلاً يؤمن بما يقوله، ويعيشه، ولا يهمه أن يدفع ثمناً كالذى دفعه أخوه الفنان التشكيلي على فرزات لدفاعه عن الحرية.

* كاتب وناقد من مصر.

كتب عدنان فرزات الشعر ونشره في الصحف والمجلات، لكنه لم ينشر ديواناً، وفي المقابل نشر أربع روايات، ومسرحية، مارس الصحافة بأشكالها المختلفة وبالذات الصحافة الثقافية في سورية وفي الكويت، تعرف عن قرب على الواقع الثقافي العربي وخباياه فكان مؤهلاً لأن يبدي فيه رأياً.

متى اكتشفت شغفك بالكتابة؟ ولماذا كان الشعر أولاً؟

ـ كانت سحابة غامضة توشح مخيلتي في سنوات عمري الأولى، وتحديداً في مراحل الدراسة الإعدادية. كانت تباغتني كلما أردت كتابة ما يطلبه مني مدرس اللغة العربية الذي التفت إلى طريقتي بالكتابة فزودني بالكتب الأدبية. وكانت أولى أدوات النشر لدي هوامش كتب المدرسة ما جعل الطلبة يتناقلونها بشغف فأحسست حينها بأنه ربما لدي تعبير متفرد عن أقراني. ولم أختر يومئذ الشعر، والأكيد أنني لم أكن آنذاك أميز بين أجناس الأدب، ولكنني وجدت قلمي يعبر بهذه الطريقة، وألفيت كتاباتي الشعرية تكبر معي وترافقني لسنوات طويلة في الجامعة وما بعدها، وعندما عملت في الصحافة عكست هذه اللغة الشعرية في كتاباتي الصحافية المهنية، واستساغ القراء هذا الأسلوب الذي كسرتُ به قواعد الرتابة الصحافية دون الإخلال بقواعد المهنة. ثم شاركت في أمسيات شعرية ونشرت العديد من القصائد في الصحف العربية، وكانت لدي زاوية أسبوعية شعرية في صحيفة القبس بعنوان «ثامن الأيام» حظيت بانتشار واسع، حتى أن دكتورة في الجامعة أخبرتني في منتصف التسعينات بأن الطلبة كانوا يحضرون الزاوية معهم في اليوم التالي لنشرها ويتناقشون بها، ولكن المفارقة أنني بعد أن جمعت بعض كتاباتي الشعرية لإصدارها في ديوان، توقفت وأصدرت روايات.

ولماذا تركت الشعر واتجهت إلى الرواية؟

ـ أعترف بأنني خنت الشعر، ولكن نصف خيانة، فقد حملته معي إلى الرواية، وسبب تركي للشعر وتوجهي للرواية، هو أنني وجدت بأن الشعر لا يستوعب الأحداث الكثيرة التي شاهدتها أمامي وتستحق أن تخلد في عمل تفصيلي لا يمكن للشعر أن يقوم به. قد يتحفظ بعض النقاد على كلامي هذا، ولكن الشعر هو حالة وصفية واحتفالية وعاطفية من شأنه أن يؤرخ بعمومية الأحداث ولكن لا يمكنه أن ينقل التفاصيل التي يمكن للسرد أن ينقلها. وأغراض الشعر محددة في الهجاء والمديح والفخر والحماسة وغيرها، وهو لا شك فن عظيم، ولكنه غير مؤهل لأن يؤدي الدور الحكائي الذي تقوم به الرواية في حال كان لديك وقائع تريد أن تنقلها بحرفيتها للأجيال. وهذا ما حصل معي في روايتي الأولى «جمر النكايات» حيث شهدتُ في بداية عمري حكاية عظيمة لامرأة مسنة تدخل معترك الحياة السياسية متحدية مرشحي مجلس الشعب الفاسدين منهم والذين يتاجرون بأحلام أهل المدينة البسطاء، فتتبنى المرأة قضاياهم وتصبح هي ملاذهم

فالتف حولها في البداية الضعفاء والفقراء والعامة من الناس وسط استهزاء المثقفين، ولكن حين اتسعت شعبية المرأة وأصبحت أمراً واقعاً عاد المثقفون ليتبعوها، ولأول مرة كان الشارع هو الذي يقود المثقف، وهو ما حصل لاحقاً على أرض الواقع في الثورات العربية الحديثة. كل هذا كان قاصراً على الشعر أن يفعله بتفصيلاته الدقيقة والتوثيقية.

تبدو رواياتك كأنها تكمل بعضها لرسم حالة سورية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الثلاثين عاماً الأخيرة.. فهل هذا مقصود؟ ولماذا؟

ـ هذا صحيح، فبالنسبة للرواية الأولى «جمر النكايات» ذكرتُ أنني في الرواية الثانية وهي «رأس الرجل الكبير»، سوف أكمل جزءاً من حكاية كنت بدأتها، وفعلاً تم ذلك، وكما تفضلت في سؤالك، فقد أكملت نهج رسم الحالة السورية بمعطياتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، والسبب أن الأرض الروائية السورية هي أرض بكر رغم صدور مئات الروايات التي رصدت هذا الواقع، ولكن نطاق حرية التعبير لم تكن واسعة كما يجب، لذلك ظلت الكثير من المساحات غير مطروقة، مثلاً مسألة المتاجرة بالتاريخ ومافيات تزوير الآثار وتهريبها، وأيضاً الحراك السياسي الخفي بين الناس قبل انفجار الأزمة الأخيرة، وكذلك ما حدث في الأزمة نفسها وغير ذلك من أحداث شكلت الحالة السورية الحديثة التي لم يتم سبر غورها بشكل كبير من الروائيين الذين لا أقلل من شأنهم بل إن ظروف المساحة المتاحة للتعبير لم تكن كافية لهم ربما، أضف إلى أن زخم الساحة السورية لا يمكن رصدها بسهولة، وما تزال هناك الكثير من المساحات الخام التي تحتاج إلى آلاف الروايات لإشباعها.

غادرت سورية منذ فترة طويلة.. لماذا؟ وهل أعطاك هذا فرصة لرؤية أعمق وحرية أكبر في التعبير؟

ـ غادرت سورية منذ نحو عشرين عاماً، البداية كانت وبكل صراحة عدم رغبتي في دخول الخدمة الإلزامية، وكان يتوجب علي أن أسافر للخارج. أما السبب الآخر، فهو مؤلم، حيث لم أحظَ بالتقدير الكافي رغم حداثة عمري، فقبل أن أنتقل للعمل في صحف كبرى، بدأت حياتي في صحيفة صغيرة بمدينة حلب السورية، واستطعت خلال فترة وجيزة لا تتعدى الستة أشهر أن ألفت نظر رئيس التحرير الذي أعجب بأفكاري وتلقى باهتمام ما قدمته من أفكار لتطوير الصحيفة، ولكنني كنت حينها معيناً على بند المكافأة فقط، فطلب رئيس التحرير من الإدارة العامة للصحيفة ـ وكان مقرها العاصمة دمشق ـ أن يصرفوا لي مكافأة ولكنهم وبحكم القوانين البيروقراطية رفضوا وأجابوه بأنني معين أصلاً على بند المكافاة... فكيف لهم أن يعطوني مكافأة، ثم سافرت بنفسي إلى الإدارة العامة، حيث أصبح اسمي معروفاً لدى عدد من الزملاء رؤساء الأقسام بأنني مجتهد ومميز في عملي، وطلبت من الإدارة العامة أن يعطوني بطاقة صحافية تفيد بأنني أعمل في صحفهم، ولكن طلبي قوبل بالرفض للسبب نفسه، رغم أن رؤساء الأقسام في الصحيفة الأم التي تتبع لها صحيفتنا الصغيرة قد طلبوا مني الكتابة عندهم وأفردوا لي مساحات

بناءً على طلبهم، ولكن دون الامتيازات التي تحدثت عنها، وما حزَّ في نفسي أن أفكاري هذه نفسها كانت ـ بفضل الله ـ مصدر تفوقي في الخارج ووصولي إلى مراكز صحافية متقدمة، والمفارقة الأخرى أنني بعد ذلك وأثناء غربتي افتتحت في سورية أول صحيفة خاصة وطلبني صاحب الصحيفة لأعود فأصبح رئيساً للتحرير، وحققت الصحيفة نجاحاً باهراً، وكانت تحقق مبيعات وإعلانات أكثر من الصحف الرسمية هناك، إلى أن اصطدمت الصحيفة مع الحكومة فتم إغلاقها لأعود مرة أخرى فأسافر إلى الخارج. وهنا أريد أن أذكر الفضل ـ بعد الله ـ للصحافة الكويتية التي احتضنتني، وحققت لي الكثير من طموحاتي، فلا بد من ذكر ذلك للأمانة والتاريخ، كما أذكر الفضل للنقاد العرب والمؤسسات الثقافية العربية ومنها في مصر التي احتفت بأعمالي الروائية، وأذكر أن أول خبر عن روايتي الأولى «جمر النكايات» نشر في صحيفة الأهرام العربي على الصفحة الأخيرة، وكذلك اهتمت صحيفة أخبار الأدب عدة مرات بأعمالي مشكورة. وأيضاً لا أنسى دور الجامعات العربية، ومنها المغربية على تدريس رواياتي في مناهجها، وكنت وما أزال أتمنى أن يحصل ذلك في وطني.

كيف تحقق الربط بين رواياتك الأربع؟

ـ روايتي الأولى جمر النكايات أعطيت نبذة عنها في إجاباتي السابقة، أما الرواية الثانية «رأس الرجل الكبير» فهي تتحدث عن تزوير التاريخ والإتجار به من خلال شخصية رجل فقير أصبح ثرياً بطرق غير مشروعة تتعلق بتزوير الآثار، ثم تجتاحه نوبات من تأنيب الضمير، فيخصص أسبوعاً من كل عام يسميه أسبوع الفقراء يعود فيه إلى فقره القديم ويوزع الأموال على الفقراء، طبعاً من خلال أحداث كثيرة، وإسقاطات تاريخية، وسياسية أتوغل فيها في مافيات تهريب وتزوير الآثار وعوالمهم المجهولة والمخيفة. بينما تتحدث روايتي «كان الرئيس صديقي» عن علاقة تنشأ بين رسام ورئيس دولة، أي بين فنان وسياسي، وهي بالنهاية ستكون علاقة غير منتجة لأن الفن لا يلتقي مع السياسة، وتتطرق مجريات الرواية إلى الأحداث الدائرة في سورية حالياً من خلال تقنية الرواية عبر ساردين اثنين، أحدهما ضابط أمن سابق يقف مع الشعب بعد التقاعد، والراوي الثاني هو الرسام نفسه بعد مقتل الضابط في مواجهة مع رجال الأمن، وما يتخلل ذلك من قصة حب تربط ضابط الأمن بفتاة أصغر منه تحثه على كتابة مذكراته التي هي جزء من أحداث الرواية. أما روايتي «لقلبك تاج من فضة» فتتحدث عن الشرخ الذي حصل في المجتمع السوري بسبب الأزمة بين حتى العائلة الواحدة، وذلك من خلال حكاية شاب وفتاة ينشآن معاً منذ الطفولة، وتصبح بينهما عندما يكبران قصة حب إلى أن تأتي الثورة، فيقف الشاب مع النظام وتقف الفتاة مع الثورة، فيحدث الانقسام بينهما لتدور الأحداث مسلطة الضوء على الجيل الجامعي وموقعه في الأحداث الأخيرة، مع إسقاطات تاريخية عن أيام الوحدة والانفصال بين سورية ومصر أيضاً عبر شخصية والد الفتاة الضابط المتقاعد من تلك الأيام، وما يحمله من أفكار وحدوية فقدها ويحاول تعويضها في الثورة.

ما حدث مع شقيقك الفنان التشكيلي علي فرزات. ما تأثيره عليك؟ وهل كان من أسباب رواية «كان الرئيس صديقي»؟

ـ شقيقي فنان الكاريكاتير علي فرزات تعرض لاعتداء بسبب مواقفه المؤيدة للثورة، وهو بغض النظر عن كونه شقيقي، يستحق الدراسة، فقد أمضى سنوات عمره مناضلاً بالفن لأجل الحرية وضد الطغاة في العالم، وكان يرسم ضدهم في أحلك الظروف، وكان هو صديق شخصي للرئيس قبل

أن يقع الخلاف بينهما بسبب الثورة أيضاً، فكانت الحكاية جديرة بالرواية.

كشاعر وصحافي يكتب الرواية ويحرص على الالتزام بقضايا بلده، ألا تخشى على جوهر العملية الفنية من الصوت الزاعق؟

ـ أنا مع مخاوفك، وأضعها بعين الاعتبار قبل كتابة أي عمل له جوهر ثوري، لذلك أحرص أن لا أقع في هذا المطب فأتوخى أمرين: الأول: أن أكون على درجة كبيرة من الموضوعية. الثاني: أن لا أتعمد الوعظ والخطابية، بل أكون مثلاً طبيب الأشعة أصور العلة في موضعها دون تحريض ولا وصف علاج شخصي، بل أترك للقارئ أن يقرر العلاج الذي يستخلصه من مجريات أفكاري التي أراها ملائمة للحدث. أنا ضد أن يكون الروائي هتافاً للشعارات في رواياته. فهو ليس في ساحة مظاهرات وأيضاً أرى أن الروائي مفكر لا واعظ. أضف إلى ذلك أن مخاوفك مشروعة لأن نقل الحدث روائياً ودرامياً في الوقت الحالي صار أسرع من ذي قبل، أي أننا مثلاً قرأنا العديد من الروايات عن الثورات العربية الأحداث التي بالكاد مضى شهور على وقوعها، وكذلك شاهدناها في أعمال درامية عرضت في شهر رمضان المبارك، بينما في السابق كنا ننتظر سنوات طويلة قبل أن يظهر عمل روائي يحكي عن حدث كبير بعد أن يصبح تاريخياً، إلا القليل مما فعله بعض الأدباء الذين واكبوا فوراً أحداثاً وقعت في بلادهم، ولكن ربما تناولوها بشكل رمزي، مثلما فعل المبدع الراحل نجيب محفوظ مع ثورة يوليو. أما اليوم فنقرأ ونشاهد الحدث بوضوح وهو لم يمضِ عليه سوى شهور معدودة، وهذا الاستعجال يجعلنا أكثر حرصاً على عدم الوقوع في «زعيق» المباشرة.

كيف تصف الحالة الثقافية السورية قبل وبعد الثورة السورية؟

ـ حدث تغيير على صعيدين: الأول على صعيد الثقافة نفسها قبل وبعد الثورة، فهي اليوم أكثر انفتاحاً وتحرراً حتى للذين في الداخل، والثاني على صعيد المثقفين، فبعض الذين خرجوا منهم ما يزال يحمل عقلية المؤسسات الثقافية العامة للنظام، فهناك تكتلات وشللية وإقصاء أيضاً من خلال الروابط والتجمعات التي تشكلت من الأدباء والمثقفين، فبعضهم جاء بابن بلده، والآخر بابن حارته، والثالث بالمتوافق مع حزبيته وأفكاره.. وهكذا، كذلك حدث أن تعرت بعض مواقف المثقفين الذين كانوا قبل الثورة ينادون بالحرية في أعمالهم الإبداعية، وخصوصاً المسرحية، وحين جاء الجد وطالب الناس بهذه الحرية على أرض الواقع، تخلوا عنهم بل وأدانوهم.

ما رأيك في الحالة النقدية العربية، وفي الجوائز العربية، وفي الصحافة الثقافية العربية؟

ـ الحالة النقدية العربية متمكنة من أدواتها إلى حد بعيد ولكن مشكلتها تكمن في عدم وجود قنوات إعلامية تظهرها بالشكل اللائق، فالمجلات المتخصصة قليلة جداً، وهذا ما

يجعل بعضهم يظن بندرة النقاد العرب، وأذكر مرة التقيت بالناقد الراحل عز الدين إسماعيل - يرحمه الله - في رابطة الأدباء الكويتيين، وسألته عن ندرة النقاد فأجابني: "وهل تريد أن نخصص لكل مبدع ناقد؟".

أما الجوائز العربية فهي كثيرة ولكنها غير مفعّلة جماهيرياً ولا تصلها كل الأعمال المستحقة للجائزة، أي هي إما مرتبطة بدور النشر التي ترشح الأعمال، وغالباً أصحاب دور النشر أصحاب عقلية تجارية وليسوا نقاداً، وإما مرتبطة بترشيح الكاتب لنفسه، وهنا تكمن صعوبة تواصل الكاتب مع المؤسسات التي تمنح الجوائز، وبالتالي أقترح إيجاد بدائل عن ذلك، بأن تكون هناك لجان قراءة وبحث تتبع لهذه المؤسسات، لتعثر بنفسها على النتاج الإبداعي الذي يستحق الجائزة، وفي هذه الطريقة صوناً لكرامة الأديب.

وفي ما يخص الصحافة الثقافية، فهي مرهونة غالباً بالعمل الصحافي الخبري وليس النقدي المتخصص، كما أنها لا تستوعب الأعمال الكبيرة بحكم المساحة المتاحة لها، لأن الصفحات الثقافية هي الحلقة الأضعف غالباً فهي المرشحة الأولى للإلغاء أمام الإعلان، وأيضاً أمام وفرة مواد أخرى في الصحيفة مثل الرياضة أو حتى الجرائم والحوادث، وهنا أحمل جزءاً من المسؤولية لبعض القائمين على الصفحات الثقافية، فبإمكانهم أن يطوروا أداء ومضمون الصفحة بحيث تكون أكثر جماهيرية بما يجعلها أساسية ولا يمكن الاستغناء عنها.

ما مشروعاتك الإبداعية القادمة؟

- بين يدي رواية جديدة تدور أحداثها بين إسبانيا والمغرب وسورية تتناول معاناة المغتربين العرب في الغرب، حيث سبق لي أن زرت إسبانيا عدة مرات والتقيت بالعرب هناك، وأطلعت على معاناة المهاجرين الذين تلفظهم أحضان أوطانهم إلى شتات الغربة. ولدي مشروع أفلام سينمائية قصيرة ومسرحية بالاشتراك مع نائب عميد المعهد العالي للفنون المسرحية في دولة الكويت الدكتور سليمان آرتي، حيث سبق أن قدمنا معاً في هذا العام مسرحية مشتركة مثلت المعهد في المهرجان المسرحي المحلي بعنوان «عنق الزجاجة». ■

أفراح أنجال الخديوي إسماعيل

[سيد علي إسماعيل*]

يُعد الخديوي إسماعيل باشا (1830 – 1895) أشهر حاكم لمصر ـ من الأسرة العلوية ـ في عصرها الحديث. فجميع الإنجازات المصرية الحديثة تعود إليه، لا سيما مظاهر التقدم والتطوير. ففي عهده تم افتتاح (قناة السويس)، والتوسع في إنشاء السكك الحديدية وامتدادها. كما تمَّ افتتاح (مجلس النواب) بوصفه أول مجلس تشريعي عربي، وكذلك افتتاح المتحف المصري الفرعوني في بولاق كأول متحف فرعوني، وافتتاح دار الكتب الخديوية (الكتبخانة)؛ بوصفها أول مكتبة معاصرة عامة في البلاد العربية والإسلامية ـ قبل السلطنة العثمانية ذاتها ـ بالإضافة إلى شراء مصلحة البريد من إيطاليا لتكون مصرية صميمة. ناهيك عن مظاهر العمران والتمدن، مثل: افتتاح حديقة الأزبكية؛ بوصفها أضخم متنزه عمومي في المشرق العربي، وإدخال المياه والإنارة بالغاز إلى القاهرة لأول مرة. وبناء دار الأوبرا الخديوية، ومسرح حديقة الأزبكية ... إلخ

* باحث أكاديمي وناقد من مصر.

هذه الأعمال والإنجازات والإنشاءات وما صاحبها من احتفالات، ألصقت بالخديوي إسماعيل تهمة التبذير ـ أو البذخ أو الإسراف ـ وستظل هذه التهمة ملتصقة به؛ بسبب إصرار المؤرخين على التغني بها والتأكيد عليها كلما ذُكر اسم الخديوي إسماعيل باشا، متناسين أثر ما أنجزه هذا الرجل المسرف! فإن مصر كلها وحتى الآن تُدين لهذا الرجل بالتقدير والاحترام والإجلال؛ لأن قيمة مصر في حضارتها وتطورها وتقدمها لم تصل في أي عهد من العهود لما وصلت إليه في عهد الخديوي إسماعيل باشا .. الحاكم المبذر!!

الأمير حسين كامل

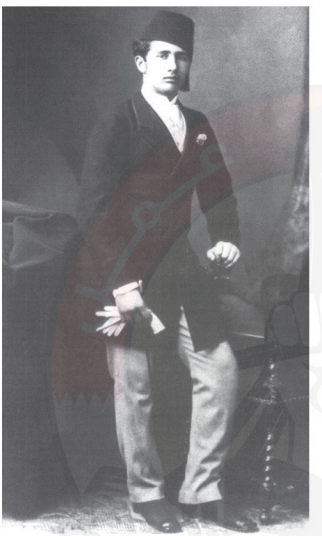
والجدير بالذكر إن أي تبذير تمَّ من أجل حفر قناة السويس وافتتاحها لا يساوي شيئاً الآن؛ عندما نعلم أن هذه القناة هي أهم مصدر للدخل القومي في مصر منذ افتتاحها وحتى الآن! وأي إسراف في سبيل التوسع في شبكة السكك الحديدية المصرية منذ منتصف القرن التاسع عشرلا يعد إسرافاً أمام أهمية السكك الحديدية التي تربط مصر من شمالها إلى جنوبها! وأي إسراف لا معنى له أمام وجود مجلس تشريعي في البلاد! وما قيمة الإسراف على المتحف المصري أمام ما جلبه لمصر من أموال السائحين! وما قيمة الأموال التي انفقت على دار الكتب أمام ما قدمته من فوائد علمية لروادها! وأي إسراف يعادل قيمة حديقة الأزبكية وما جمعته من أموال طوال تاريخها، وكذلك الأمر في بناء الأوبرا الخديوية وباقي مظاهر تمدن عصر هذا المبذر؟!

والحق يُقال: إذا كان تبذير الخديوي إسماعيل مقبولاً في أعماله السابقة؛ لأنها أعمال عامة لصالح الدولة، فإن هناك أعمالاً لا تبرير لتبذيره فيها، وهي الأمور الخاصة أو الشخصية أو العائلية، لا سيما الاحتفال بزواج أولاده الأربعة! حيث كان زواجاً جماعياً ـ غير مسبوق في تاريخ الأسر الحاكمة ـ تمَّ في احتفالات واحدة وفي وقت واحد!! وهو أمر تاريخي يُعدّ مجهولاً للكثيرين ـ بسبب مرور أكثر من 141 عاماً على حدوثه ـ رغم وجود شواهد عليه حتى الآن! ففي شارع القصر العيني ـ المتفرع من ميدان التحرير بالقاهرة ـ يوجد شارع شهير اسمه (شارع فاطمة اليوسف) ـ وهو اسم الممثلة والصحافية الشهيرة روز اليوسف، صاحبة المجلة المعروفة باسمها (روز اليوسف) ـ وأسفل اسم الشارع مكتوب على اللافتة نفسها بخط صغير (شارع أفراح الأنجال سابقاً)!!

أفراح الأنجال تاريخياً:

عبارة (أفراح الأنجال) هي المصطلح التاريخي لاحتفالات مصر بزواج أنجال الخديوي إسماعيل الأربعة! تلك الاحتفالات التي بدأت في منتصف يناير 1873، واستمرت أربعين ليلة. وفيها تمَّ زواج ولي عهد الخديوية الأمير محمد توفيق بالأميرة أمينة ابنة إلهامي باشا بن والي مصر عباس باشا الأول. وزواج الأمير حسين كامل بالأميرة عين الحياة

أمينة إلهامي زوجة الأمير محمد توفيق بن الخديوي إسماعيل



الأمير حسن بن الخديوي إسماعيل

ابنة الأمير أحمد رفعت باشا بن والي مصر إبراهيم باشا الأول. وزواج الأمير حسن باشا بالأميرة خديجة ابنة الأمير محمد علي الصغير بن محمد علي باشا الكبير. وزواج الأميرة فاطمة ابنة الخديوي إسماعيل بالأمير طوسون باشا ابن والي مصر محمد سعيد باشا.

والجدير بالذكر أن أغلب الكتب التاريخية ـ التي تحدثت عن الخديوي إسماعيل وعصره ـ تحدثت باقتضاب عن أفراح الأنجال، وكان اهتمامها الأساس بمظاهر البذخ والإسراف أكثر من اهتمامها بذكر تفاصيل هذه الاحتفالات! والعجيب أن أغلب من كتبوا من المؤرخين ـ عن مظاهر الاحتفال بأفراح الأنجال ـ لم يكونوا من شهودها أو المعاصرين لها! وكل ما سجلوه، كان نقلاً عن الآخرين!! فعلى سبيل المثال نشر إلياس الأيوبي عام 1923 كتابه (تاريخ مصر في عهد الخديوي إسماعيل باشا)، وكتب فيه عن أفراح الأنجال التي حدثت عام 1873، دون أن يراها؛ لأنه من مواليد عام 1874، فاضطر إلى النقل من كتب أجنبية، ذكر بعضها، ومنها: كتاب (تذكارات عن أميرة شابة مصرية) لمربيتها مس تشنلز، وكتاب (مصر الخديوي) لأدون دي ليون،

وكتاب (باريسي في القاهرة) لكارل دي بريير، وكتاب (حياة البلاط بمصر) لبتلر.

أما المؤرخ الآخر ـ الذي كتب عن أفراح الأنجال ـ فكان أحمد شفيق باشا (1860 - 1940) في كتابه (مذكراتي في نصف قرن)، الذي نشر جزءاً منه في مجلة الهلال ـ فبراير 1934 ـ بدأه قائلاً: «ومن الأفراح التي شاهدتها في عهد التلمذة (أفراح الأنجال) ..... ولمناسبة هذه الأفراح دعا إسماعيل تلاميذ جميع المدارس وطلبتها للاشتراك فيها بتناول الطعام ومشاهدة الألعاب وسماع الأغاني»؛ مما يعني أن عمره ثلاث عشرة سنة وقت هذه الأحداث! وهو عمر لا يجعله يعي بدقة التفاصيل التي ذكرها - وقت نشر المقالة عام 1934 - أي بعد مرور أكثر من ستين عاماً على أحداثها، مما يُرجح بأنه نقلها أو سمعها عن الغير!!

أفراح الأنجال صحافياً:

كان الأمل معقوداً أن أحصل على تفاصيل الاحتفال بأفراح الأنجال وقت حدوثها ومن شهود عيان، لا من مؤرخين لم يشاهدوا الأحداث، ونقلوا من كتابات السابقين!! وهذا الأمر لا يتوافر إلا في الصحف، التي كانت تصدر وقت الاحتفال فقط!! وإذا عدنا إلى عام 1873، سنجد الصحف المعاصرة ـ المحتمل قيامها بنشر وصف أفراح الأنجال ـ هي: الوقائع المصرية، ومجلة وادي النيل في مصر. ومجلتا الجنة والجنان في بيروت، وجريدة الجوائب في أسطنبول. أما (الوقائع المصرية) فلم أحصل على أعدادها في هذا التاريخ، والاحتمال الأرجح أنها لم تنشر تفاصيل هذه الأفراح؛ بدليل عدم اعتماد المؤرخين عليها. كذلك الأمر بالنسبة لمجلة (وادي النيل). أما (الجنة) و(الجنان) فلم أجد فيهما أي وصف لأفراح الأنجال عام 1873، ووجدت وصفاً تفصيلياً لأحد أفراح الأسرة الخديوية في العام التالي 1874.

لم يبق لنا سوى جريدة (الجوائب)، التي كان يصدرها الأديب أحمد فارس الشدياق في أسطنبول باللغة العربية، وكانت مفاجأة سارة عندما وجدتها نشرت تفاصيل التفاصيل لهذه الاحتفالات في أكثر من عدد!! ومن المعروف أن الشدياق صاحب الجريدة، كان يحظى بتقدير الخديوي إسماعيل، الذي كان يمنحه مبلغاً مالياً كل عام نظير الدفاع عنه وعن سياساته في أشهر وأهم وأخطر جريدة عربية تصدر في السلطنة العثمانية! وأكبر دليل على ذلك أن جريدة الجوائب، نشرت أخباراً تتعلق بأفراح الأنجال في ستة أعداد (615 - 620) في ديسمبر 1872 ويناير 1873 ـ قبل بداية الاحتفالات الرسمية ـ أما تفاصيل الاحتفالات فنشرتها في أعدادها الستة التالية (621 - 626) في يناير وفبراير 1873.

وصف جريدة الجوائب:

بدأت الجريدة - قبل بداية الاحتفال بشهر - تعلن عن أهم الشخصيات التي ستحضر هذه الأفراح، ومنها: زيور بك رئيس قرناء الحضرة الشاهانية نائباً عن السلطان العثماني وعن صاحبة العصمة والدته، وحاملاً لهداياهما النفيسة من النياشين والمجوهرات. وزينب هانم حرم يوسف كامل باشا رئيس شورى الدولة العثمانية بالأستانة العلية. أما عمة الخديوي إسماعيل فستحضر قادمة من أسطنبول في إحدى البواخر الخديوية. أما تفاصيل مراسم عقد زواج ولي عهد الخديوية الأمير محمد توفيق على الأميرة أمينة إلهامي باشا، فقد ذكرتها الجريدة في عددين.

الأول بتاريخ 5/2 /1873، وفيه وصف عقد القران؛ حيث ذكرت الجريدة بأن موكب الخديوي إسماعيل وصل إلى سراية الحلمية ـ منزل أسرة العروس ـ ومعه كبار رجال الدولة والوزراء، والأمراء، وقناصل الدول، والسفراء والعلماء.. إلخ.

(عدد ٦٢٣) ❊ صدورها في يوم الاربعآء من كل اسبوع ❊ (السنة الثانية عشرة)

❊ ثمن الجوائب ❊

في الاستانة العلية عن سنة واحدة ١٠٠ قرش صاغ وعن ستة اشهر ٥٥ قرشا واثمانها في الخارج خالصة اجرة البوسطة بالصورة الآتية

	فرنك سنة	٦ اشهر
في الاناطول والروملي	٢٥	١٤
في مصر والاسكندرية والسويس .	٢٥	١٤
في بقية الخديوية المصريه . . .	٢٧	١٥
في مرسين وطرسوس وادنه . . .	١٢	٧
في بيروت	٢٠	١١
في الجزائر وقسطنطينه وعنابة . .	٣٠	١٦
في تونس	٣٠	١٦
في عدن والحديدة سائر جهات الهند	٣٠	١٦

الجوائب

❊ من قلم ادارة الجوائب ❊

جميع المكاتبات التي ترسل الينا متعلقة بالجوائب ينبغي ان تكون خالصة الاجرة باسم سليم افندي فارس مدير الجوائب ومحل ادارتها امام الباب العالي

❊ وكلاء الجوائب ❊

اسماء وكلاء الجوائب مذكورة في آخر صفحة ويمكن الحصول على الجوائب في الاماكن التي ليس بها وكلاء بارسال حوالة الى مديرها او بارسال طوابع البوسطة على قدر مدة الاشتراك.

ثمن كل نسخة من الجوائب ذات اربعة صفحات قرش ونصف وذات ثمانية صفحات ثلاثة قروش

❊ بالاستانة العلية في ٧ ذي الحجة ختام سنة ١٢٨٩ ❊ الموافق ٥ فبرواري الافرنجي (شباط) سنة ١٨٧٣ ❊

اهم الحوادث الخارجية في هذه الايام غزو الروسية لخيوه مما اورث الانكليز نكدا عظيما حتى صارت كتاب برلين يسخرون منهم و ينسبونهم الى الضعف وقد زادوا الان على هذا الغزو استيلاء الروسية على وادي اطروك اواطروخ من بلاد ايران شمالي خراسان للتوصل منه الى مشهد وهرات وقندهار ثم الى كابل او الى ثغر بولان ولم يعلم بعد كيفية هذا الاستيلاء هل كان بنوع من الشرآء او الهبة وانما علم ان هذا الامر اقلق الانكليز جدا ويفهم من كلامهم انهم مصممون على محاربة الروسية ذبا عن الهند غير ان دولة ايران انكرت هذا الاستيلاء و به ورد خبر التلغراف والارجح خلافه واهم الحوادث الداخلية نزول سعر النقود بالاستانة في هذا الاسبوع مع بقاء اسعار البضائع والماكولات والمشروبات كما كانت اولا فسعر الليرة العثمانية الان مائة وعشرة قروش ومع الخصام والملكام مائة واثنا عشرة وسبب ذلك فيما قيل ابطال التعامل بابشلك ونحوه من النقود الزائفة

وجهت اعضائية شورى الدولة الى حضرة دولتلو جودت باشا وكان اولا من اعضاء مجلس الاحكام العدلية وخصص لكل منه ومن حضرة دولتلو صبحي باشا عشرون الف قرش شهرية

قد سافر سفير الدولة العلية في بطرسبورغ الى استكهولم ليهني الملك اسكار بملك السويد ونورويج بالنيابة عن مولانا المعظم

في الاسبوع الماضي قدم حضرة عطوفتلو زيور بك من مصر صدر امر بتعطيل الحديقة المطبوعة باللغة التركية مدة شهرين لفصل نشر فيها يتعلق باضراب العملة في الترسانة واقيمت الدعوى على صاحب العبرت لسبب آخر

في يوم الاثنين حضر خبر بالتلغراف من طائفة الروم الارثودكسيين بالقدس الشريف الى وكلائهم بالاستانة مضمونه انهم رفضوا انتخاب البطريرك الجديد لكونه جرى على غير رضاهم وطلبوا منهم ان يعرضوا ذلك للباب العالي

ذكر في الليفانت هرالد ان سفرآء انكلترة وفرنسا واوستريا وغيرهم قد جددوا الطلب لوفاء الدين الباقي على ناظر الخزينة الخاصة لتجار اوربا

❊ الافراح بمصر ❊

وردت الينا هذه الرسالة الآتية من مكاتبنا بمصر قال قد ذكرت لك في رسالتي السابقة امر البالو الذي ازمع عليه احتفالا بتاهل حضرة دولتلو محمد توفيق باشا ولي العهد في ليلة يوم السبت الموافق ١٩ ذي القعدة و ١٨ كانون الثاني فينبغي الآن ان اشرح بعض احوال وصفات تتعلق به على سبيل الاختصار لان استيفآء محاسن تلك الليلة لا يدخل في حصر على ان ما اذكر منه هنا مختصرا بحسب ما شاهدته بعيني ربما يخيل للسامع انه وصف حلم من الاحلام او حكاية من حكايات الف ليلة وليلة فاقول انه في الخامس عشر من الشهر المذكور اي ذي القعدة شرع في اصدار اوراق الدعوة الى ماموري الحكومة الفخام واعيان العلمآء الكرام ونواب الدول الاجنبية واكابر الصيارفة والتجار والوجوه والاعيان من ابنآء الوطن وغيرهم فبلغ عددهم في تلك الليلة اربعة آلاف نفس رجالا ونسآء اذ من المعلوم ان الافرنج لا يرون في الاجتماع حظا من دون استصحاب نسآئهم وكانت نسآء اليهود متحليات بالجواهر اكثر من نسآء الافرنج لان اليهود بمصر اهل ثروة ويسار فذهب المدعوون الى سراية الجزيرة الخديوية التي تعيد محاسنها الليل نهارا ويقول الناظر اليها طوبى لمن كان فيها ديارا وهي تبعد عن القاهرة نصف ساعة في سير الكروسة والطريق اليها منتظمة كطرق المدينة اذ تحف بها الاشجار يمينا ويسارا وانوار الغاز متالقة فيها طول الليل وترى عند كل نحو خمسين خطوة عسكريا من الخيالة لمحافظة الطريق وثم جماعات في الكروسات وعلى الخيل والحمير يترددون للتنزه والتفرج والمرور منها الى السراية المذكورة على جسر من حديد بديع الصنعة وقد بلغت أجرة الكروسة في تلك الليلة مائتين وخمسين فرنكا ومنهم من استاجرها بار بعمائة فرنك وعند الوصول الى السراية ياخذ كل من صاحب الكروسة وممن حضر فيها تذكرة بعدد واحد حتى اذا خرج المدعو من السراية يعطى تذكرته احد العساكر فيذهب العسكري في طلب الكروسة وهي من جملة التنظيمات التي جرت في تلك الليلة وعند دخول باب السراية نجد نحو عشرين ضابطا لابسين لباسا فاخرا وداخل البابين نحو اثني عشر ضابطا من ضباط تشريفات هذه المصلحة ويقال لهم كومسياريه لهم علامات مخصوصة يعرفون بها وهم من الشبان النجبآء المتشرفين بالخدمة منهم بالمعية السنية ومنهم في الدواوين الوزيريه وخدمتهم هنا ان ياخذوا من المدعوين تذاكرهم وينظروا اذا كان المدعو لابسا ما اشترط عليه في تذكرة الدعوة وان يوصلوا خواتين الافرنج الى المحل الذي يقصدنه من السراية ورئاسة هذه المصلحة منوطة بحضرة تشريفاتي الخديو المعظم وهو الآن عزتلو مصطفى بك اما السراية فهي اشوق شي للعين واشرح منظر للصدر ولا يمكن لاحد ان يتصور شيا احسن منها ولقد شاهدت عدة سرايات في اوربا فلم ار اجمل من هذه وضعا او انفس فرشا وان كان بعض تلك اكبر وجل ما فيها من الحرير من صنع اهل الهند وقيل ان الامبراطورة اوجيني لما قدمت الى مصر نزلت في هذه السراية واما ما رتب فيها من الموائد للمدعوين فامر يفوق الوصف وحسبي ان اقول انه هيئ في غرفة واحدة اثنتا عشرة مائدة يجلس على كل مائدة مائة نفس فهذه الف ومائتا نفس في موضع واحد مع الراحة والسعة فما ظنك بالباقي وكان من انواع الماكول والمشروب كل ما تشتهيه الانفس وكانت الافرنج تشرب الشامبانيا كالمآء وكان ابتدآء الرقص قبل نصف الليل بساعة وهي الساعة السادسة بحسابنا وختامه في الساعة الثامنة بحسابهم

❊ حضور الجناب الخديوي المعظم في البالو ❊

ابتدآء الورود الى البالو كان في الساعة الرابعة بعد الغروب كما هو مذكور في تذاكر الدعوة وبعدها بنصف ساعة حضر عدة من رجال الحكومة الكرام وفي نحو الساعة الخامسة حضرت الامرآء الفخام انجال الخديو المعظم اعني حضرة ذوي الدولة والنجابة محمد توفيق باشا ولي العهد وحسين باشا ناظر الاوقاف والمعارف والاشغال وحسن باشا الذي كان يتعلم في اكسفورد وحضرة صاحب السعادة والنجابة ابراهيم باشا رابع الانجال والمشير الجليل حضرة دولتلو منصور باشا صهر الخديو المعظم والمشير الاثيل حضرة دولتلو ابراهيم باشا نجل المرحوم احمد باشا وبعد نحو نصف ساعة اشرقت انوار طلعة الخديو الناضره وتارج المكان باريج حضرته الزاهرة ما رأته عين الا وزادت برؤيته نورا ولا سمعت بمحامده اذن الا وطار القلب اليه سرورا ولا غرو ان تجدد مدائحه على كل لسان فان محامده تتجدد في كل زمان ومكان ولا سيما في تلك الليلة السعيدة والجمعية الحميده حيث كان يسلم على الحاضرين بالبشاشة والايناس ويريهم انه بوجودهم اغبط الناس كما انهم هم كانوا يتنافسون في تعظيمه وكسب رضاه ويتسابقون الى مرآه وكان يمشي معه حضرة عطوفتلو زيور بك رئيس قرنآء الحضرة السلطانية الذي قدم بالهدايا والنياشين ولقد حصل من قدوم المومأ اليه للحاضرين بل لجميع اهل مصر السرور التام والرضى العام لان ذلك دليل على ما للخديوي الافخم عند مولانا السلطان الاعظم من المعزة والاكرام لا جرم انه ليس من لذة تقر بها العيون وتطرب بها الآذان اعظم من ان نرى مولانا المعظم ورجال دولته معتقدين في افندينا الخديو حسن القصد وصفآء السريرة وانه عضد للاسلام

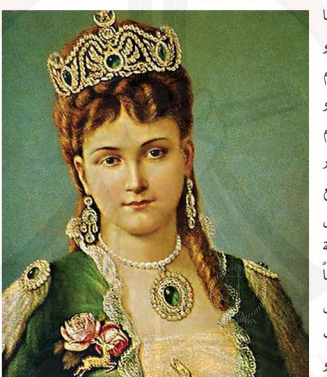
ولنقرأ معاً ما ذكرته الجريدة بعد ذلك، قائلة: «.... ولا يُسأل عما هناك مما لا يخطر بالبال من المزركشات المنقوشة وما ينطبق به الحال من الفرش المفروشة، والمواقع المحفوفة بأنوال العساكر المصفوفة، والموسيقات المتغنية بالأفراح، وبشائر التهلل والانشراح الناطقة بتحية كل قادم من أولئك الأماثل الأكارم، ومن بعد استكمال ذلك المحفل الحافل الذي هو باستكمال المسرات كافل داخل في أوطة (غرفة) مرونقة كل من حضرات ولي عهد الخديوية المصرية رئيس المجلس الخصوصي دولتلو محمد توفيق باشا أكبر أنجال الحضرة الخديوية، والجناب الأجل سعادتلو شريف باشا ناظر (أي وزير) الحقانية، ومأمور الخارجية، والجناب المبجل سعادتلو إسماعيل صديق باشا ناظر الداخلية، والجناب الأكمل سعادتلو طلعت باشا سرديوان الحضرة الخديوية السميه، ومولانا شيخ الجامع الأزهر مفتي هذه الديار حقاً، والجناب الأكرم السيد علي أفندي البكري، وأستاذ الأساتيذ شيخ الجميع الأمام الشيخ إبراهيم السقا، وأجريت صيغة عقد زواج حضرة ذلك الوزير الأفخم دولتلو محمد توفيق باشا بحضرة كريمة إلهامي باشا الخيرة أمينة هانم، بقبوله ذلك لنفسه بعد الإيجاب بوكالة حضرة سعادتلو طلعت باشا، ومباشرة حضرة مولانا شيخ الجامع، ذلك العقد المبارك الذي هو من أغنم المغانم، وإجراء صيغته الشرعية على أكمل شروطها المعتبرة المرعية، وحين الفراغ من ذلك أطلقت المدافع تبشيراً بما هنالك، وأديرت كؤوس الشراب الحلال على جميع أولئك المجتمعين ذوي الجلال، وخلعت عليهم خلع الكشامير اللائقة بقدر ذلك الوزير».

واستكملت الجريدة وصفها السابق في عددها المؤرخ في 7/2/ 1873، قائلة: «هذا اليوم الذي جرى فيه عقد زواج المشير المشار إليه يبقى مذكوراً على مدى الزمان إذ لم يقع له نظير بمصر بل في سائر الممالك الإسلامية، فإن الخديو ـ حرسه الله ـ أرسل تذاكر دعوة إلى أمراء الحكومة السنية ورؤساء الديانة الإسلامية كالقضاة والمفتيّن وإلى نواب الدول وإلى الرؤساء الروحيين من طوائف مختلفة كالكاثوليك والروم والبروتستانت واليهود فتوجهوا إلى سراية القلعة العامرة حيث شرف أولاً الخديو المعظم وأنجاله الكرام وأصهاره الفخام وسائر رجال دولته، وهناك قرئ كتاب عقد النكاح بغاية الاحتفال والإجلال، ثم أطلقت المدافع تبشيراً بذلك وأخذت الرؤساء المشار إليهم في الدعاء ببقاء الحضرة الخديوية وبقاء أنجاله وأهله جميعاً ثم تقدمت نواب الدول وأبلغوا تهانئهم وأدعيتهم وقبل انصراف المدعوين وضع في كروسة (عربة يجرها حصان أو أحصنة) كل منهم شال حرير أبيض منطوٍ على تحف وهدايا تذكاراً لذلك اليوم السعيد وأكرم رؤساء الملل زيادة على هذه الهدايا بمقدار من الدراهم».

ويُلاحظ على هذين الاقتباسين أن من حضر عقد القران كان الأمراء والوزراء وكبار رجال الدين والقضاة وسفراء الدول .. إلخ، وكل فرد من هؤلاء قدّم هدية، ودفع مبلغاً من المال ـ المعروف بالنقوط ـ ولنا أن نتخيل قيمة هدايا هؤلاء لأبناء الخديوي إسماعيل! ومن المؤكد أن كل هدية كانت تمثل أهمية مقام صاحبها، مما يعني أنها هدية نفيسة غالية الثمن! وهذا المعنى ينطبق أيضاً على مقدار مبلغ النقود (النقوط)! والهدف من إثارة هذا الأمر هو تبرير مظاهر البذخ في الاحتفال بأفراح الأنجال ـ كما سيأتي وصفه ـ الأمر الذي لم يبرره المؤرخون من أجل إلصاق صفة التبذير بالخديوي إسماعيل!!

والمثال الدال على هذا هدايا السلطان العثماني، الذي جلبها زيور بك من الأستانة، وتحدثت عنها جريدة (الجوائب) بتاريخ 5/2/ 1873، قائلة عن زيور بك: «... وبعد

أن استراح قليلاً توجه إلى سراية عابدين، وهناك حظى بمشاهدة الجناب الخديوي وحصل منه على غاية الإكرام، وكان مما نقل عنه من الأخبار السارة التي تطرب كل محب للإسلام إنه قال له: إن مولانا المعظم لما كان من طبعه أن يسر بما يسر به خاطرك ويطيب نفساً بما تطيب به نفسك أكرم حضرة دولتلو حسين باشا ثاني أنجالك وحضرة دولتلو حسن باشا ثالث أنجالك بالنيشان العثماني المرصع من الطبقة الأولى مع فرمانين لهما وأكرم كلاً من حضرة دولتلو طوسون باشا نجل المرحوم سعيد باشا وحضرة دولتلو إبراهيم باشا نجل المرحوم أحمد باشا بالنيشان المذكور من الطبقة المذكورة مع فرمانين لهما، وقد أهدى إلى حضرة الست المصونة الكريمة بنت المرحوم إلهامي باشا تاجاً فاخراً ملوكياً مرصعاً بأنفس الحجارة، وكذلك إلى الست الكريمة المصونة ابنة الخديو وسائر الستات المحترمات».



أمينة إلهامي عروس الأمير محمد توفيق

وتستكمل الجريدة بتاريخ 7/2/ 1873، وصفها لهدايا السلطان العثماني، قائلة: «وفي اليوم الثالث الذي هو يوم الاثنين تلقيت الهدايا المحسن بها من تلك الحضرة المعظمة السلطانية بغاية الاحترام .....وهو عبارة عن نشوق نفيسة مرصعة بجواهر الألماس الثمينة و(بروسن) ذو قيمة لكل من أختيه الكريمتين حضرتي دولتلو عصمتلو فاطمة هانم ودولتلو عصمتلو زينب هانم وحضرات الكريمات الخيرات زوجته وزوجتي أخويه حضرتي دولتلو حسين كامل باشا ودولتلو حسن باشا، وذلك غير ما أهدى من حضرة والدة سلطان العلية الشأن وهو (بروسن) لدولتلو فاطمة هانم و(أسورة) لدولتلو زينب هانم. وهذه الهدايا مع نفاستها وعلو قيمتها هي من النعم العظمى التي لا يمكن القيام بواجب شكرها لأنها دليل ظاهر على التعطفات السنية، والتلطفات الخصوصية الشاهانية، ومن بعد إجراء رسومها الاستقبالية رتبت وليمة مكملة بسراية عابدين العلية لحضرة زيور بك».

وصف الشوار:

اهتمت جريدة (الجوائب) بوصف موكب شوار الأنجال ـ جهاز العروس ـ فأفردت لهذا الوصف ثلاثة مواضع، قالت في الأول بتاريخ 22/1/ 1873: «.. موكب فاخر لإرسال هدايا الجهاز من سراية عابدين إلى سراية الحلمية التي فيها حضرة الكريمة المشار إليها (أي أمينة إلهامي) وإلى مقر كريمة أفندينا الخديو المعظم (أي فاطمة) التي يتأهل بها الأمير الجليل حضرة دولتلو طوسون نجل المرحوم سعيد باشا طاب ثراه. وكان هذا الموكب مؤلفاً من نحو ألفي نفر من العساكر فخرجوا من سراية عابدين وموا بالموسكي، وكان أمامهم نحو عشرين فارساً من الخيالة الخاصة، وبعدهم أصحاب الموسيقى العسكرية، وهم يضربون بآلات الطرب، وبعدهم ست صواني كبيرة يحمل كل منها أربعة

من العسكر ، ففي الصينية الأولى تاج فاخر باهر مرصع بالألماس النفيس يرى لمعانه من مسافة بعيدة وهو تاج ملوكي من صنع باريس من أول طبقة، وبعده صينيتان عليهما تاجان آخران مرصعان بحجارة ثمينة جديران بأن يهديا إلى أية ملكة كانت، وفي الصينيتين الأخريين قطع من الحلي مرصعة بالماس والجواهر الفاخرة مما يعز وجوده إلا عند الملوك والسلاطين، وبعدهم مشى نحو مائتي نفر، ثم الخيالة الخاصة، ثم أصحاب الموسيقى، ثم ثماني صواني أخر يحمل كلاً منها أربعة من العسكر وعلى كل منها قطع حلي من الماس والجواهر البهية، فكان منظرها يدهش الناظرين، وكانت مغطاة بقماش رفيع جداً لكن القماش لم يخفِ لمعانها الممتابع، ثم جاءت أصحاب الموسيقى، ثم سائر العساكر، ثم صينية أخرى عليها تاج من الماس بهي المنظر جداً، ثم مائة وعشر صواني كبار يحمل كلاً منها ستة من العساكر وعلى كل منها صحون وشمعدانات وكاسات، ونحو ذلك، بعضها من الذهب، وبعضها من الفضة مما لا يمكن وصفه».

والوصف الثاني، نشرته الجريدة في 5/2/ 1873، قائلة: «... سارا معاً من تلك السراية بالهيبة والوقار وكمال الأبهة ومزيد الاعتبار والوجه الفائق الرائق الذي هو بشأن الأعاظم لائق والعساكر صفان بالطول محيطان بعساكر مصطفة بالعرض خمسة خمسة بين كل صفين منهم اثنان من العساكر النظامية يحملان صينية من الفضة من جملة صواني النيشانين الست عشرة الممتلئة بأنواع الجواهر الثمينة وأربعة منهم يحملون طبلية من طبالي الجهاز المائة والثلاثة الموضوعة عليها أواني بالفضة المتنوعة المفروش تحتها الورق المذهب المغطاة كالأولى بالبرنجق أو صنية من صوانيه الفضة الأربع الكبيرة الموضوع فيها أنواع الزهور المصنوعة البهجة، ومع هؤلاء خامس كالملاحظ وأمام الموكبين العساكر الخيالة تترنم موسيقاهم واستمرا على السير على هذا الوجه إلى الأزبكية، ثم العتبة الخضراء، ثم الموسكي إلى أن انتهيا إلى جامع السلطان الأشرف، ثم توجه موكب النيشانين إلى سرايتي الحلمية والسيوفية وموكب الجهاز جهة العباسية».

والوصف الأخير نشرته الجريدة في 7/2/ 1873، قائلة: «في يوم الأحد الموافق الثامن والعشرين من ذي القعدة حصل في مصر موكبان جليلان أحدهما لإرسال هدايا تأهل الأمير الأفخم حضرة دولتلو حسين باشا نجل الخديوي المعظم وناظر الأوقاف والمعارف والأشغال العمومية فسار الموكب من سراية عابدين إلى مقر الأمير المشار إليه، وكان مؤلفاً من عساكر النظام ومعهم آلات الطرب، وكانت الهدايا موضوعة على ست عشرة صينية من جملتها ثلاثة تيجان مرصعة بحجارة الألماس الفائق والزمرد والياقوت مما لا يرى إلا عند الملوك والسلاطين ومنها الهدايا التي أرسلها مولانا السلطان المعظم إلى الأمير المشار إليه وهدايا أخرى أرسلتها ذات الدولة والعصمة والدة سلطان إلى حضرة الست العروس، والموكب الثاني من سراية عابدين إلى سراية شبرا مقر الأمير الأكرم حضرة دولتلو طوسون باشا، وكان على نسق الموكب الأول وفي هذه الليلة جرت الزينة كما جرت في الأسبوع الماضي فنورت سراية شبرا وبساتينها تنويراً لا مزيد عليه في الحسن، أدام الله أيام الخديوي مظهراً للحبور، ومصدراً للسرور ومفخراً للدهور».

وصف الأفراح:

أما مظاهر الاحتفال التي تمت في القصر العالي الخاص بالوالدة باشا ـ والدة الخديوي إسماعيل ـ والتي أنيرت بأنوار وفوانيس لمدة أربعين يوماً، لدرجة أن المنطقة سُميت بالمنيرة، والتي مازالت حتى الآن مُسماه بهذا الاسم ـ

سراية شبرا مقر زواج الأميرة فاطمة ابنة الخديوي إسماعيل

فقد نشرت جريدة (الجوائب) هذه المظاهر تحت عنوان (الأفراح بمصر) في 2/ 7/ 1873، قائلة:«... بقى الآن ذكر ما جرى من الزينة والبهجة في قصر حضرة السيدة الجليلة ذات الفواضل الجزيلة والمآثر الجميلة حضرة والدة الخديو المعظم ـ أطال الله عمرها ـ وزاد فخرها وهو يبعد عن مصر ثلاثة أميال إلا أن السائر إليه يود لو أن مسافته تطول عليه لما يجد من الارتياح في سيره والتنعم بزهو هذا المنظر ونضيره، فإن وسع طريقه نحو عشرين متراً وأنوار الغاز عن اليمين والشمال، متألقة والأشجار مظللة باسقة، ومسافة هذه السراية عشرة آلاف ذراع طولاً في مثلها عرضاً، وهي مسورة بسور من خشب، ولها أربعة أبواب كبار في كل جهة باب، وكان عند أحد الأبواب ثمانون نفراً من النظام يضربون آلات الطرب العسكرية على الألحان العربية وفوج آخر عند باب آخر يعزفون بالآلات البلدية، وفي الأغاني العوالم يغنين بالأغاني المطربة، والناس يتلذذون بسماع أصواتهن، وفي داخل السراية ألوف من الفوانيس المتنوعة الأنوار، وفي حوشها إناس يلعبون بجميع أنواع اللعب ناهيك أن جميع بهلوانية الأستانة العلية قد حضروا في هذا العيد لإجراء

الخديوي توفيق مع زوجته أمينة إلهامي

ألعابهم وكانت السواريخ تصعد في الجو الأعلى من العشاء إلى نصف الليل وموائد الأكل تميد بما عليها من ألوان الطعام الفاخر فكفت ألوفاً من الناس وكل منهم حامد شاكر، وقد نصب هناك نحو أربعين خيمة مبطنة بالحرير، الخيمة الأولى لحضرة عيلة الحضرة الخديوية، والثانية لأرباب المجلس الخاص، والثالثة لنواب الدول، وكان لكل من أرباب الوزارة والدواوين خيمة مخصوصة، وفي بعض هذه الخيام آلات الطرب وفي بعضها الألعاب، وكان الدخول إلى هذه المواضع خاصاً بمن له إذن مرقوم في تذكرة غير أن الخديوي ـ أدام الله علاه ، وبلغه مناه ـ أباحه لكل من شاء لأنه قال إن البالو مقصور على الخاصة دون العامة فليس من الإنصاف أن تحرم العامة من دخول هذا المحل حتى يكون لكل واحد من الناس نصيب من الفرح، ولهذا أقبل ألوف من الناس وهم شاكرون لفضله، وأمر أيضاً بأن هذه الأفراح تدوم أربعة أسابيع متوالية وإنما تكون الزينة على النسق المتقدم في كل أسبوع أربعة أيام وفي الليلة البارحة وهي ليلة الثاني والعشرين من ذي القعدة اتخذ ولي العهد الجليل الأفخم حضرة دولتلو محمد توفيق باشا مأدبة فاخرة في القلعة حضرها أخوته الفخام ورجال الحكومة الكرام، وفي هذا اليوم اتخذت مأدبة أخرى في السراية المذكورة، وفي اليوم الرابع والعشرين جرى موكب عظيم من سراية عابدين إلى سراية القبة في جهة العباسية، وهي التي بناها جناب الخديو المعظم لولي عهده الأفخم على ما أخبرتكم به سابقاً، وكان ذلك خاصاً بإيصال (زفاف) حضرة الست المحترمة أمينة خانم بنت المرحوم إلهامي باشا إلى مقرها العالي، وكان أهل مصر والغرباء قد ساروا أفواجاً إلى الوجه الذي يمر منه هذا الموكب، فأول ما مر عدة كروسات فيها حرم رجال الحكومة الفخام والذوات الكرام، ثم بلوك من الخيالة مدرعاً على هيئة عساكر بروسية، ثم بلوك آخر مدرعاً أيضاً بدروع بيض وعلى رؤسهم خوذ من الفولاذ اللامع، ثم بلوك آخر مدرعاً أيضاً بدروع من النحاس الأصفر، ثم عدة من الضباط وأمراء الآلايات راكبين الخيل المطهمة، ثم الماجد الأكرم حضرة سعادة خليل أغا باش أغاوات دائرة والدة الخديوي المعظم، ثم كروسة فاخرة بهية تجرها أربعة أفراس من الخيل الجياد فيها حضرة الست والدة الست العروس، ثم عربية أخرى لا نظير لها في الحسن يجرها ستة أفراس وفيها ذات العروس المحترمة، وكانت الكروسة مقفولة الشبابيك ومغطاة بالشيلان الكشميرية النفيسة ووراءها كروسة مثلها في البهجة والرونق تجرها ستة أفراس فيها حرم الخديو المحترم ووراءها كروسات أخر جميلة فيها ستات من ذوات الشأن، وفي آخر الموكب رجال الحكومة، وكانت آلات الطرب معزوفاً بها إلى أن وصلوا إلى السراية المذكورة، وهناك استقبلت ستات التشريفات الست العروس بالاحترام والتوقير».

هذا هو ملخص الاحتفال بأفراح الأنجال كما وصفته لنا جريدة (الجوائب)، بوصفها الجريدة العربية الوحيدة التي وثقت لنا هذا الحدث الفريد في تاريخ الاحتفالات العربية!! وما ذكرته لنا هذه الجريدة غير موجود ـ بهذه التفاصيل ـ في أغلب كتب التاريخ التي تحدثت عن هذه الأفراح! وكنت أتمنى أن يتسع المجال للحديث عن القصائد التي نشرتها الجريدة نفسها ابتهاجاً بهذه الأفراح ووصفها، والتي تستحق مقالة خاصة بها، ولكن من باب إتمام الموضوع، سأذكر أسماء الشعراء، وهم: أحمد فارس الشدياق، ورفاعة رافع الطهطاوي، وخليل الخوري، وعلي أبو النصر، ومحمد قدري، وعثمان الجندي. ■

العمل الفني: جوهرة آل سعود ـ السعودية

سبع علامات تشكيلية بحرينية تستضيفها القاهرة

[أشرف إبراهيم *]

في إطار مهرجان الأيام البحرينية الذي أقيم مؤخراً في القاهرة ، شهد متحف الفن المصري الحديث بقاعة الفنان محسن شعلان معرضاً لأعلام الفن التشكيلي البحريني، والذي افتتحته معالي وزيرة ثقافة مملكة البحرين ونظيرها المصري، وذلك ضمن فعاليات ذلك العام في المملكة وشعاره: «الفن عامنا». تنوعت أعمال الفنانين السبعة المشاركين بين فني التصوير والنحت، برؤى وبأساليب وخامات ومساحات مختلفة.

أعماله السابقة، لكنه أيضاً لا يتنازل عن الشكل التجريبي الذي يعبر التخوم بين القصصي والوثائقي.

* باحث وناقد تشكيلي من مصر.

مدينة بلقيس الضائعة في الذاكرة

جاءت أعمال الفنانة بلقيس فخرو في تجريدية رائقة، وألوان أغلبها رمادية وكأنها تحمل غبار الزمن رغم حداثة تاريخ إبداعها في مسيرة الفنانة الحافلة، تكاد تتلاشى الخطوط والمجسمات والهياكل، مجرد سحبات سكين الزيت على السطح الذي تراكمت عليه الطبقات غير بارزة على المساحة الملساء، تشف عن تجعيدات تشبه الآثار،

أو ما تبقى من آثار لمكان ما غير متعين لكنه موجود، ربما بطيفة الغابر في سحيق الذاكرة.

تتغير ألوان الفنانة وكأنها من خلالها تجوب بنا أرجاء ذلك المكان الغائم، هنالك ألوان باب خشبي قديم، وتلك ألوان جدار طيني متهالك، أو سقف يتداعى، أو أرضية قصر منيف غدا أطلالاً، مدينة كاملة غائبة تحت ألوان متفاوتة الدرجات، في هدوء تنتقل من ملمس لآخر حتى لربما لا تشعر بأي انتقال، تنساب العين على السطح في رحلة هادئة حالمة عبر أرجاء اللوحات، مثلما تغمض عينيك وتروح في التذكر، ذاكرة لا تحفظ من المكان سوى اللون والملمس الخشن بغير قسوة، يشعان في الروح الباحثة عن شيء ما هناك، وراء كل ذلك، شيء ما تائه في تلك المدينة التي غادرت كل ملامحها سوى قِدَم تلك المدينة. تلك المدينة التي تحملها الفنانة في ذاكرتها لوناً وملمساً قد احترق وبقي منه رماده، أم تراه رماد ذلك المكان، لكن أحقا كان رماد مدينة ما، أم هو رماد ذلك العالم الذي يحترق حولنا؟

إن هذه الأعمال تتركنا حائرين إذ تسلمنا لنتساءل عن ترابية تلك الألوان ورماديتها الحالمة والتي بلا سوداوية أو كآبة، وإن كان يشوبها ما يشبه الحزن الدفين، كجرح غائر قديم، تلك الأعمال كلها حنين لمكان ما، لأناس غادروا وتلك بقاياهم ماثلة، وحضارة مرّت، حنين لزمان بعيد داخل كل واحد منا، تستعيده في حالته الحائلة تلك تجريدية الفنانة بلقيس فخرو، وكأنها تريد أن تستوقف الزمن عند تلك اللحظة قبل أن تنهار الذاكرة تماماً ويندثر.

إن ألوان الفنانة الأرضية تلك تحيلنا إلى كثير من الأفكار الفلسفية حول الأرض، والذاكرة الإنسانية وطبيعتها التجريدية، فتغرس الفنانة في نفوسنا ذلك الحنين وتقوي حبلنا السري المتصل بالأرض، وتدفعنا أعمالها ألا ننسى، وألا ندع النسيان يستفحل في ذاكرتنا فيمحوها، فدون الذاكرة لن تكون هناك حياة، نحن بالذاكرة نحيا، وأصل الحياة من تراب تلك الأرض.

صرحيات خليل الهاشمي الصغيرة

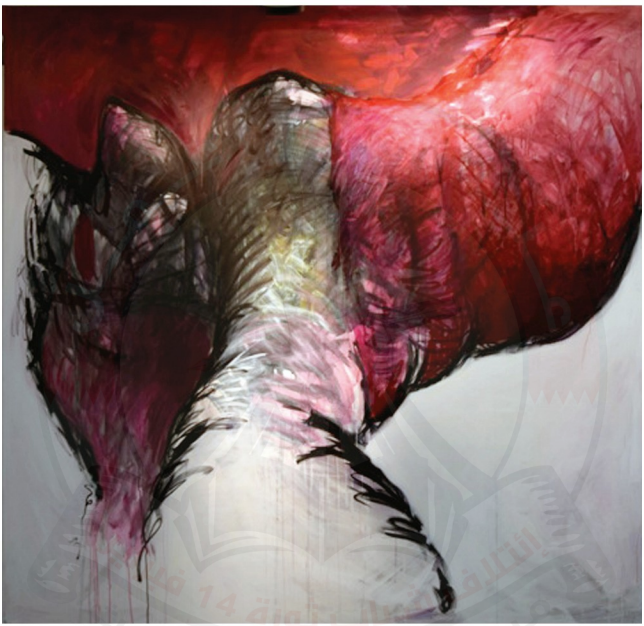
تأتي منحوتات الفنان خليل الهاشمي الصغيرة في خامات مختلفة بين الرخام والنحاس والخشب والحجر وغيرها، تتزاوج من خلالها الخطوط المستقيمة والعضوية والانسيابية ليظل التعبير هو أقوى ما في تلك الخطوط، برغم الزهد في استخدام السطوح، إلا أن الفنان استطاع التنويع والتوفيق بين العضوي والهندسي، وكذلك بين خامات مختلفة، بشكل أعطى منحوتاته الصغيرة بعداً صريحاً، فكأنك أمام نصب تمّ تصغيره، أو هو نموذج مصغر لعمل صرحي ما، المشمش الرخامي يكاد يكون ميدانياً في المساحةالصغيرة تلك، بلمسات قليلة ترك الفنان أعيننا عالقة في الملمس الرخامي المتعرج، وبمجرد شق صغير مدروس تشكلت الثمرة وصعدت العين من الرخام للنحاس بسلاسة.

إن منحوتات الفنان خليل الهاشمي تتمتع بخطوط ناعمة بسيطة مختزلة تنم عن خبرة عميقة بفن النحت وخاماته، وفهم لآليات التجريد النحتي المعاصر، ورغم ذلك تتمتع أعمال الفنان بحس تعبيري ظاهر، يتجلى بتشخيصية تراها في المعروضات فمن رأس غزال لمشمشة لوجه ذي عينين، وهكذا يحافظ الفنان على روح واقعية تتعرف العين عليها في منحوتاته، وإن كان تلميحاً بعيداً، وكأنه من خلال تلك المنحوتات يعيد ترتيب شعث هذا العالم العشوائي في حياتنا، إذ يقود أعيننا عبر خطوط منحوتاته الهادئة

التي تستفيد كثيراً من مفاهيم العمارة الحديثة وخطوطها العضوية التي لا تستطيع الفكاك من الخطوط المستقيمة والصريحة.

يعمل الفنان على شغل الفراغ أكثر من استغلاله في العمل كي تظل الكتلة، وما يجريه عليها من تحويرات بارزة وغائرة تستطيع العين قراءتها بسهولة، لكنها تظل قليلة لا يكاد يلاحظها المتلقي، لكن دونها تظل العين تائهة في حدود العمل.

تستفيد أعمال الفنان خليل الهاشمي من طبيعة الخامة، إذ ترى تجاعيد الرخام والخشب، فقد اكتفى بتلوينه ليحافظ عليه كمثير بصري مثلما أبقي الرخام كما هو كذلك، ولذلك أكثر من دلالة، فكأنه يدعونا لتأمل طبيعة الأشياء من حولنا، وجمالها، وكيف يمكن أن تكون أعمالنا أو آثارنا الإنسانية على البيئة جميلة، كما يدعونا لاكتشاف جمالياتها الكامنة، إلا أن الفنان يحاول أن يحافظ على ملمس ناعم دائماً مهما اختلفت خامات منحوتاته في ذلك العرض الشيق، ربما ينبع ذلك من طبيعة تميل للهدوء والدعة في اتساقٍ تامٍ مع طبيعة ومناخ البحرين.



انفجارات هلا اللونية

أعمال الفنانة هلا آل خليفة بمساحاتها الجدارية غير التشخيصية تجربة وجدانية بضربات فرشاة قوية تترك للعين براحاً نفسياً لإعادة رسم اللوحة بالطريقة التي يتخيلها المتلقي، عبر اللون غير المؤكد، وغير الصريح، تتراكم ضربات فرشاتها، بعضها فوق بعض لتكوّن شبكية تبدو تلقائية، وكأنها قناع يخفي أكثر مما يصرح عما يعتمل في نفسية الفنانة، فتصير اللوحة مجالاً محلقاً للتفاعل بين المتلقي وبينها، تتعلق نفسية المتلقي بقوة ضربة الفرشاة وسرعتها وعمقها وامتدادها، وما يثيره ذلك لديه، وما تثيره الألوان والفراغات بين مساحات تتصاعد في سماء اللوحة

وأرضها، فلا تركن عين المتلقي للخطوط المتشابكة بفعل اللون، وتظل تركض خلف تلقائية النقلات، كسيمفونية لونية هادرة تنوعت نغماتها، بين أصوات متعددة ما بين حادة رفيعة وغليظة عالية، ومتداخلة في الوقت ذاته، فاللوحة لدى الفنانة صراع غير مخطط مسبقاً، نعتقد أن تلك اللوحات ولدت مباشرة على سطح القماش بلا مسودات أو أعمال تحضيرية أو حتى قرار من الفنانة ذاتها بإنتاج لوحتها، ربما كان إلحاح اللاشعور هو الدافع الأساس لإخراج هذه الأعمال إلى الوجود، إنها إرادة التعبير عن المشاعر، أكثر من إرادة رسم هذه المشاعر، وليس ثمة مصادفة هناك، وإن كان الأمر يبدو كذلك للمتلقي، وربما غاب الموضوع كذلك، وما من متعين يمكن للمتلقي أن يتخذه رمزاً أو مفتاحاً أو تكأة لفهم مقصد الفنانة، إنها دفقة روحية بصرية تشكلت في كتل لونية وخطوط تتفاعل على سطح اللوحة، كرحلة الإنسان في الحياة ذاتها، ليظل دائم التفاعل مدفوعاً بإثبات الوجود وحفظ النفس، إنها الحياة وتلك اللوحات هي الصراع الذي بين النقطتين الحياة، والموت، فما من خط مستقيم في الحياة حولنا إلا ما صنعناه نحن البشر، الطبيعة حولنا مساحات وكتل لونية متراكبة، وفي رؤية الفنانة لا شيء أسود صريح ولا الأبيض صريح أيضاً، إننا في تلك المنطقة الرمادية بينهما، حيث تكون كل الألوان هناك، فانفجار اللون هكذا على ذلك السطح وانتقال العين مع حركات الخطوط والفرشاة رحلة تغوص في وجدان الفنانة وعالمها المتفجر بالطاقة والحيوية الروحية في اللا شعور، فاسمع لضربات الفرشاة، واترك لعينيك المجال لتصغي للموسيقى في رحاب روح قلقة، قلق الإنسان الدائم تتشبث بالفن حياة ومعنى للوجود.

تداعيات بو سعد الغامضة

فراغات لون، كتل شفافة تتمازج على السطح، مفردات تتشكل في قلب اللوحة، وجوه ثنائية الأبعاد، وخطوط تتقاطع، بيضاء حيناً وسوداء حيناً آخر، مكعبات فارغة في فضاء اللوحة، جدران متعامدة، طيور، وأيدٍ نسائية هناك، قمر وعيون، رموز تكوّن عالم الفنان إبراهيم بوسعد، وتكرر حضورها بشكل مثير، لتعطي معنى ودلالة مغايرة من لوحة لأخرى، فتوظيفه للمفردة من المتانة أن المتلقي لا يمكنه تجاوزها أو تشبيه تلك المفردة بغيرها في اللوحات الأخرى، فمفرداته العائمة على الأشكال الهندسية الحادة الظهور تقود العين للسباحة عبر اللوحة، ورغم أن تلك الهندسية التي يؤكدها الفنان مرة بالأبيض، ومرة بالأسود، ومرة بالاثنين معاً كمتناقضين يحملان كثيرا من الدلالات كثنائية فاعلة في فضاء اللوحة، وعلى بساطة المفردات إلا أن توظيفها بهذه الطريقة يمكن المتلقي من إضفاء روح جديدة في كل مرة يرى فيها اللوحة من ثراء الدلالات وغموض المعاني، فرموز الفنان معقدة لحد بعيد، ولا تخضع لتأويلات أحادية أو مباشرة، فالمرأة لدي ليست كالمرأة لديك، والقمر الأبيض يختلف في دلالاته ومعانيه من متلقٍ لآخر، والألوان الباردة الهادئة والدافئة الحالمة كذلك وتجاورهما معاً أيضاً.

لكنها لوحات تعبر عن حالات إنسانية متعددة، إنها تلقائية نفسية مدروسة، كيف هي كذلك بين متناقضين، فالتلقائية في تواجد تلك العناصر معاً على سطح واحد في تداعٍ واعٍ في العقل الباطن للفنان، إنما هو لدينا كمتلقين تعبيرٌ بلا

منطق نفهمه، ولكن ليس من المنطق فهم الفن، فنحن نفهم أن تلك المفردة امرأة، ويد، وقمر وهكذا، ولكن ما ضرورة وحتمية تواجدهم معاً على سطح اللوحة الحالم، هذا ما يريده الفنان أن نحس بما يريد التعبير عنه، والتفكير خارج منطقنا الضيق في الدلالات المباشرة للمفردات والعمل الفني بكامله، فكل مفردة لوحة بحد ذاتها، تتقاطع مع الأخرى حتى نرى تلك الشاعرية البصرية المتاحة عبر اللوحة، تماماً كأننا أمام قصيدة شعر، ليس علينا التعمق

في فهم كل عنصر فيها كي نشعر بجمالياتها.

إنها لوحات تلقائية وإن بدت غير ذلك، تعتمد على اللون تعبيراً عن اللاشعور، وتحمل قدراً كبيراً من الإيمان بقيم الحلم، والتداعيات الحرة للمفردات، واستدعاءاتها لكوامن نفس الفنان، وما تجلبه على سطح اللوحة من مستقرات في فؤاده، إلا أنه يلبس تلك المفردات دلالات مغايرة، لكنها تأبى إلا أن تظهر بشكل ملح متكرر في الأفق، بمنطق الطاقة التي لا تفنى ولا تستحدث من العدم.

تلك اللوحات تبدو غامضة ومعقدة، إلا أنها نبع فني لاكتشافات تشكيلية رمزية لا نهاية لها، تحمل المضامين الفكرية والانفعالية التي تحتاج إلى ترجمة من المتلقي المتذوق، كي يدرك مغزاها حسب خبراته الماضية. إن تلك الانفعالات التي تعتمد عليها لوحات الفنان بوسعد تظهر ما خلف الحقيقة البصرية الظاهرة، إذ أن المظهر الخارجي لها لا يمثل كل الحقيقة، حيث إنه يخفي الحالة النفسية الداخلية من خلال أقنعة هي تلك المفردات ذاتها، ذلك أن لوحاته لا تمنح نفسها بسهولة للمتلقي، وإنما تتمتع بدرجات متفاوتة الرؤى.

ما قاله بحر هدير لتلك المدينة

براءة الأزرق تجتاح المدينة، أم أنها تلك المدينة التي تكبل البحر وتمنعه من الانديا خارج لوحة الفنانة هدير البقالي، أتراه البحر أم الفضاء الأزرق للسماء؟ ما تلك النصوص الخطية العفوية في الأبيض، ما لتلك المدينة هشة يكاد البحر أن يغرقها، أكرر إنه البحر، لعله الماء، شريط ضيق من البنايات العشوائية في سقف اللوحة، وفي أقصى أرضها، وعلى أطرافها، البطل في لوحات هدير هو الأزرق بطبقات كالموج، ولمسات فرشاة رقيقة تتخللها زفرات من الأسود تسيل على بحر اللوحة.

ربما هي موجات الأزرق تلك التي جعلتني أحسبه بحراً، وذلك الشريط بمنزلة سلم لارتقاء العين والإطلالة على مفردات اللوحة التي تناثرت عبر الأزرق والأبيض، ليظل البحر والمدينة في حوار أمام ناظريّ، البحر يتكلم كثيراً بكل ما في ذلك من معنى حرفي، فبقايا ما يقول مائل في لحم اللوحة ظاهر كالوشم، ولكنه مبهم في غيم الذاكرة، أتراه كان شعرا، أم أنه منزوع من جدارية في مدينة قديمة، أم مكتوب مهمل على لوح إردواز كان يتعلم الصبيان الكتابة عليه، أم أنه كل ذلك؟

هناك براءة في الخطوط، وصدق غائر بين ضربات الفرشاة التلقائية، وحنين لطفولة، وشاطئ يلهو بالمدينة الصغيرة، ألعاب متناثرة في المفردات مغطاة ببراعة وعفوية في الوقت ذاته، وهياكل قرى خشبية صغيرة، وأسقف تتراكم الأشياء عليها، منظور روحي لعين الطائر وعدسته الراصدة.

الفنانة تعطينا من خلال تلك العين محاولة للكشف والاستطلاع والبحث والملاحظة والخيال، للوصول إلى رؤى جديدة تحمل قيما واستبصارات لها دلالات ومعاني متنوعة ومختلفة عما ساد التجريد التعبيري مؤخراً، تحمل تلك اللوحات بصمة الفنانة وروحها العفوية والشفافة، فبرغم بساطة الخطوط إلا أنها تشكل عالماً بصرياً له جمالياته المغايرة التي تؤكدها الفنانة من خلال أعمالها الثلاثة في ذلك العرض، فلا المنظور من مفرداتها يشكل شيئاً نعرفه، ولكنه متكامل الإيحاء بمدينة لها معالمها البارزة في رؤية تتجاوز المحسوس والمتعين، ليصبح

المعنى أوضح ما يكون، كقول قيل بغير لفظ أصلاً، وهذا هو الجمال بعينه، حيث يكون الفن إيحاءً يتجاوز الواقع للحقيقة، لكنه يثيره ويثريه في الآن نفسه، لتتفاعل اللوحة مع بحر المتلقي ومدينة المتلقي، فتكون تلك الزرقة هي ما يثير أحلام المتلقي وخبراته، ويدفعه للبحث عن الروابط والعلاقات بين المفردات، تلك التي تركتها الفنانة في ذكاء على أطراف اللوحة، كي لا تكون مدينتها هي ما يفكر فيه المتلقي وحسب، وإنما تركت الأزرق ليقيم عليه مدينته، وقصور رماله، وليبني حلمه، ويعلق تذكاراته هناك أيضاً.

ناس عدنان الأحمد الخناجر

وجوه بلا ملامح، أجساد بلا أطراف، ولا ظلال هناك، كأنهم زجاجات فارغة، المصباح فوق المائدة، والناس واجمون، كل في اتجاه، كأن كل منهم وحيد في المكان المفرغ من كل المرجعيات البصرية سوى أنه غرفة طعام في مكان ما من العالم، تلك لوحات الفنان عدنان الأحمد.

أهكذا صرنا نحن البشر، يصورنا الفنان كخناجر أو سيوف متراصة بجوار بعضها بعضاً، تتحول إلى ما يشبه الأرقام في بعض الحالات.

الخط من أهم المثيرات البصرية في أعمال الفنان عدنان إذ أنه يشكل كل ملمح، حيث تتحول الشخوص إلى مجرد مثلثات ومربعات ومستطيلات غير كاملة، وتظهر في اللوحة أشبه ما تكون بقصاصات الورق المتراكمة، أو مجرد شرائح معدن ملونة أو صرنا أقرب ما يكون من لدائن البلاستيك الحادة كالسكين القاطع.

والألوان قطع إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة، وتحمل إحساس البلاستيك الناعم، وإن كانت تحمل في طياتها شيئاً من خلاصة التجربة التشكيلية التي مر بها الفنان في رؤيته للعالم المعاصر، قد يبدو ذلك غريباً، لكن الفنان يضعنا بكل بساطة أمام تلك الحقيقة العارية المرّة دون تكلف أو ادعاء.

من السذاجة أن نتناول أعمال الفنان عدنان الأحمد على أنها أعمال غنائية، لها إيقاعات لونية مريحة للعين وحسب، إنما الفنان يستدرجنا بتلك الملامس الناعمة، مثلما تستدرجنا تلك الشخوص الناعمة في الواقع، لنجد أنفسنا في شرك بين تلك الخناجر والسيوف، لا نملك فكاكاً أو نستطيع الهرب.

إن الفنان يصور ذلك المشهد الذي يتكرر أمامنا كل ساعة تقريباً، ولا نعيره اهتماماً حين نرى الناس وقد تحولوا لخناجر وسيوف وأرقام منوعة في البيت والعمل والشارع، لا أبالغ حين أقول في كل مكان في الكون.

الفنان هنا يسعى إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في طياتها خبرات فنية عالية بلا حذلقات مهارية أو غيره، تبدو بخبرة حياتية أثقلتها التجارب أيضاً، فالشكل الواحد لديه قد يوحي بمعانٍ متعددة، فيبدو للمشاهد أكثر ثراءً وأكثر قوةً.

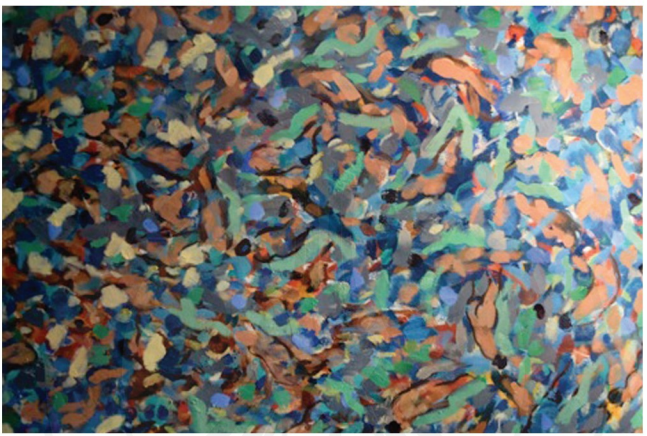
تجنب الفنان النقلات الحادة في التلوين، فاللوحة تكاد تدور في فلك اللون الواحد الأقرب للصراحة، ففي ذلك ينقل الجانب الدلالي للون للجانب الموضوعي للوحته.

استفاد الفنان كثيراً من تراث بيئته الهادئة وخلفيته الثقافية العربية الإسلامية كذلك، فقد استطاع هضمها فلا يكاد يلاحظ المتلقي العادي أثر المشربيات، والخط الكوفي، والزخرفة، والعمارة الإسلامية وغيرها من تراث عريق في أعماله، فالفنان استطاع استخلاص كل هذه العناصر وتوظيفها واستغلالها بشكل فعّال وعضوي في نقلات العين، واستقرار اللوحة واتزانها ومنظورها أيضاً دون سطحية أو إسفاف، فتظل أعماله على بساطة خطوطها وموضوعها حية في العين واصلة للروح غير منسية.

طافيات نهر عبد الرحيم شريف

نسيج هادر حي على سطح اللوحة، ما من مرتكز للعين تبدأ منه أو تنتهي، على المتلقي أن يبدأ المغامرة، ويقذف نفسه في لوحة عبد الرحيم شريف.

من أين إذن نبدأ؟ أمن اللون، أم الخط، أم المفردات الثرية، أم البنية؟ إن للوحته بنية ذات مداخل متعددة، دوامة هائلة، إنها عالم له خصوصيته التي لا تستجيب للتأويل المباشر أو المتعجل، عالم له بهجته ودفأه الخاص، وله حميمية ملموسة، لا أدري من أين تأتي؟ ربما من دفء الألوان، أم قد يكون رشاقة الخطوط التي تكاد لا تشعر بها، فتغدو المفردات عائمة في تلك الدوامة اللونية التي تأخذ عينيك من بعيد، وحين تقترب تجد عالما آخر، كأنه السراب مجسداً، فما تلك الخطوط العريضة الملتوية التي تراها من مسافة تحسبها نقاط ارتكاز للعين، حين تقترب تراها وقد صارت أجساداً آدمية بأعداد لا نهائية، تسبح فوق الأخضر، تكوّن أقواساً فيما بينها، كنت تراها من بعيد أوراق شجر وارف الخضرة، وحين تعيد الكرّة مبتعداً ترى الأزرق مجرد دوائر صغيرة أو نقاط هروب للعين، وحين تقترب تدرك أنك واقع في سراب اللوحة الأخاذ، إنه السماء أو



الماء أو السحاب، سمه ما شئت، فالنص البصري مراوغ إلى حد كبير، كل الأوضاع الآدمية الراقصة على ذلك الأخضر والأزرق، كامنة هناك في حيوية المشهد المتألق ليس في البصر وحسب وإنما في المخيلة أيضاً.

إننا أمام سطح دائم الحركة، يعصف بالعين، فتذوب الرؤية في اللوحة، ويبقى أثر اللون وتفاعلاته في نفس المتلقي، الذي عليه أن يكون حذراً، فما كل تلك البهجة للمتعة وحسب، إنها عصارة ألم، فإن كانت الشخوص بادية في حالة رقص وسباحة طافية ذائبة في الأزرق والأخضر الخفيفين البهيجين، إلا أنك لا تستطيع أن تمسك بملمح وجه واحد وتستجوبه، ربما يدلك على المزاج العام للمشهد، إنها شخوص فقدت أوزانها، كما لو كانت عائمة في الفضاء الخارجي بلا جاذبية، شخوص متكومة ومقلوبة رأساً على عقب، وكأنها مرغمة على فعلها الراقص ذلك، أو هي كالمهرج الذي يجب عليه إضحاك الناس وهو يعتصره الألم والحزن، انظر إلى الشخوص جيداً ستراها عارية أو تكاد، كأنها في المشهد النهائي لذلك العالم لا شيء يسترها، وكأن الفنان يخبرنا أننا صرنا أقرب ما نكون من ذلك المشهد الذي تنتهي به تلك الحياة.

لا عجب ـ إذن ـ أن يسمي الفنان لوحته «نهر الألم»، فقط من هنا يمكننا أن نفهم مغزى الأزرق والأخضر، إنهما حالة النهر، فأي ألم يعنيه وأي نهر، في رؤيتنا أن النهر هو تلك الحياة التي حولنا والتي منها نعيش، فالأزرق والأخضر دلالتان واضحتان بلا لبس على الماء والخضرة، ولا أرى حاجة لتفسير أهميتهما للحياة البشرية؟ أما الألم فهو الصراع البادي على شخوصه الطافية فوق النهر.

ولكن لماذا الألم؟ وقد أسبغ الفنان على لوحته البهجة من خلال درجات الأزرق والأخضر المتعددة، وكلها توحي بالحيوية والتفاؤل والأمل، كأنه يستنكر ما يفعله البشر بأنفسهم، فلديهم كل ذلك الجمال، ويتحولون في صراعاتهم إلى أجساد طافية غرقى أو موتى هكذا.

كم هو حزين ومفجع ذلك المشهد، لكنها الحياة، فكان يجب أن تكون بلا ابتداء، ولا تبدو لها نهاية، فالصراع أبدي، وقد استعار الفنان للوحته اسم «النهر» كناية عن التجدد والاستمرار، فلو كان يريده بمعناه المباشر لكان للوحته بدء، نبع ومصب، لكنه أراد أن تكون لوحته قطعة حية من تلك الحياة الهادرة، فثبت المشهد هكذا.

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

العمل الفني: آمنة علي رضا . لبنان

جودار في «موسيقانا»
استجواب العنف

[أمين صالح *]

يقدّم المخرج الفرنسي الشهير جان لوك جودار فيلمه «موسيقانا» Our Music وبالفرنسية Notre musique، والذي هو عبارة عن تأمل شعري في القضايا السياسية والثقافية المعاصرة، بمزيج من حس الدعابة والغنائية، من دون أن يكفّ عن إذهال المتفرج ورجّ ما استقر عليه من مفاهيم، وما اعتاد عليه من أنماط سردية وأشكال راسخة.

لهذا الفيلم يستخدم جودار بنية تتسع لعناصر التاريخ والأسطورة والدراما السينمائية. إنه ـ هنا ـ لا يربك متفرجه بالانتقالات المفاجئة، والاستطرادات، والانزياحات المربكة لصور تتباين وتتعارض، كما اعتاد أن يفعل في أعماله السابقة، لكنه أيضاً لا يتنازل عن الشكل التجريبي الذي يعبر التخوم بين القصصي والوثائقي.

* كاتب من البحرين.

الفيلم يطرح العديد من القضايا المعاصرة، من بينها المصالحة بين دول البلقان بعد الحروب الدامية، الصراع الفلسطيني- الإسرائيلي والبحث عن تفاهم متبادل بين الطرفين، إلى جانب اهتماماته المعتادة في العلاقة بين النص والصورة والصوت، وذلك ضمن هيكل سردي تأملي، وبناء منقسم إلى ثلاثة أجزاء متميزة، مستمد من رحلة الشاعر الإيطالي دانتي أليغييري، في القرن الرابع عشر، عبر ثلاث ممالك: الجحيم، المطْهر، الفردوس.. وذلك في قصيدته الملحمية «الكوميديا الإلهية».

وفي حين كان دانتي يتخيّل سلسلة من الوقائع أو الأحداث الروحية، فإن جودار ينظر إليها كثلاث حالات تتعايش معاً.

في المملكة الأولى، الجحيم، نرى عبر مونتاج كثيف، متسارع، يستمر نحو عشر دقائق، صور العنف (لقطات من حروب حقيقية ـ الحربين العالميتين، معسكرات النازيين، فيتنام، الشرق الأوسط ـ ولقطات أخرى من أفلام سينمائية حربية) الذي مارسه الجنس البشري في تاريخه وعبر العصور، وتأثير هذا العنف.

يرافق هذه اللقطات صوت فتاة صغيرة تقول: «وهكذا في عصر الحكاية الخرافية، يأتي رجال مدججون بالأسلحة لإبادة الآخرين». عندئذ نرى النازيين يحلون محل الفرسان القدامى.

إنه عبارة عن تجميع مونتاجي لمقتطفات سينمائية، وأفلام وثائقية، وأشرطة إخبارية. من هذه المواد يريد جودار أن يؤكد حتمية الصراع طوال التاريخ، والعنف المتأصل في الأجيال المتعاقبة، إلى جانب إظهار مدى قدرة العنف، أو الحروب، على تغيير الإنسان (المشارك والضحية الناجية معاً) تغييراً جذرياً وتحويله إلى نقيض ما كانه.

وجودار ـ هنا ـ يقتبس من الفرنسي بارون دي مونتسكيو، أحد فلاسفة القرن الثامن عشر، هذا القول: «بعد الطوفان العظيم، يخرج الرجال من الأرض زاحفين ويبدأون في إبادة بعضهم بعضاً».

هذا الجزء مبني، كما يقول جودار، على أساس الموسيقى التي استخدمها. ويضيف: «بدأت هذا الجزء بتوليف (مونتاج) ثلاث أو أربع مقطوعات موسيقية، ثم أخذت أبحث عن صور تنسجم مع الأفكار التي أردت أن أعبّر عنها. أولاً، كانت هناك دوماً معارك في كل مكان، حيث يقتل البشر بعضهم بعضاً. ثانياً، تأتي صور الآلات في الحرب. ثالثاً، صور الضحايا. رابعاً، صور سراييفو أثناء الحرب».

في المملكة الثانية، المطهر، وهو الجزء الذي يحتل مساحة كبيرة وهامة من الفيلم، والمصوّر في سراييفو ما بعد الحرب، يتم التحقيق في النزوع البشري إلى الحروب المدمرة، والصراعات السياسية بين الشعوب، وتأثيرات الحروب، في الماضي والحاضر، من جرائم النازية إلى الصراع الفلسطيني ـ الإسرائيلي الراهن، عبر مناقشة جادة وعميقة في السياسة والتاريخ مع رجال الصحافة والأدب والأكاديميين.

عن اختيار سراييفو، قال جودار: «كان لدي شعور بأن سراييفو هي المكان الأمثل لتصوير الفيلم الذي أردت أن أصوره. سراييفو هي التوضيح الأمثل للمطهر». وهو يرى في سراييفو «المكان الذي تبدو فيه المصالحة ممكنة».. على حد تعبير إحدى الشخصيات.

في هذا الجزء نجد مزيجاً من الشخصيات الحقيقية والخيالية، كما نصغي إلى التاريخ وهو يحكي من خلال الشهادات الفردية والمقابلات والأحاديث والمحاضرات والحكايات. إننا نرصد سكان سراييفو، التي شهدت اللقاءات الأدبية الأوروبية، كجزء من تجديد المدينة، وهو

الحدث الذي ينظمه سنوياً، منذ العام 2000، مركز أندريه مالرو الثقافي في سراييفو، والذي شارك فيه جودار في العام 2002.

إننا نتابع السكان وهم يمارسون حياتهم اليومية، ويلتقون بعدد من الزوار: الكاتب الإسباني خوان جويتيسولو (الذي انتقد الاتحاد الأوروبي على فشله في التدخل لإيقاف الحرب البوسنية)، الفيلسوف الفرنسي جان بول كورنيه، الشاعر الفلسطيني محمود درويش، الكاتب والنحات الفرنسي بيير بيرغونيو، المعماري الفرنسي جيل بيكو (وهو الذي أعاد بناء جسر موستار الشهير، المبني في القرن 16 بعد تدميره في 1993) وجودار نفسه الذي يلقي محاضرة (إعادة تمثيل للمحاضرة التي ألقاها في المكان نفسه العام 2002) عن مبدأ المونتاج الذي ينتج الشعر، وعن النص والصورة، وعن المفهوم العام للواقع والمخيلة، أمام جمهور من طلبة السينما.

وفي هذا الجزء أيضاً نتابع رحلة جماعية إلى أنحاء سراييفو وإلى موستار.

هنا يستشهد جودار بما قاله مالرو: «أولئك الذين لديهم نوازع إنسانية، لا يشعلون الثورات بل يفتحون المكتبات».

أما عن الشخصيات الخيالية، فنجد صحفية إسرائيلية شابة تسعى للتعويض عن الماضي بإجراء مقابلة مع السفير الفرنسي في سراييفو، الذي كان أحد رفاق والدها، لكنه يتجاهل طلبها، رافضاً الحديث عما عاناه اليهود الفرنسيون في معسكرات الاعتقال النازية. عندئذ هي تطمح في تنظيم لقاء يتحقق فيه الحوار بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتكون فيه المصالحة ممكنة بين الأطراف المتنازعة، وذلك انطلاقاً من مقابلة تجريها مع الشاعر محمود درويش، على أن تنشر المقابلة في الصحف الإسرائيلية.

الحوار بينهما يثير إشكالية يتعذر حلها، ومن جهة أخرى يثير أسئلة مهمة حول الترجمة. الصحافية الإسرائيلية تتحدث العبرية، ودرويش يجيب بالعربية. يقول جودار: «درويش يفهمها لأنه يتحدث العربية ويفهم العبرية، لكنها لا تفهم، لأنها لا تتحدث العربية.. غير أنها ممثلة جيدة».

هنا جودار يتحسر، ويبدي ندمه، لأنه اضطر إلى ترجمة حواراتهما أسفل الشاشة لكي يفهم الجمهور ما يقال: «لدينا هنا حالة متناقضة: شخصان لا يتحدثان اللغة ذاتها، أو يتحدثان اللغة ذاتها، أو يفهم أحدهما الآخر، أو لا يفهم أحدهما الآخر.. بما أن وراء درويش يمكننا أن نرى فلسطين، ووراء سارة يمكننا أن نرى إسرائيل. إنه تناقض معقد بالنسبة للمتفرج الذي لا يتكلم اللغتين لكن بفضل الترجمة هو قادر أن يتابع المحادثة باطمئنان. وربما، بعد انتهاء المشهد، سوف يتحدث عن إسرائيل وفلسطين، بينما لو لم تكن هناك ترجمة لاعترف قائلاً: لا أعرف ماذا يقولان ولا عمّ يتحدثان».

من الشخصيات الخيالية أيضاً طالبة سينما يهودية، تنحدر من أصول روسية – فرنسية، تحمل نظرة تشاؤمية، وتفكر في الانتحار. في صالة سينما بالقدس تتخذ من الجمهور رهائن وتهدّد بتفجير نفسها. ثم تمنح الجمهور مهلة لمدة خمس دقائق لمغادرة الصالة. وتعلن أنها ستموت سعيدة إذا انضم إليها مواطن إسرائيل واحد ليموت معها من أجل السلام، لكن لا أحد يقبل بعرضها. أخيراً هي تلقى حتفها بالرصاص وعندما يفتشون حقيبتها يكتشفون بأنها تحتوي على كتب ولا يعثرون على أي قنبلة.

الحوارات التي تلقيها هذه المجموعة المتنوعة والمتباينة من الشخصيات تتضمن مزيجاً من الإشارات التاريخية، والاقتباسات من الأدب والفلسفة والدين والسياسة،

وكتابات درويش وجويتيسولو ومارلو.

يعلّق جودار على اختيار محمود درويش قائلاً (مجلة Sight and Sound، عدد يونيو 2005): «درويش مهم لأن إسرائيل مهمة.. كما يقول درويش نفسه، عندما يتحدث مبرراً سبب شهرة الفلسطينيين بحقيقة أن السبب يكمن في أن الإسرائيليين هم الأعداء، هم في بؤرة الاهتمام وليس الفلسطينيين.. هم من جلب الهزيمة والشهرة معاً للفلسطينيين».

قوة هذا الجزء تكمن في تصويره الوثائقي للمدينة التي دمرتها الحرب. الفيلم يتحرى إعادة بناء سراييفو وموستار في أعقاب حرب البوسنة كمجاز لمصالحة أو تسوية محتملة بين الأطراف المتناحرة في مختلف البقاع. الفيلم هنا يتخيّل مستقبلاً أقل كارثية من الماضي أو الحاضر، كما يؤكد استحالة إعادة بناء الماضي.

في المملكة الثالثة، الفردوس، الذي يقارب جزء «الجحيم» في مدة العرض، نكون أمام التقفيلة، أو المقطع الختامي، الأشبه بحلم، للفيلم..

الطالبة الفرنسية اليائسة، التي لقيت حتفها في الصالة، تتجول عبر حديقة عدن على ضفاف بحيرة جميلة، حيث الكاميرا تتحرك بخفّة، والإضاءة الطبيعية منتشرة، والمياه تتدفق، وأوراق الشجر تلتمع تحت أشعة الشمس، والشباب يقرأون الكتب ويلعبون. ثمة هدوء وسكون، حالة سلام وطمأنينة.. لكن جودار لا يجعلنا نستمتع بالمشهد طويلاً، إذ سرعان ما يُظهر لنا المكان وهو مطوّق بسياج، وتحرسه قوات المارينز الأمريكية.. لنجد أنفسنا أمام مسحة تهكمية صارخة.

هكذا، كما هو الحال دائماً مع جودار، هو لا يعطينا أية أجوبة سهلة، ويدعونا لاكتشاف المعاني والعلاقات الخاصة بنا، ونستجوب بفعالية الصور التي يقدمها لنا.

جودار يفترض وجود صلات أو مصاهرات بين الشرق الأوسط وسراييفو وتجريد السكان الأصليين في أمريكا من أراضيهم وحقوقهم من قِبل المستوطنين الأوروبيين. ويعتقد جودار أن الحقيقة تتكشف من خلال إبراز التعارضات أو الأضداد. جودار هنا يدعو إلى الحب والانفتاح والحوار والتفاهم والإبداع لكي تتجنب البشرية الطريق المؤدي إلى البربرية.

الفيلم لا يقدم حلولاً بل يطرح الكثير من الأسئلة. وهو يكشف عن مصاهرة موضوعاتية وأسلوبية قوية مع نتاجات جودار الملفتة في التسعينات.. تلك التي حققها بالتعاون مع آن ـ ماري مايفيبه، وهي مخرجة، مصورة، كاتبة.

وإذا كان جودار، في أعماله السابقة، غالباً ما يمزج التقنية الطليعية أو الحداثية مع السرد المألوف، إلا أنه هنا يقسم بحدّة الخاصيتين، السرد والتقنية، بحيث يجعل العمل يبدو متماسكاً أكثر.

في حوار مع مايكل ويت، نشر في مجلة Sight and Sound، عدد يونيو 2005، تحدث جودار عن فيلمه «موسيقانا»، وقال: «السيناريو مبني على تجربتي الخاصة أثناء مشاركتي في اللقاءات الأدبية الأوروبية. كان بالإمكان توثيق الفعالية في ذلك الحين باستخدام كاميرا فيديو لتصوير الأفراد المشاركين، إلى جانب تصوير محاضرتي أمام جمع من الطلبة، والذي أعدت خلقه في الفيلم، لكن دون أن يخامرني شعور بأنه سيكون مماثلاً تماماً لما حدث في الواقع. الأفراد الذين صوروا الفيلم شعروا بأن هناك شيئاً ما بشأن سراييفو والذي مسّني بعمق. إنه ليس مجرد فيلم حققناه عن منطقة الحرب.. كما فعل مايكل وينتربوتوم في فيلمه (أهلاً بكم في سراييفو)، على سبيل المثال، حيث بدا أنه لم يشاهد شيئاً في سراييفو، أو أن كل ما رآه، كان يعرفه سلفاً».

«ثمة رغبة في البدء من جديد بعد نهاية فكرة معينة عن أوروربا، وهذا ينسجم مع حياتي، أو مع مساري الثقافي. هل هناك نقطة بدء محتملة، والتي ربما تتيح لنا أن نبدأ من جديد؟.. في ما يتصل بالسينما، لم يتم العثور على هذه النقطة، والمرء يتساءل إن كان هذا ممكناً بما أننا غير قادرين أو مؤهلين، كما يبدو، على الكلام أو صنع الفيلم على نحو مختلف».

«فيلمي يتسم بالخفة والمرح قياساً إلى أفلامي الأخرى. أولئك الذين اعتبروه تشاؤمياً هم مخطئون. على العكس، هو بالأحرى بهيج وتفاؤلي.. لكننا عشنا لمدة سنة على تلك التفاؤلية، وهي الآن مستنفدة».

«عندما ذهبنا إلى سراييفو وجدنا خطوط الترام كما لو تجعلنا نسمع نوعاً معيناً من الموسيقى، لذلك أطلقت عليه (موسيقانا): موسيقاهم، موسيقانا، موسيقى كل شخص. هي التي تجعلنا نحيا، أو تجعلنا نأمل. بوسع المرء أن يقول (فلسفتنا) أو (حياتنا)، لكن (موسيقانا) ألطف ولها تأثير مختلف. ثم هناك أيضاً مسألة أي مظهر من موسيقانا تم تدميره في سراييفو؟ وما الذي تبقى من موسيقانا التي كانت هناك؟»

جودار، البالغ 74 عاماً آنذاك، شارك في مؤتمر صحافي في مهرجان كان العام 2004 بعد عرض فيلمه «موسيقانا»، حيث ناقش فيلمه والقضايا التي طرحها، ومما جاء في المؤتمر نقتطف التالي:

يقول جودار: «أنا منحاز الآن إلى النسخ المدبلجة، لأن الترجمة subtitle تجعلك تعتقد بأنك تشاهد الفيلم بلغتك الخاصة. إذا كنت تشاهد فيلماً في أسفله ترجمة، فأنت هنا تقرأ الفيلم، لكنك لا تشاهده. ربما تشاهد 6 في المئة من الفيلم».

«العولمة شكل من أشكال الديكتاتورية (التوتاليتارية).. التلفزيون كذلك، سواء أكان في أمريكا أم في فلسطين». رداً على هذا السؤال: هل الأفراد الذين يظهرون في فيلمك «موسيقانا» حقيقيون، يؤدون شخصياتهم الحقيقية، أم شخصيات خيالية؟

يقول جودار: «أنا لا أحاول أن أخلق اختلافاً بين الممثلين وممثلي الجانب الوثائقي. هم أنفسهم، لكنهم يقرأون كلمات مكتوبة في النص. مع ذلك، ينبغي أن يكون هناك شيء نابع من حياتهم الخاصة أيضاً. هم ليسوا ممثلين، هم أشخاص تم اختيارهم للمشاركة».

ورداً على سؤال: لماذا قررت أن تصور فيلماً في سراييفو؟

قال جودار: «إنها قصة طويلة، شخصية وغير شخصية في آن. أنا مع الحدود لكنني ضد ضباط الجمارك. بطبيعتي، أنا لست شجاعاً، لكنني أحب أن أرى أشياء معينة، أشخاصاً مرضى وجرحى. ربما ورثت ذلك من أبي، الطبيب. أحببت أن أذهب إلى هناك عندما انتهت الحرب، عندما فقد الآخرون الاهتمام.. هنا يبدأ المطهر. إنه مجاز للحياة. حاولت أن أذهب إلى سراييفو في فيلم آخر (موزارت إلى الأبد)، لكنني لم أنجح في ذلك. تلقيت دعوة مرّة أو مرتين للمشاركة في لقاءات أدبية. في الواقع أنا لم أختر سراييفو، هي التي اختارتني. وكما قال تولستوي: أنا لم أختر أنّا كارينينا، هي التي اختارتني.■

العمل الفني: ناصر السالم. السعودية

المونودراما أغنية الممثل وشجن العزف الواحد

[عواطف نعيم*]

المونودراما لون من ألوان المسرح المتعددة ، وواحدة من أشكاله المتشظية، وفي البدء لابد من تعريف لطبيعة المونودرما والتي توصف بأنها (مسرحية من فصل واحد يؤديها ممثل واحد بصوت أو هو أداء الممثل الواحد للعديد من الأصوات داخل الشخصية الواحدة).

* كاتبة ومخرجة مسرحية من العراق.

منذ بداياته ارتبط المسرح بفن الممثل، لم يكن المسرح وهو ابتكار حضاري لعقليات مفكرة وحكيمة إلا ممثلاً لثقافة البلد وعاكساً لدرجة وعيه الاجتماعي، وهو في حقيقته إنجاز للمجتمع الإغريقي، حيث قام هذا الفن ونضج على أيدي مفكريهم وفلاسفتهم والمجتهدين في خلق عوالمه ،بدأ هذا الفن بممثل واحد يقدم قراءاته الشعرية أمام جموع المتلقين من جماهير أثينا في أعيادها ومهرجاناتها التي تقيمها في مواسم الخصب والحصاد، ويحفظ لنا تأريخ المسرح العالمي منذ بداياته الأولى باسم مسرحي مهم هو (ثيسبس) الذي كان أول ممثل اعتلى عربته وتنقل بها في مختلف مدن أثينا مقدماً للمتحلقين حول عربته عروضاً درامية، لم يكن ثمة مؤدون مع هذا الفنان إلا بعض المشاركين الذين يرددون حوارات بعينها تسند فعل الممثل الوحيد، وتعلق على بعض الأحداث التي يمر بها، وكانوا في البدايات من بين المتلقين الذين جاءوا للتفرج، ثم تحولوا إلى مشاركين إيجابيين تحت اسم الجوقة، وحين عمل الكاتب المسرحي الكبير(أسخيلوس) على إضافة الممثل الثاني بدأ العرض المسرحي يأخذ منحى جديداً إذ أصبح الفعل الدرامي المقدم يتضمن ممثلين ثالثهما الجوقة التي لم تكن تقل في عددها عن الخمسين فرداً، بعدها جاء القدير في المسرح (سوفكلس) وهو كاتب إغريقي لا يقل في منزلته وأهميته عن نظيره (أسخيلوس) إذ زاد الضوء على الخشبة ممثلاً ثالثاً وبذلك اتسعت رقعة الأحداث وطبيعة البنية الدرامية في تركيبتها الداخلية إذ أن وجود ثلاثة ممثلين مع الجوقة جعل البناء الدرامي للمسرحية يأخذ أشكالاً جديدة، زادت، ووسعت، ونوعت في العرض المسرحي وقدرته على التأثير والاجتذاب، واذا كانت بدايات المسرح قد أوجدت (ثيسبس) وعربته، فإن حدة الصراعات في نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، والحروب التي قامت، وضراوتها، وظهور مجتمع صناعي مجد الآلة وقلل من قيمة الجهد اليدوي، إضافة إلى ظهور الأفكارالفلسفية والعلمية والتيارات الفنية المختلفة، مما جعل الإنسان يميل إلى نوع من العزلة والوحدة والبحث عن أساليب جديدة في التعبير، فكان أن عمل على استعادة ذكرى الفنان (الإغريقي) ثيسبس، ما بعد الحرب العالمية الثانية ظهر في المسرح بالذات الميل إلى لون جديد من ألوان العروض المسرحية هو مسرح (المونودراما) أو عرض الممثل الواحد الذي يجمع كل الأصوات الدرامية في صوت واحد هو صوت الشخصية التي تقدم العرض على الخشبة، والمونودراما كلون مسرحي تقدم عادة في فصل واحد لايتجاوز في أحيان كثيرة الساعة في زمنه معتمدة على ممثل واحد يقدم الحكاية في قالب درامي ذا حبكة وفكرة وحوار وحدث، وتدور موضوعتها حول تلك الشخصية دون غيرها، فيكون الصوت الطاغي هو صوت الشخصية ومعاناتها في دائرة ذاتية قد تتسع لتكبر حين تنطلق من الذات الخاصة إلى ما يحيط بها من ذوات تشكل دائرة علاقات وارتباطات أحداث، أو قد تكون المونودراما مصاغة لتقديم ذوات متعددة أو أصوات متنوعة من خلال تشظي الصوت الواحد، وهنا يلعب الممثل أكثر من دور، ويقدم أكثر من شخصية تشكل المحور الأساس في بنية العرض الدرامية. والمونودراما باعتبارها بناءً درامياً لايخرج في شكله ومضمونه عن البناء الدرامي في المسرحية التقليدية، فإنها تؤكد المكان والزمان، إضافة إلى وجود الفعل إلا في حالة كتابات مسرح العبث واللامعقول التي تكسر فيها كل الوحدات التي أكدها أرسطو في كتابه (فن الشعر) وخالفتها العديد من التيارات الدرامية والمذاهب الفنية ،لكن مكملات العرض المسرحي بعناصره مطلبه وضروريته خلق حالات التأثير والتشويق الدراماتيكي لدى

جمع المتلقين، ميزة المونودراما اعتمادها على قدرات أدائية عالية للممثل، اذ أنها تقوم بالدرجة الأولى على المهارة والدربة التي يتمتع بها مؤدوها وما يمتلكونه من مطاولة في الوقوف داخل فضاء العرض المسرحي طيلة الزمن الذي يستغرقه العرض المقدم، وربما لاتكون المونودراما ناطقة، أي ليس ثمة ملفوظ لإيصال مضمون العرض بل تعتمد لغة الجسد التعبيرية في التجسيد وايصال الخطاب الدرامي، وفي هذه الحالة لابد أيضاً من توافر الخبر والمهارات الأدائية العالية لدى الشخصية الأولى والوحيدة في هكذا نوع من العروض، ولن نغفل أهمية دور المخرج في خلق التنوع والغنى عبر البصري المتغير والمحمل بالدلالة والمعنى، المسرح العالمي قدم لنا عبر نصوصه المسرحية الحديثة نماذج متميزة لفن المونودراما، منها ضرر التبغ، وأغنية التم للكاتب الروسي تشيخوف، ومسرحية الصوت البشري للكاتب الفرنسي جان كوكتو، ومسرحية الشريط الاخير لكراب للكاتب صموئيل بيكت، والدرس ليوجين يونسكو، كما كتب العديد من المؤلفين المسرحيين العرب مسرحيات المونودراما في العراق، والمغرب، وتونس ، ومصر، والاردن. ولم تكن هناك من فكرة بتأسيس مهرجان للمونودراما رغم وجود كثرة من العروض الخاصة بهذا اللون لاسيما وأن هناك العديد من الفنانين الذين يميلون إلى تبنيه لأهميته لأسباب عديدة منها:

ـ مساحة الكتابة في النص المونودرامي مفتوحة (تداعيات، انثيالات، مناجاة، وصف، اعتراف) أي أن هناك فسحة للغوص في أعماق النفس الإنسانية وسبر أغوارها الداخلية.

ـ إبراز القدرة الأدائية للمخرج والممثل معافى في قيادة العرض وتنويعة.

ـ ميل هذه العروض إلى التكثيف والاقتصاد على المستوى الإنتاجي.

ـ سهولة التنقل في مثل هذه العروض وتقديمها في أماكن مختلفة (مسارح تقليدية، مسارح ذات فضاء مفتوح، تحوير في كاليريهات للفنون، كنائس، مقاهي، أماكن أثرية).

وقد يكون تأسيس وانطلاق مهرجان المونودراما الدولي في دبا الفجيرة في العام 2003 والذي قام بجهود فناني مسرح دبا وبتخطيط وجهود الفنان العراقي عزيز خيون فرصة للاهتمام بهذا اللون المسرحي، والتعريف به، وجعله إحدى الوسائل التفاعلية مع المتلقي، وإن كنا نأمل أن يحرص القائمون عليه على تكريسه وانفتاحه ليخرج من أطر ضيقة، ورؤى مكررة، ومحدودية مشاركات، وتكرار أسماء، وندوات سقيمة لاجدة في مضامينها إلى سعة الأفكار وتنورها، وانفتاح الآفاق وتنوعها، وتجدد الوجوه وطروحاتها، والخروج به إلى مدى إنساني أشمل. هناك الكثير من الدراسات والبحوث التي تناولت هذا اللون المسرحي لاسيما في رسائل الماجستير وأطروحات الدكتوراة فيما يتعلق بالجانب التأريخي، والنشأة، والأهمية لهذا الفن، وإن كنا نتطلع إلى أن تكون هناك توجهات في المهرجانات العربية المعروفة على خارطة المشهد المسرحي العربي حضور لهذا الفن عبر تخصيص إحدى الدورات لهذه المهرجانات لتقديم عروض مونودرامية من المسرح العالمي بتوجه نحو فن الكوميديا أو عروض مونودرامية من المسرح العربي لتقديم مشاكل ما يدور الآن في الأوطان العربية بطروحات كوميدية ناقدة وساخرة هادفة كمهرجان المسرح العربي في مصر، ومهرجان المسرح المحترف في الجزائر، ومهرجان بغداد الدولي للمسرح، وما تقيمه الهيئة العربية للمسرح من تظاهرات مسرحية متميزة، ويبقى المسرح أفقاً رحباً للبوح وللجنون وللإبداع لاتحده خطوط حمراء، أو صفراء، لأنه برلمان الشعب وجامعته المسائية التي تدله إلى فضاء الحرية. ■

العمل الفني: ابراهيم أبو مسمار . السعودية

المسرح.. تلك الورطة التي أوقعتني في مخالب الصقر

[أحمد جاسم *]

بداية انقضاض الصقر:

في عام 1995م قدر الله أن يقع لي حادث أليم كان سبباً فيما بعد لتثبيت تلك التجربة الثقيلة على جسدي وعقلي، وأدى ذلك إلى إنهاكي وتكرار الوجع، بل ثبات ورسوخ الألم إلى هذه اللحظة.

كان ذلك الحادث هي رحلة بحرية اصطدمتُ فيها بفشت صلب أدى بي أن احتجزت وتورطت به ولم أخرج منه إلى هذه اللحظة. إنه فشت (جمال الصقر) ورفقائه الذين قدموا واحدة من روائع المسرح الخليجي في عرضهم الموسوم (بالفشت).

ألم الفشت مازال يؤثر في جنبي، ويطرق ضلوعي، ويثيرني، ويسيل حبر التعجب على ثيابي، ويفضحني كلما تكلمت عن مجد المسرح البحريني، فلابد لي من أن أعرج على تلك الحادثة الأليمة اللذيذة وأشكر الله أن اختارني لأن أكون من مرتادي تلك الرحلة في الفترة الذهبية اللامعة لمسرحنا، وفي ذروة تألق جمال الصقر.

---

* مسرحي من البحرين.

أعتذر للقارئ أن ذهبت بعقله بعيداً مع مصطلحات الحوادث والألم، ولكنه والله هو الألم. فالإبداع مؤلم بل أحياناً قاتل، فكم من ليال وأيام طار النوم من عيني وأنا أحضر لعمل مسرحي تأليفاً أو إخراجاً، فلا تقر العين ولا تهدأ ولاترتخي الأجفان إلا بعد أن يقدم العرض وتأتي النتائج بالبشرى، ولأنني بدأت مع الفشت فقد كانت المسؤولية أعظم وأدهى، ذلك لأن عيني تحملت أمانة الجمال والإبهار فلا يحق لي أبداً أن أخونها بغير ذلك.

تجربة (الفشت) بالنسبة لي هي المدخل الأصدق لدراسة تجربة جمال الصقر، هذا الرجل الذي قدم للمسرح والفن بشكل عام تجربة تعدت الثلاثين سنة، ومع ذلك لم يُلتفت له كثيراً إلا في لحظات آنية، ومع الضعف النقدي والتوثيقي للمسرح البحريني فقد ضاع أمثال الصقر في تيه النسيان وإهمال الذاكرة، ولكني لن أقف هنا طويلاً لأنني أؤمن أن المبدعين يتركون أثرهم وتأثيرهم إلى الأجيال اللاحقة حتى لو لم تُعرف أسماؤهم، فمن منكم يعرف؟

عشت مع جمال الصقر تفاصيل أفكاره الفنية بل حتى تفاصيل حياته الاجتماعية والعائلية، فمن وقت الفشت لم أنقطع عنه بتاتاً ولم يغب عن ذهني يوماً واحداً ، 19 عاماً وهو حاضر معي، اشتغلت معه كممثل في مسرحيات صغيرة في الجمعيات التطوعية والمخيمات ، وكتبت له بعض البدايات المسرحية وتقبلها مني بصدر رحب، كان يعرف أنني كاتب مبتدئ لكنه قدر تلك البذرة ووقف فوقها يسقيها ويرعاها حتى كبرت وأينعت، ولا يكاد يوم إلا ونتحادث بالهاتف أو نلتقي فكراً وروحاً، وما من رحلة مسرحية للمسرح إلا وكنت ملازماً له، ولذا تتلمذت على يديه لا من ورشة أو تدريس أكاديمي بل من مخالطة ومعايشة لأدق أفكاره وارتشفت الكثير من ذوقه الفني والنقدي العذب.

تطبعت بروحه المرحة الفكهة، وأدركت هذا السر الذي كان يمزجه بفن وخيال عال بفكاهة فنية درامية تراجيدية، فعشقت هذا اللون ، كنت أعتقد ـ في بادئ الأمر ـ أن هذا تعصباً مني (للصقر) وتغليباً للعلاقة الشخصية على الذوق الفني، لكنني مع الاجتهاد الدؤوب، والإطلاع، والسفر، ومطالعة العروض المحترفة في الوطن العربي وأوربا، والتنقيب عن روائع المسرح في الإنترنت، أدركت أنني كنت منصفاً كثيراً لجمال الصقر، ولم تخني مشاعري، فلك الشكر يارب أن أوقعتني في ورطة مخالب الصقر.

الكثير من الأكاديميين في المسرح لا يدركون سر الصحبة للمعلم البارع، ويقفون عند حد المعلم المدرس، ولا يتعبون أنفسهم للبحث عن الأسرار و ماوراء المرئي المنظور، فقد كان القدماء يعيشون هذه الحالة ويؤصلونها ويوثقونها، وأنا من أكثر المتعصبين لهذه العادة، فصحبة المعلم لا تقل عن حضور درسه ومشاهدة عروضه كما هي الحالة في المسرح، فأنّا لك أن تعرف كيف وضع هذه الحركة، أو تلك الإيماءة، أو تلك الالتفاتة، أو تلك الكلمة إن لم تخالطه وتأخذ منه مشافهة.

فالشافعي ـ رحمه الله ـ يقول :

أخي لن تنال العلم إلا بستة

سأنبيك عن تفصيلها ببيانِ

ذكاء وحرص واصطبار وبلغة

وصحبة أستاذ وطول زمانِ

فهل أدرك طلاب المسرح من أكاديميين وموهوبين هذه الستة؟ هل تخلقوا بها؟ هل أتعبوا أنفسهم وتواضعوا لزيارة أساتذتهم والاختلاط بهم في حلهم وترحالهم، أم أن حواجز الإهمال والكسل والكبرياء

منعتهم عن ذلك؟

كنت مع جمال أحضر الكثير من العروض وأحرص أن أكون بجانبه وكان حديثه ـ في نقد ما شاهدنا ـ شكل لي دليلاً وقاموساً مسرحياً تراكم مع الوقت، وكان لي ميزان في الكثير من أعمالي فيما بعد، ولم أقم بأي عمل مسرحي إلا واستشرته في النص أو ألزمته على الإطلاع على البروفات لتقييمها وتقديم ملاحظاته، وربما اختلفت معه ولكني كنت أقبل وأبش وأدرك ما وراء ملاحظاته العميقة التي كانت يتكشف لي صدقها فيما بعد .

قدم جمال الصقر روائع المسرح على مستوى الخليج العربي، وحصد العديد من الجوائز المهمة في عام 91م فاز عرضه(مؤلف ضاع في نفسه) بجائزة أحسن عرض في المهرجان المحلي للأندية الوطنية، وأحسن إخراج مسرحي متميز في المهرجان المحلي، واعتبر العرض نقلة نوعية في المسرح البحريني والخليجي، كما فاز عرض (الضفادع) كأحسن عرض مسرحي متميز، وأحسن إخراج مسرحي وأحسن سينوغرافيا في المهرجان الخليجي الشبابي الثالث، وقدم خلاله تقنية المسرح الأسود التي كانت مفاجأة لتلك الفترة ، وربما سبقه البعض في تلك التقنية حسب رأي بعض الأخوة المسرحيين لكنه كانت المرة الأكثر بروزاً، كما فاز عرض (الفشت) في عام 95م كأفضل سينوغرافيا في المهرجان الخليجي الخامس، وفاز عرض (سراديب) كثاني أفضل عرض مسرحي في المهرجان الشبابي السادس ، وفي 2008م فاز عرض (في انتظار مريم) بجائزة أفضل إخراج مناصفة، وأفضل تمثيل مناصفة، وأفضل سينوغرافيا، وأفضل موسيقى، وجائزة لجنة التحكيم، وفاز النص بالجائزة الأولى في مسابقة النصوص المسرحية.

هذه الجوائز ليست هي المراد من كلامنا، وإنما الثيمة واللون التي قدمت بها تلك العروض، فقد يفوز عرض من العروض في ظل جو غير تنافسي وضعف عام، لكن عروض الصقر والتي شهدتُ الكثير منها كانت نقلات نوعية محفزة، تستثير الجديد، وتقدم الخيال، وتمسك بزمام اللعبة المسرحية بألوان مغايرة أضافت الكثير للمسرح البحريني، وفي عمق تلك التجربة يجب أن ندرك أن هناك فصلاً غاية في الأهمية يجب أن لايمحى من الذاكرة، وهو أن الكثير من المبدعين مروا بمدرسة الصقر وتتلمذوا عليها، من أمثال: جمعان الرويعي، وعلي الغرير، وأحمد مجلي، وطاهر محسن، وعادل الجوهر، وعصام ناصر، وزهرة عرفات، وزينب العسكري، وعهود سبت، ومحمد الحجيري، وحسين الحليبي، وكاتب هذه السطور، وغيرهم ممن لا استحضرهم الآن، وكثيراً ما تحادثت مع بعضهم وأقروا بذلك .

أضف إلى ذلك مساهماته النشطة في تأسيس عدة مسارح، فشباب نادي بوري يذكرونه دائماً بالخير، ويستذكرون جهوده التأسيسية الصلبة، وكذلك مدينة عيسى، ومسرح جمعية الإصلاح، وبصمة هنا وهناك مع المسارح الأهلية والمؤسسات الخاصة ، قدم خلال ذلك أكثر من 30 عملاً بين تمثيل وتأليف وإخراج وإشراف فني أو تصميم للسينوغرافيا.

عاصرته كعضو لمجلس الإدارة في مسرح البيادر من 2005م إلى 2013م وعرفت كيف انطبعت مخيلته المسرحية على روح العمل الإداري، فقد كان (بوعبدالله) إنساناً عملياً، اختلف معه بسبب تطبعي بعقلية التخطيط والتأني، لكنني كنت أسايره في المثير من أفكاره التي تدفعك للإنجاز العملي السريع، ولم أصطدم معه (ولله الحمد) إلا فيما هو لمصلحة المسرح ولايكون ذلك إلا صداماً ناعماً هادئاً، وحتى ذلك كان الصقر يمحيه بضحكته وبساطته ودمائته،

مع أنه اسمه (الصقر) الذي يجب ينقض على فريسته لكنه كان أبعد من ذلك بكثير لسلاسة طبعه ومرونته العجيبة .

(الصقر) فعل كل هذا وذاك ولكن من أنصفه ووثق تجربته؟! ولذا فإنني أرى أنني أتحمل هذه الأمانة كوني عاصرت كثيراً من تجاربه وتواصل بي القرب معه في كل صغيرة وكبيرة من أمر المسرح وشاهدت العروض التي لم أدركها عن طريق الحاسب الآلي للعروض المسجلة (كالضفادع)(ومؤلف ضاع في نفسه) . وخلال الأسطر القادمة أحلق في فضاءات بعض العروض التي اعتبرت نقلات مهمة في مسيرة الصقر وأقف تحديداً مع ثلاث تجارب مهمة للصقر، وهي: (الضفادع 92م –الفشت 95م – في انتظار مريم 2008م) هذه الأعمال الثلاثة أرى أنها تمثل رسماً مهماً لمسارات الصقر الإبداعية، وتدفقاً جديداً مميزاً أثّر كثيراً في المشهد المسرحي المحلي والخليجي بشهادة بعض الزملاء الخليجيين .

الضفادع .. التفاصيل المنحوتة بعمق (مسرحية الضفادع 1992م)

تأليف : جمال الصقر إخراج : جمال الصقر

قُدمت هذه المسرحية ضمن المهرجان المسرحي الخليجي الشبابي لدول مجلس التعاون (السنة 1992) وفاز العرض بجائزة أفضل عرض وأفضل إخراج والسينوغرافيا لجمال المطوع .

الحقيقة بأن مسمى الضفادع كان هو عين الصواب، فالضفادع للمشاهد كانت هي كل أفراد المسرحية وليست في الضفادع الثلاثة فقط، فجمال الصقر استطاع أن يحول جميع الممثلين إلى ضفادع متحركة نشطة لا تهدأ ولا تمل القفز والحركة طوال العرض الذي وصل إلى ساعة وخمس وعشرين ، حيث تحكي المسرحية قصة الضفادع الذين وجدوا جثة آخر إنسان بقي على وجه الأرض بعدما فني جميع البشر في قصة افتراضية ستقودنا إلى عمق فلسفي في معرفة طبيعة البشر، فيدخل الضفادع في جسم هذا الإنسان ويصلون إلى عقله فيتعرفون على طبيعة تفكيره، هنا نشاهد مجاميع البشر (الممثلين) الذي يصل عددهم في بعض المشاهد إلى ستة عشر ممثلاً يتحركون في جوقة واحدة منسجمة يكوّنون خلالها كتلاً من الأحاسيس المشتركة، يلتصقون فترة وينفصلون في أخرى، ولا تمر لحظة إلا والإيقاع الحركي يتغير من وضعية لأخرى باتساق كبير جداً لا تشعر بأي سكتة غير مقصودة، وتتبدل المشاهد إلى لتذهب إلى البشر من مكان إلى مكان، ومن زمان إلى آخر لنشاهد نفس المجاميع ولكن في قصة جديدة أخرى ولنفس الروح ، كانت حوارات الألم يصاحبها زخم من التشكيل الحركي المثقل بالأحزان، وكانت قفزات الفرح والأنس متوازية مع خفة الروح والجسد الجماعية، وكانت لحظات الخوف والرعب تشتد في إيقاعات المجموعة بطرقات الأرجل والأيادي، وتأتي مشاهد المسرح الأسود بخياله الكبير الذي أدهش به الصقر جمهوره في الوقت الذي لم يشتهر هذا النوع من التقنيات .

كان الشباب المبدع الذي اختاره الصقر من معظم الأندية الوطنية عوناً له شكل منه تجمعاً شبابياً فنياً لا يمكن لأحد أن ينساه أو يتجاهله أو يطعن فيه، فعمل بهذه القوة، وفي مهرجان شبابي ويكتبه جمال وهو في سن العشرينات من عمره لابد أن يكشف لنا حقيقة الروح الإبداعية المتدفقة في ذلك الوقت تأثراً بالحراك المسرحي النشط الذي فقد مؤخراً في المهرجانات الشبابية بل حتى في المسارح الأهلية .

مأزق الخروج من فضاء الفشت
(مسرحية الفشت 1995م)
تأليف : حسن عون . . .إخراج: جمال الصقر
المهرجان الخليجي المسرحي الرابع في البحرين

يضع الصقر نفسه في مأزق المكان وهو يترجم نص حسن عون إلى الخشبة، فأسلوب اللعب على قصة المكان الواحد هي ورطة للمخرج وأي ورطة! فتبدلات الزمان والمكان تحتاج لخيال خصب واسع، وهذا ما أثبته الصقر وهو يقدم هذا العمل الجمالي الخلاق.

مجموعة من الغاصة تلتحم سفينتهم في صخرة (نسميها نحن في الخليج الفشت) فيقعون في ورطة المكان . يبدأ العرض بطقوس طربية تراجيدية للحال التي وصلوا لها مع الكثير من أحاسيس الإحباط واليأس بعد أن مرت عليهم أيام وهم على هذه الحال .. فأين يكمن الخروج؟ وهنا تبدأ اللعبة، وتتخلص من مأزق نصي، وآخر إخراجي، وآخر على صعيد الممثل .

تحتدم هنا عدة صراعات ستشكل فيما بعد حلقات مفرغة ترجعهم إلى الصفر دائماً، وتتمثل في : صراعهم من أجل البقاء وصراعهم بعضهم مع بعض في التلاؤم وصراع جاسم (حسن منصور) مع المرض وصراع كل واحد منهم مع ذاكرته كما هو عند جمعان الرويعي الذي يتذكر حبيبته، وآخر يتذكر أباه، وآخر وآخر يذكر الدين الذي تركه وراءه حتى يخوض غمار هذه الرحلة ويرجع بالكنز لأهله.

صراعات يعرضها المخرج في فضاء الماء المسطح غير العميق، ذلك لأن الفشت غالباً مايكون في المياه السطحة، بسبب بروز تضاريس (الفشوت)فسيتغل الصقر ذلك، ويضع لنا أقمشة زرقاء على الامتداد الأفقي للخشبة، ومن خلفهم السفينة الملتحمة فيتحول المكان إلى أرض صلبة يتحرك فيه الممثلون مما شكل مخرجاً مقنعاً لدى المتفرج في التعامل الرمزي مع المياه التي تحولت لصالح المخرج والممثل القادر على التعبير الحركي والرقص والانبطاح والنط .

ومأزق آخر أوقع الصقر فيه نفسه وهو عدم استخدام أي مؤثر صوتي خارجي، فلجأ إلى أدوات البحارة الطبيعية في الطرب، وهو الطبل والدف والاكورديون، فشكل من ذلك حالات موسيقية وإيقاعات شعبية تأخذك إلى عالم البحر الافتراضي الممسرح، فيوسف بوهلول بنهمته وضرباته المدروسة للطبل استطاع إيصال الإحساس بدقات طبول الحرب، وطبول اليأس، وطبول الفرح، وطبول الضحك، وطبول الإصرار، وجمعان الرويعي بالنغمات العذبة للأكورديون التي نقلت المتفرجين من رتم لآخر في فرجة مسرحية مغايرة عن أي عمل تراثي يمكن أن تشاهده، فعادة يغلب على التراث الحديث ذي الشجون والهم والكرب في لغة تراجيدية مفجعة، لكن هذا العرض كان دليلاً قوياً على أن البحر والتراث بإمكاننا أن ننفخ فيه روحاً من التجديد والتجريب لاحدود له، فالتراث يُبخس حقه عندما يحصر في مجرد سرد حكايات بلهجة عامية فيظن الكاتب والمخرج أنه قدم شيئاً لذلك التاريخ، والواقع أن الفن والمسرح تحديداً لايهمه سرد التفاصيل بقدر ما يهمه استنهاض الروح والأسرار خلف تيك الحكايات الزاخرة .

تنتهي المسرحية بفاجعة موت جاسم الموجوع من بداية القصة فتنفجر جميع الحالات، ويحدث اللغط، ويضخ جمعان الرويعي منولوجا جميلاً في فقد صاحبهم ونهاية قصتهم ويقفز على السفينة بحبله الطويل بينما تقفز أمواج البحر التي ترمز لها تلك الأقمشة الزرقاء حتى يغطيهم

الماء . وكل ذلك بمؤثرات داخلية استطاع الصقر وببراعة الخروج من مأزقها .

العدسة المكبرة لتلك الأعمال تبرز لنا بعض الملاحظات المهمة لتلك العروض الثلاثة وأولها أن كل تلك الأعمال كان للصقر دور في تأليفها كالضفادع وفي انتظار مريم، ودور آخر في إيراد الفكرة كما هو الحال في الفشت، وكأن الصقر كان يرسم الحركة لعمله ولا يرويه كخيال كاتب عادي فقد كان يحمل هم الخيال وإبراز الصورة ، وهذا الذي يفتقده الكثير من المخرجين، ولعلني بعد هذه المدة من الزمن أدرك أن تلك العروض كانت كبيرة بصورتها ولوخدمها النص بشكل أفضل لكانت أفضل بكثير، فقد اتسمت بشيء من الطول وإن كنا لم نشعره بفضل براعة جمال في الإخراج، لكنها حقيقة يقرها جمال الصقر في أكثر من حديث معه مباشرة، كما أنها كانت تحتاج لبعض العمق والحبكة التي تتناسب مع قوة اللعبة بالصورة، ولربما كان ذلك الطموح أقرب في مسرحية في انتظار مريم الذي بذل فيها جمال جهده العميق ككاتب نص حركي مصور جاهز لعرض بسبب الكتابة الإخراجية المحترفة في تلك التجربة .

في الانتظار تكمن حالات النفس المرهقة (مسرحية في انتظار مريم 2008م)

تأليف وإخراج : جمال الصقر

فاز هذا النص بجائزة أفضل نص مسرحي ضمن مسابقة وزارة الثقافة لعام 2007م وكان بالفعل نصاً موازياً إلى حد كبير مع جمالية العرض ، ذلك لأن الصقر كتبه كمخرج، وهذه الطريقة هي التي اكتسبتها منه وتأصلت في شخصيتي المسرحية، فالكتابة من أجل الفعل تأتي بأثر بالغ وواضح ومباشر، فعمليات التحريك البصري تُحضر في مختبرات الورق حتى تشعر بأن الورق يكاد ينفجر، وتصدر عنه طاقة الحركة والإضاءة وتشع منه جماليات السينوغرافيا حتى إذا جاءت الخشبة تدفق ذلك الفيض وبرزت الكتل، وتنفس الممثلون على معزوفات دقيقة مدروسة بدقة .

كانت تلك المسرحية تشكل لوناً مختلفاً لتجربة جمال الصقر، حيث كان العرض (مونودراما) بطولة الفنان المتألق عادل الجوهر، وتصاحبه موسيقى علي العليوي الحية المباشرة، فلقد عرفنا جمال مخرجاً مبدعاً في تحريك المجاميع الكبيرة ومرجعاً في هذا النوع المتعب، ولكنه هنا يدير شخصاً واحداً فقط! فهل يتخلى جمال عن لعبته السينوغرافية الجمعية، الذي شاهد العرض وشاهد أعمال جمال السابقة سيدرك كم هي الروح الفرجوية اللاعبة على المجاميع تتأصل من جديد في هذا العرض، فمسرحية الممثل الواحد لم توقف تدفقات الصقر الجمالية بتاتاً، بل شعرنا بأن عادل الجوهر محاط بمتحركات من كل الأصناف البشرية والجمادات وخيال الإضاءة، فهنا استخدم جمال إمكانات الإضاءة والديكور بطريقة جمالية بهيجة فقسم الخشبة إلى ثلاثة أقسام الأرضية والخشبة وما وراء الخشبة، تم عرض المسرحية على أرضية صالة مدرسة بعيداً عن العلبة الإيطالية، فصار الجمهور يحيطون الخشبة من جهات ثلاث على شكل قوس، أما قطع الديكور والإكسسوارات فكانت جزءاً من اللعبة، حيث حركة السرير وعلاقة الثياب والماء الحي في المغسل واستغلال لعبة العصا الذي برع فيه عادل الجوهر وحوّلها إلى كائن بشري وسلاح وغيره، أما الخلفية فكانت منطقة زاهية لنرى المطر بمائه الحقيقي وخيال الأحلام، حيث تراقصت مع البطل المكانس الملونة في مشهد كوميدي تراجيدي.

كل هذه الفيوضات الجمالية كانت تمثل أبلغ وأصدق الصور لمرحلة الانتظار.. انتظار مريم الزوجة الحبيبة التي هجرت زوجها، ولكن هذا الزخم من الصور لم يُنفّس عن الزوج الذي احترقت لحظات انتظاره فاضطر لقتل أمه التي اعتبرها السبب في فراقه عن زوجته .

هذه تجربة ينبغي الوقوف عندها، فمسرح المونودراما بهذا الزخم من الجمالية، واجتماع قوة الأداء التمثيلي الذي استحق عليه الجوهر أن يحصد معه جائزة أفضل ممثل مناصفة، مثل تلك التجربة حرية بأن تعاد صياغتها في نصوص أخرى، فالمسرح البحريني والخليجي بشكل عام يفتقد للكثير من هذه التجارب الثرية .

مسرح الفرجة المفقود

والسؤال الأبرز ـ هنا ـ هل أدرك المسرحيون مقدار فقدنا لهذا النوع من الفرجة المسرحية، حتى تم الاستعاضة عنها بما أسميناه (بمسرح الممثل) والتخلي عن الأدوات الجمالية للعرض بحجة أن المسرح هو الممثل، ومع تقديرنا لتلك النظرة إلا أن الإهمال الجمالي الذي طرأ على الصورة المسرحية في البحرين خاصة مع نهاية التسعينات أفقد الفرجة المسرحية الكثير من البريق والزهو الذي انتشى به في السبعينات والثمانينات إلى أوساط التسعينات .

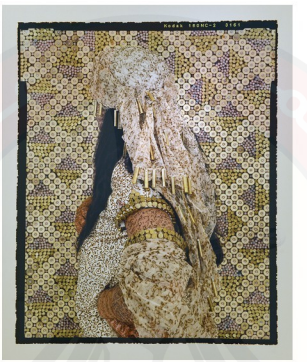
العتاب الواجب

تبقى هناك محطات كثيرة للكتابة عن جمال المؤلف التلفزيوني الدرامي والمدرب والسينوغرافي ومع التقدير لكل تلك الإبداعات إلا أن التجربة الإخراجية المسرحية مازالت هي العنوان الأبرز لاسم جمال الصقر والأقرب إلى عقليته المبدعة التي مازلت متأثراً من صدمتها الأولى في حادثة القشت ، وهنا يبقى العتاب على الصقر الذي ورطني في تلك الحادثة الأليمة، وتركني بلا علاج، فغادر ساحة الإخراج مبكراً، وتركني لوحدي أتالم وأتوجع، وأحن لحوادث جديدة وهو يسمع أناتي ولا يسعفني، فالعتب كل العتب على الصقر أن يرجع، ويمتطي جواد الإخراج المسرحي من جديد! ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

العمل الفني: جمال عبدالرحيم - البحرين

وأحرِمُني الآن منكَ



[فاطمة محسن*]

أصفقُ أشجارَ روحي
على بعدِ عطرِ
سأحرِمُني الآن منك
وأدخلُ في بحرِ رقصٍ، تقطرُ من وردةِ الوقتِ
أجاري كآبةَ هذا الزمانِ المريض
وأنت ...
تعتقُ نخلاً على بابِ قلبي

وتصهلُ هذا الوطن
كخارطةٍ من ضجيجِ المسافةِ
تدخلني الآن من ثقبِ قلبي
تخيطُ بروحي الفصول
وتبحثُ عن عجري
يعانقُ شهقةَ طفلٍ
تشردَ في لونِ هذا المكان

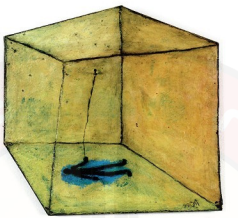
* شاعرة من البحرين.
* العمل الفني: للا السعيدي ـ المغرب

يداكَ على خدِ حلمٍ
تنصلَ من ركعةِ الشّوقِ
راح يصلي نوافلَ هذا الوطن
ورحتَ تجرُ انكسارَك
وطنٌ كلما ضاقَ فيه النبيذُ
تطوحَ قلبُك
وندخلُ في الماءِ نغمرُ أرواحنا
كي نلامسَ صلصالَ همسٍ جديد
يخلقُ فينا خارطةَ البحرِ
الذي لايدان ويخنقُ غدراً
فينسلُ من داخلِ الماءِ زبدٌ لنهارٍ يتيم
يوشوشُ لي هوساً من بعيد

سأخلق الآن رباً جديداً لكم
ربما نشربُ فيما سيأتي
موسيقى سنكتُبها ذاتَ حلم
نوزعُ نوتاتِها خلفَ قضبانٍ باردة
تستحيلُ رماداً
يطيرُ مع الريح
«ولا رايةً في الريح »
نرفعُها ونرقصُ شهوةً
كي أصفقَ
أشجارَ روحي
وأحرمُني الآن منك ■

اتحاد كتاب شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

الغريبُ متغرباً مُستغرباً



[عبدالحميد القائد *]

قَادمٌ مِن كُوخ عَلى الغَيم
كَانَ الغَريبُ يَوماً شَجرةَ لَوز
تحَوّلَ إلى قِيثَارةْ
تَعزفُ مَرثياتٍ مُفرحةً للقَومْ
مَا عَادَ يرَتَدي المَاءَ سترَةْ
مَا عَادَ رَفِيقاً أثيراً للنُومْ

* * *

جاء هُنَا يبحثُ عن فِراشَاتٍ
وَزنابقَ وليلكَ وَعَصَافيرْ
لَكنَّهُم صَوَّبُوا بَنَادِقَهُم نَحوَ عَينَيهِ
واتَّهمُوهُ بِالكُفرْ

* * *

كم كَبرتُ

وكم اتسعَ قَلبي للجُنونْ
واعشوشَبَ المَساءُ الأزرَقْ

* * *

مثلُ حِصَانٍ
انشَلّتْ أرجُلُهُ فَجأةً
وَسَطَ زَحمةِ الشَارعِ السَريع
مَا عَادَ الغريبُ يَعلمُ أيَّ سَمَاءٍ سَتَحملهُ

* * *

كيفَ أَنتزِعُ الفجيعةَ منّي
وقد أثمَرَت دَاخِلِي شَجرةً.....

* * *

وَحيدٌ مَرةً أُخْرَى
مَرّتْ الوَردَةُ ولوَّحَتْ مَن بَعيدٍ

---

* شاعر وكاتب من البحرين.
* العمل الفني: أيمن يسري ديدبان ـ فلسطين

كَاشِفةً عَنْ سوارِهَا
وأنتِ فِي المَقهَى بانتظارِهَا
أيُّهَا الغَرِيبُ
لَن يَنتَشلَكَ أحَدٌ مِن وحدَتِكَ
سَتظَلُّ تَسيرُ عَلى الجِبرْ
عَلى الرَملِ اللافِحِ
عَلى الجَمرْ
أيُّهَا الغريبُ مَا عَادَ الْألَمُ يُؤلِمُكَ
والوحدةُ أَصبَحتْ حَبيبَتَكَ الْأُولى
وأنتَ العَاشِقُ والمَعشُوقُ في آنْ

* * *

مَا عَادَ الغَرِيبُ عَرَّافًا
يَحملُ رايةَ العشقِ
لِيُداوي قُلوبهنَّ ال كَسَرتَهَا السُفُنُ
المُسافرةُ بَلا رَبَانْ
مَا عَادَ قَلبُهُ شَحَّاذًا
يَترصَّدهُنَّ فِي الطُرُقَاتِ
الهَاربة مع شَظَايا الليلْ
لِيَتلقفَ حفنَةً من الفَرحِ المُستَحيلِ
مَا عَادَتْ امرأةٌ تُجدِي
لمسحِ انطفَائِه اليَومِيّ
لاَ شَيءَ يُجدِي
سَتبقَى أيها الغَرِيبُ
وحيداً تحملُ مَعكَ كآبَتكَ المُستَبدةَ
تُضَاجِعُ عَيناكَ البَحرَ
فِي انتظارٍ لاَ شَيء

فَلا شَيء سَيأتِي

* * *

أيُّهَا الغَرِيْبُ
مَن أنتَ
هلْ أنْتَ انَا
أمْ أنَا أنْتَ
أنَا لا أعرِفُكَ
لا أتَحَمّلُ أوزَارَكَ وخَطَايَاكَ
أنتَ مُستَبدٌ /مُستَغرقٌ /غَارِقٌ
فِي أحْزَانِكَ وَوحدَتِكَ الوُجُودِيَّة
فَابْتَعِدْ عَنِّي
فَأنَا لاَ أتْقنُ العَومَ
فِي بِحَارِ شَجَنِكَ
وانا أكرَهُ المَوتَ المَجَّانِيّ
عَلى صَدرِ امْرأة
ضَاعَ قَلبِي فِي ظِلِّهَا
وَنَاهَ ظِلُّهَا فِي أفيَاءِ النِسيَانْ

* * *

كَيفَ يَبدأُ الغَرِيْبُ
الَذي أضَاعَ طَرِيقَهُ مُنْ جَدِيدْ
وَكُلُّ المَسَارَاتِ غَارِقَةٌ فِي العُتْمَة
الطَرِيقُ رَحَلَ قَبْلَهُ
وَسَبقَهُ إلى اللامَكَانْ

* * *

جِئتُ هُنا فِي غَيرِ زَمَنِي

تَلبَّستُ وَجهاً لاَ يَخُصَني
حَملتُ رَايةَ المُستَقبلَ بِيدي
رَسمتُ الطَريقَ بدم بِنفْسَجي
صَادقتُ أُنَاساً اكادُ لا أعْرِفَهُمْ
أحببتُ مَعشُوقَات لا لَغةَ لَهنْ
وُجُوهَهنَ لا تُشبِهُنِي
أُعلنُ الآنَ مَوتَ انتمَائِي لَكُمْ
أُعلنُ الآنَ غُربَتِي الضَوْئِيَةَ
انَا الغَريبُ ..الغَريبُ
قَادِمٌ أنَا مَعَ عُرسِ الغَيمْ
فِي اللَيلَةِ مَا بَعدِ الألَفْ

* * *

مَاذَا سَتَقولُ عَنّي قَارِئَةُ الفنجَانْ
غيرَ أني جئتُ غَريبًا
بقلب نَقيٍّ أتَعَبَهُ البَحثُ
فِي كُفَّيكِ عَن المُرجَانْ
يَسَعُ كُلَّ حَدائِقِ العشقِ المُستَحيلة
بِمُهْجَة دَمُهَا وَرْدٌ وَرِيحَانْ
وَوَجهٌ يَعزِفُ العَالمَ ولا يَعْزِفُهُ
غَدًا يَموتُ غَريبًا فِي بَحرِ غَادَرَتهُ الشُطآنْ
سَيَموتُ وتَاجُكِ فِي يَدَيْهِ وَحيداً
يَنتظِرُ صَحوَةَ الإنْسَانْ ■

أكلّ هذا الحزن لي ؟

[كولالة نوري *]

الألم متورم
أعلى الجسر
الجسر الذي كسر المسافات بيننا
كسر نفسه .
* * *
غيمة غيمة
تخيطها الكلاب السائبة
على رؤوسنا
كحجاب بيننا وبين الله .
* * *
أردتَ الزهرة
لكن القطيع تدفّق كما الغموض من هاوية
فهوتْ.
* * *

ترويض الجرح
كترويض الأجراس بالسكوت
عبثٌ عبث .
* * *
يدي
هروب متسلسل من يديك
فبين أصابعك
نظم القتل الرحيم .
* * *
هذا الغضب وديعٌ لدرجة
إننا لم نعد نغضب من حضوره .
* * *
جهلنا ببعضنا
طراز معماري معقد

* شاعرة من كردستان العراق.
* العمل الفني: ديلاور ـ كردستان العراق .

لا ينهدم إلا إذا فنينا .

* * *

فوهة قلبك

تسلخ ملامحي

لتحولني مشوهه لكن لا يراها سواك.

* * *

تراجعْ..

تراجعْ،

أترى كل هذه الثلوج ؟

تحتها مراصد جسدي ستتكسر .

* * *

هل قلت بأن أرقك مستدام؟

وإنني كالطنين

لا أسحب كل دمك دفعة واحدة ولا أسكت ..؟

لم لا تقول...بأنك عوّلتَ كثيراً على خدعة

«الحامض حلو»

وإنني لم أكن ذبابة !

* * *

الهواء ذاته

والأسماء نفسها

والحقائب بثقلها القديم

لكن لماذا أحس بأننا طائران متعاكسان ؟

* * *

تأخرتَ

بعشرات القلوب

لتحتضن خوفي

وتأخرتَ بعشرات الشعوب

لتطبطب على وحدتي .

* * *

اللوحة التي بظلفين من أمي الشمال

وقُبل من أبي الجنوب

لا تستقر على حائط رأسك،

فهناك مسمار معوج .

* * *

ويحك أيها الفأس في قلبي

الم تشبع قبوراً ؟

* * *

اصمتي أيتها المعاني

فإنني أعرفكِ كلّكِ

لكن الإعراب مبنيّ على النشاز.

* * *

هذه هي الهداية أو النهاية ..

ممر ضيّق سكران

مرسوم على مرايا مكسورة.

* * *

إلى جانب العذوبة المتلاشية

كفن مشغول بإتقان

تعلّق الحسناء المحتضرة «المؤامرة ألا تموت بأناقة»

* * *

آه يا أيّها الذهب

لماذا أبداً لم تلمعْ حين مررتُ؟ ■

امرأة من قند

[نادية الملاح *]

أرّخني في زمن الثورات ربيعاً ماجاء
وامنح نفسك فرصة قمعي
انسفني
سدّد فوهّة الهجر إلى روحي
واشنق في روحك لوني
مزّق كل رسائلنا البيضاء
عقّم أجواء غرورك كي تمحو كل الأنفاس
وكل الآهات
وكل أحاديث الصمت

اهجر ليلي إن شئت
قل إني لست بأنثى حلمك
غيّر لون سمائك واسمك والبدر العالق في الصّحراء
في كل حروفك إني قابعةٌ كالمنفى
بدّل كل ملامح وجهك
وترنّم بالنصر على عشق مجنون
قيّد نبضك وامنعه أن ينطق باسمي
ولتعلن عصيانك للشوق

---

* شاعرة من البحرين.
* العمل الفني: عبدالعزيز عاشور ـ السعودية .

وللتوق
وللّهفة
قل إني ماكنت سوى صدفة
لكنك لن تقوى يومًا أن تنزع روحي من ذاتك
لن تقدر أن تكسر بروازًا نتوسطه عشقاً
لن يسعفك الحلم برؤيا لامرأة من قند
فأنا الماء ومن بعدي
تذوي كل نساء الأرض

تنطفئ الجذوة فيهن
يصرن خريفاً منسياً
وأنا وحدي ذاك الفصل الما جاء بثورة
بل بالسلم انساب إلى قلبك
ولهذا
وحدي من يبقى
حتى هذه... أنكرها لو أنّكَ في قتلي
تملكُ شيئاً من جُرأة...! ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

ألــق

[**محمد غبريس** *]

لا تمتْ
قبل أن تستعيدَ بقاياكَ
من كلِّ مفترقٍ
وتلاحقَ حلمكَ فوق جبالٍ
من الأرقِ
لا تمتْ
قبل أن تتنفسَ من رئةِ الكلماتِ
هوى الوطنِ العبقِ
قبل أن تتسللَ في الذكرياتِ
وتشربَ نخبَ المواجعِ والحرقِ
لا تمتْ

قبل أن تتعرى أمام القصيدةِ حراً
وتفكَ قيدكَ في العمقِ
قبل أن تتهجى قدومَ العيدِ
وتفتحَ نافذةً للغدِ القَلِقِ
لا تمتْ
في الجوارِ عويلٌ ونهرُ دمٍ
واغتيالٌ
لتاريخٍ من عبروا الظلماتِ إلى الشفقِ
لا تمتْ
فالحقيقةُ بين يديكَ
هنا في الطريقِ إلى الحبِّ .. في الروحِ

* شاعر من لبنان.
* العمل الفني: جمال عبدالرحيم ـ البحرين .

في الحدقِ
فالقصيدةُ مثلك
تبحث عمن يشق إليها سبيلاً
عمن يلملم عشبَ القوافي
على الورقِ
لا تمتْ
قبل أن تتدفق مل ء الشذا
والحنين
وأن تتدلى غماماً على كتف الأفقِ
لا تمتْ

كلّ شيءٍ هنا
رهنُ حلمكَ
رهنُ مزاجكَ كل صباح
فلا خطوة للأمام
ولا شمعة تتنفس في آخر النفقِ
لا تمتْ
أيها المتبقي هنا
بك حرية العابرين حقول الندى
بك نقرأ تسبيحة الألقِ ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

رحـمـة

[منير طه *]

الأضواء كل الأضواء خافتة الضياء في صالة المكان الذي يعرف بالمنتدى الثقافي، وفي إحدى أركان المكان هناك مسرح خشبي نصف دائري تقريباً خلفه يبدو هناك مدخل تتدلى من أعلاه ستارة مخملية حمراء اللون. يعلوها وفي أركان المسرح مصابيح وهاجة الضياء، وأخرى تتفاوت ألوانها ما بين الأحمر، والأخضر، والأصفر.

كانت المصابيح الوهاجة تتحرك تلقائياً، ثم تلتقي بضيائها على خلفية المسرح تارة، وعلى مركزه تارة أخرى. وحول المسرح الصامت هذا جلس كثير من الرواد حول موائدهم ينتظرون بخشوع تام عرض الفقرة التالية من البرنامج، وما بين متحدث مع من بجانبه بكل وقار، هناك جلاس يعلو صوتهم بين الفينة والأخرى مطالبين بمزيد من الأكل والشراب.

كان جالساً مع أصدقائه الثلاثة حول طاولة قريبة من خشبة المسرح هو الآخر يترقب بكل لهف أبعاد الفقرة القادمة... وأثناء بما هو فيه استذكر رداءة الفقرة الأخيرة التي أدتها فنانة ممتلئة الجسم والوجه التي مهما حاولت إظهار أدائها الجاد لشد الرواد الا أنها لم تفلح... ولشدة ضعف أدائها قام البعض بالدق على الطاولات للدلالة التامة على ضجرهم.

وبينما هو غارق ببحور بما هو فيه لمح الستارة

* قاص وباحث عراقي مقيم في قطر.
* العمل الفني: محمد سامي ـ العراق.

المخملية الحمراء تهتز بكل عنفوان ... ثم برزت من خلفها فتاة في مقتبل العمر ترتدي حلة الرقص الشعبي.

قفزت إلى قلب المسرح وكأنها نمرة تنقض على طريدتها. ركلت خشبة المسرح، فتعالت أصوات جناجلها (خلاخلها) الفضية، ثم رفعت ذراعيها فجلجت أسوار معصميها.

وأثناء أداء إيقاعاتها نقر أحد العازفين على آلته نقرات متتالية ومتواصلة فبدت للسامع لها وكأنها اهتزازات أفعى ذات الأجراس رفعت رأسها عاليا بحركة عفوية محية الرواد، ثم طاقت بعينها المكحلتين بطبقات من الكحل الأسود في أغوار الصالة لحين استقرت عينها بعينيه الناعستين.

وفي تلك اللحظة بالذات بدأت عينيها السواداوتين واللتين زادتهما طبقات الكحل الأسود بريقاً، وحدة كأنها عينا الصقر...

كانت ذات بشرة ناصعة البياض، ولها خدان وشفتان مملوءتان شديدتا الإحمرار، وحول جيدها الطويل يلتف عقدا من اللؤلؤ المتلألىء... أما رداءها الفاحم اللون الطويل وكعب حذائها الفارع الطول فقد زاد قدها النحيل طولاً وبهاءً، وبالمعنى الدقيق كلاهما أعطى للعموم هيكلة جسدها السريع الحركة والالتواء بعداً جمالياً يجذب الناظر إليه.

لم ترفع عينيها عن عينيه لحين بدا عازف الكمان الضرب على أوتار كمانه، وبعد أن تبعه عازفون آخرون بدأت ترقص رقصات شعبية على أنغام تلك النغمات الموسيقية التراثية الأبعاد.

رقصت في وسط وفي أطراف المسرح بكل عنفوان صبت عرقاً، لحين ازدادت وجنتاها وشفتاها إحمراراً، ندى جبينها، وازدادت عيناها بريقاً، ومع هذا... وذاك بدت وكأنها لبوة في قمة قوتها وجبروتها.

وبعد أن أدركت صفاء النفس في أدائها تقربت منه، ثم وضعت ذراعيها على كتفيه، قربت أنفاسها من أنفاسه ثم همست في أذنه قائلة:

من أين... أنت..؟

ومن تكون..؟

إحمر وجهه خجلاً...

وبعد أن طاف بعينيه في أعماق محياها أجابها متلعثماً.. وبصوت أجهش

أ..أ..أنا

أطلقت العنان لنفسها، ابتعدت عنه.. تركته وحيداً في الظلمات، نظر إليه البعض ما بين حاسد، وحاقد تهامس أصدقاؤه الثلاثة الجالسين معه ثم رشقوه ابتسامة صفراء.

تلوت ثانية وسط خشبة المسرح على أنغام الطبول والأوتار.. وبالمعنى الدقيق رقصت بكل مكامنها وأبعاد أداء رقصتها... لم يتمالك الرواد وصفقوا لها بكل إحساس.

أعادت فقرة رقصتها الشعبية ثانية.. وبينما كانت في قمة عطائها رمى أحدهم إليها جوربة صفراء...

مسكتها بكل قوة وأباء، ثم دسَّتها بين طيات شعرها.
شعر بالغيرة تأكل قلبه...
أحست بمعاناته
بعد أن استقرأت أعماق عينيه...
دنت منه ثانية... ثم وضعت جيدها قرب منخاريه...
شم بملء رئتيه عرقها.. وعبقها تخمد الدم في عروقه حاول ضمها.. انسلت من بين ذراعيه...
شعر ولأول مرة في حياته نشوة تعانق الآفاق تجتاح عروق دنه الكامنة.
عاودت رقصها.. حدق بقدها الفارع... طويلاً، طويلاً ثم طاف في غياهب عبقها وعرقها اللذين خلفتهما خلفها... توقفت أذناه عن السمع وعيناه عن رؤية الأشياء... كما أحس بقدميه دونما أي حراك.
رأها خيالاً يرنو إليه باسطاً ذراعيه في الفضاء..
فرك عيناه
هز رأسه الثقيل ذات اليمين وذات الشمال
دنت منه...رويدا... رويدا ضمته...
تعالى ضجيج الرواد
حاولت جذبه إلى خشبة المسرح.. إلا أنه أبى بكل كبرياء
التفت إليه الثلاثة متسائلين
ما الخطب..؟
وماذا دهاك ؟
أجابهم بصوت يشبه الأنين!
لم أكن في مثل هذا الموقف من قبل..
رفع رأسه عالياً.. لمحها هناك تودع الرواد...
لم نكترث بصراخ المطالبين بمزيد من رقصها الشعبي الجميل، ركضت نحو الستارة المخملية الحمراء... ولجت من خلالها إلى المجهول، ثم تلاشت في الظلام.
ساد الصمت المكان.. ثم تعالت الأضواء من كل صوب فحلت الأنوار الساطعة بدلاً من الأضواء الخافتة، فتراءت الوجوه كل الوجوه على حقيقتها ومقامها.
هلت من بين الزحام مرتدية حلة بيضاء... فتشت عنه في وسط الزحام لحين أدركت أنه هناك.
وعندما أدركتهم وقفوا لها احتراماًوإجلالاً.
سحب له كرسي من أحد جوانب المكان القريب منه..
جلست بقربه..
شعر بدفء جسدها
شمَّ عبقها عميقاً
غرق في أغوار عينيها.. ثم كسر الصمت قائلاً:
أبدعتِ برقصك الشعبي
كنتِ رائعة.. بكل معنى الكلمة..
رشقته بنظر أليم..وارتياح، ثم أجابت
لم أراكم هنا من قبل..
التفتت إلى أصدقائه الثلاثة، ثم أردفت قائلة:
إنكم جميعاً غرباء.. من بلد واحد!
نحن هنا.. لحضور مؤتمر خاص بالتراث الشعبي

المادي منه غير المادي، وقد دعتنا المؤسسة القائمة على إقامة هذا المؤتمر إلى هذه الأمسية الجميلة..

التفتت إليه ثانية..متسائلة....

وأنت مَنْ تكون.....؟

وهنا أشار إلى أصدقائه الثلاثة، وقدمهم إليها واحداً تلو الآخر، ثم إلى ذاته، ثم أجابها متلعثماً..

أنا..أنا أنا.. اسمي (نور)

أجابتهم بكل وقار...

وأنا... اسمي (رحمة)

وهذه مدينتي... ومنذ تخرجت من معهد دراسات التراث الشعبي وأنا أعمل في هذا المنتدى..

أشعر بالدفء فيها وبالحنين...

انبهر أحدهم متسائلا

أي حنين...

حنيني... إلى اللامعلوم

بعد أن طافت في غياهب المكان همست في أذنه قائلة:

دعنا نخرج من هذا المكان ..إنني أشعر بالضيق

خرجا سوية

مشيا طويلاً

وقفا عند حافة النهر البعيد

نظرا سوية إلى قرص الشمس... يولد من رحم السماء من جديد، نظرت إليه بألم وحنين..ثم فتحت حقيبتها، وأخرجت منها صورة فوتغرافية.. وقلم

بعد أن قلبت الصورة كتبت خلفها ..

إلى...نور.. من رحمة

في شروق يوم... عام...

دفن الصورة في جيبه.. ثم ضمها إلى صدره بكل

عنفوان سألته مباغته، من أين أنت..؟

أجابها بكل ألم... أنا..أنا من بلد المآذن الشامخة الأبية... والقباب الذهبية....

نظر ثانية إلى كبد السماء..

تراءت لهما خيوط الشمس الذهبية تندفع نحو سطح الأرض بكل صمت وإصرار.

همس في أذنها بعد ان نظر الى عقارب ساعته

بعد دقائق تقلع طائرتي وعلى متنها أصحابي...

مسكته من ذراعيه

شَّد على ذراعيها

نظرت في أعماق وجهه

رفعا رأسيهما سوية إلى الأعلى مبتسمين

شاهدا سوية طائرته محلقة تواً من مطار المدينة القريب

قهقها..ضحكا سوية

تشابكت أيديهما

همس في أذانها قائلاً..

ربَّ رقصة خيرٌ من ألف ... طلباً للجوء إنساني في أي بلد كان...!

ثم ركضا حيث خطوط الشمس ذات السبعة ألوان..■

غُبَارُ الرّوح

[محمد عطية محمود *]

تشعلين مصباحك الخافت في (كوّته)، فيما بين سقف حجرتك وجدارها، فوق صورتك القديمة بشعرك المنسدل طليقاً خلف كتفيك، وعلى جانبي جبينك، ومحياك الباسم في خفوتٍ صبياني يحمل ثقلاً خفياً، ونظرة عينين وجلتين إلى مجهول..

بين الأبيض والأسود ترضخ الصورة في ظل مصفر باهت، يمتص ما سمح به الضوء الشحيح؛ فيزداد شحوبه وغمقته، وأنتِ تُشرفين على رؤوس أشباهٍ لكِ، بالدم، يصغرونك.. يتراوحون بين الطول والقصر، وملامح شغب عتي، ومسالم، تتشكّل في وجوههم الدَهشَة.. ربما تميزتِ/ اختلفتِ عنهم ببشرتك السمراء النحاسية المطفأة، والمستسلمة في آن.. صِغاراً كنتم، أغراراً، لم تجمعكم إلا تلك الصورة الباهتة، القادمة من أغوار السنين.

تمتدُّ يدكِ في فضائك.. تتحسسُ منفضةَ سجائرك، العاجيَّة، ببقع حروقها المتناثرة على حوافها، بعضُها غائرٌ موغلٌ في لُحمتها، وبعضها سطحيٌ باهتٌ فيما بين الأصفر والبني، وقاعُها مسوَدٌ معتم من أثر الطفي..

تُراكِ تنفضين فيها رماد لفافاتك المتوترة؟ أم تهيلين فيها غباراً متطايراً من أفكارٍ مشوشةٍ أو ندوبٍ تجتاح الروح؟ أم تغمدين فيها ذاك الجسد

* قاص من مصر.
* العمل الفني: أيمن المالكي - إيران .

المتألم في فضاء معتم يمتص رحيقه، أو ربما يمتص حياة الروح فيه؟

تزوغ عيناكِ في الصورة.. تُرى هل هُما عيناكِ مازالتا؟.. أم هما آثار لعيون منسية تركتيها ـ هناك ـ في منفاكِ الأول البعيد..؟

تجتاحك الآن رغبةٌ في التماوج، الانسلاخ، والارتداد إلى عصا مكنستك القديمة، وأنتِ تكنسين غبار أيامك المنسيَّة هناك.. تُرى هل تصلُح مكنستك الكهربائية الحديثة، المعتصمة أمامك بركن الحجرة، لكنس ما تكدس من تراكمات غبار سنينك الجديدة، أم أنها صارت جزءاً محبطاً من منفى بعيد اختزلك هنا؟

يفاجئك صوته، ترنيماته في أذنيك، التي اخترقت غربة جسدك وروحك، في مساحة انفلتت من زمنك، باغتت روحك، زلزلتها، أيقظتها من وهدة وحشة سجنتها في جسد قديم، هو جسدك المترع بشقاء الأيام وعناد الرياح من حولك.

هل تُوحشك الآن صورته، ملامحه، أم أنها صارت طيِّاً، وطيفاً معاوداً يناوش رياحك، فتحيلها بنزقك نثار روح تنسحق لتصير غباراً يتراكم على أرضك، من السهل أنْ تمتصه مكنستك الجديدة، فيهدأ الصوت ولا تسمعين أنينه الخافت، وسط ضجيج طقوس أيامك ـ بعيداً عنه ـ في أذنيك.

يعود ليهزك صليل قلبه المعدني، تميمته التي أودعها بين يديكِ، وأنتِ تطئين بأقدام روحك قبل جسدك، أرض منفاكِ القديم ـ الذي صار منفاه الجديد ـ فتهرعين إلى خزانة أشيائك؛ ينزلق شاله الحريري المضمخ برائحة عرقه ـ الذي طوّق به رقبتك ـ تحت قدميك ويلتف حولهما.. يتمسح ـ الآن ـ في ساقيك، بينما تغيبُ بين طيَّات ملابسك وشوشاتُ ضلوعه إليكِ ورسائلُ بوحه وحنينه، وخاتمه الذهبي المختبيء بخزانة أسرارك، ممهوراً باسمه.

تُرى هل صار قلبه حديداً بالفعل؟ أم أن قسوة أيامك قد مسّته وجففت أنهار حنينه إليكِ؟ وهل مازلتِ تتوقين إلى ملامسة شاله، ضمُّه إلى صدرك، لفّه حول كتفيك وصفحة عنقك، والاستغراق في رائحة عرقه وبقايا عطره، والتلذذ بمخارج حروف اسمه التي تنطلق من جوف حنينك إلى شفتيك، اللتين كانتا مبللتين بندى عشقه، وتوحدك بك وانصهارك.

تقسو عليكِ نظرة شقيقتك، الممطلة من الصورة، بملامحها التي مازالت تميل نحو الصفرة، تعكس اندهاشاً من نوع مختلف، تمارس عليكِ دور الأم ـ الذي كنتِ تُمارسينه عليهم بامتياز ـ تجعل من نفسها رقيبا عليكِ.. تشير أصابعها الطويلة المُشرَعة في اتجاه وجهك، بعدم الاقتراب، الابتعاد الواجب، عدم الوقوع مرة أخرى في شراك عنكبوت جديد!!.. أهكذا هي ترى علاقتك بآخر؟!.. وهي الآن في كنف دفئها؟

يستدير صوته ليناوش روحك.. يتسلل، يوقظ بنعومة متوحشة مكامن صدرك، تهرع يدك نحو

علبة سجائرك.. تمتص أناملك المحترقة واحدة، بينما تشتبك عيناكِ بنظرة أخيكِ الأكبر، بحنو نظرته وميلان رأسه نحو اليمين، تجاهك في الصورة ـ كما في الواقع ـ وكفك تربت على كتفه في اتكاء مرجو، وحنو تفيض به روحك.. يغشاك فيض مشاعره المرهقة، وهو يغتصب أسباب حياته اغتصاباً، وترتبط بكِ مشيئة أيامه بحبل سري يمتد برغم البعاد، يجعلكما الأقرب والأنقى والأصفى والأحن في حيز لا يعترف بالدف.. تقفز في صدرك وعي ذاكرتك الملتصقة بروحك، أشواق لقائه بك ـ طفلاً صغيراً كما بالصورة ـ عندما عُدتِ من أول منافيك، إلى منفاكم الأصيل، وتعلقه برقبتك، قبل أن يلتهمك أول عنكبوت ـ على حد تعبير شقيقتك ـ ويبتلعك طوفان آسر، يلفظك فيما بعد لطوفان أشد في غربة ممتدة بلا قرار.

ترتعش السيجارة بين شفتيكِ، تنتج أطيافاً تتزاحم.. تتراقص على ضوءِ شحيحٍ مضبب، تغتالكِ فيه أقدام متسارعة، صاعدة هابطة، على درجات سلم تتباعد وتتقارب بك.. تومض فيها نقاط مرتعشة لا تفتح طريقاً لبصيص نور قد ينبسط، ربما أزاح بعضاً من عتمة.

تتلاعب في رأسك بقايا كلماته، ترنيمات عشقه، نداؤه الذي يشعل حواف القلب ويشعله، يطلق إسار الروح.. يسري خدراً محفوفاً بحذرٍ شديدٍ متردد في ثنايا الجسد المستسلم..

تؤلمك حدة نظرات أخيك الأصغر، وهو يقلّب سيجارته على جانبي شفتيه، يجرع من كأس نزقه.. تشي ملامحه اللامبالية ـ في صورتكم ـ باستهتار وتهور مبكرين، فقد نمت به الأيام ورعرعت فيه نزعته للتوثب والانقضاض، برغم انضوائه تحت جناحي اغترابك!!..

حينما كانت تأتيكِ الإشارات الوامضة، حاملة نشواكِ وخدرك، على هاتف المسافات الشاسعة، تخترق جبالك وبحارك التي تفصلك عن فارس المشاعر النبيل، كانت تأتيكِ انقضاضة أخيك كسهمٍ نافذ، سكينٍ ناجزٍ يقطع حبال الوصال، فتنزوي كلماتك ويخذلكِ ضعفُك، ليشتعل الوهن في قلبك، والغضب في قلب ينتهبه عشقك، بليل كان لكما وحدكما، ونهارات ممتدة من الشوق والترقب والتقلب على جمر الانتظار.

هل ترين أن فارسك كان ـ حقاً ـ نبيلاً وأنكِ ـ حقاً ـ وُلدتِ، ثانيةً، من رحم روحه ونزقه، وافتتان روحه بكِ، وتطلعه لاقتسام بهجة ما تبقى من الأيام معك؟

أم أنه كان مجرد طوق نجاة، تشبثتِ به وتشبث بكِ.. داواكِ من سقم جرح غائر، خلّفته فيكِ علاقة آسرة حميمة، بعنكبوت (آخر) نسج خيوطه حولك، واستسلمت له؛ فالتقمك.. أحكم قبضته عليكِ.. لم يفلتك، وأسرك في سجن البدن، ثم... لم يحتمل أحوالك، فلفظك.. تركك نهب تحرشك بعالم مازال يكشر عن أنيابه، لتنبت لكِ مخالب جديدة.

فهل توحشت مخالبك، لتطول فارسك النبيل، وتُحدث به ذات الجرح الذي مازال ينزف بداخلك؟ ترى هل يغفر لكِ خطيئة أن حملتيه بعنادك على البعاد، بعدما نشبت فيه مخالبك العنيدة التي تشهرينها لأول مرة في وجه أحد؟

هل مازالت تؤلمك بقايا نظراته الشاكية التي ظلت تحبو خلفك وأنتِ تولينه ظهرك،والمسافات بينكما تتباعد، في أعقابِ أخر لقاء؟

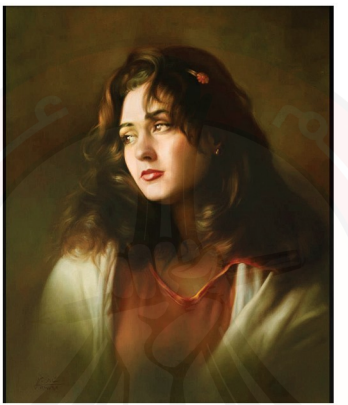
ترتعش يدك على الهاتف.. هل تريدين ـ الآن ـ سماع صوته؟ أم أن صمتك مازال يخذلك.. يوخز مكامن روحك المحتبسة في جسدك.. يبطيء سير أيامك السكرى.. تنخذل روحك.. أم تتألق؟.. تشتعل جذوة عشقك.. أم تخبو؟ فالصوت الساري في صمتك القادم من أغوار هجرانك وانكسارك، لا يشبع فيك نهم الخروج من شرنقة صمت يجثم عليكِ وعلى كل الأشياء من حولك..!!

«فهل تكفّرين ـ الآن ـ عن صمتك؟!!»

يغشاك صرير الباب، وحفيف أقدام ابن أيامك المضنية، رفيق منفاكِ وعلته، يقترب من أعتاب حجرتك، ببعض من ملامحك الممتدة فيه..

فهل عليكِ ـ الآن ـ غير أن تغمدي بقايا سيجارتك في جسد منفضتك.. تنزعي عنك الشال الحريري الذي استقر، رغماً عنكِ / لا إرادياً، على كتفيك.. تلقي سماعة الهاتف إلى جوارك.. تُحْكمي ضم شعرك المنسدل على جبينك في فوضى إلى الخلف، بخيوطه البيضاء المقتحمة، المنذرة.. لتعاودي تشخيص البسمة الزائفة على شفتيك ووجهك، قبل أن يلج نحوك.. يشعل ضوء مصباح الحجرة المعتاد.. يطوّقك بذراعين فتيتين.. يستنزف ما بقي من ذبالة مشاعرك، فيغيب الظل الباهت عن الصورة، ويزهو ضوء الحجرة، ربما يغتال، إلى حين، بعضاً من أغبرتك.■

لا أريد أن أمتلك شيئاً



[فتحية الصقري *]

الساعةُ: الرابعةُ صباحاً
الصمتُ: مجموعةُ مَزهرياتٍ متراصَّة
قلبي: مصوِّرٌ فوتغرافي
الكلماتُ: جمهورٌ هادئ.
كنتُ هناك
لكنّي لمْ أمكثْ طويلاً

عدتُ باكراً
كمُصلحِ إطاراتٍ عنيد
يريدُ أنْ يصبحَ بسيطاً للأبد.
كانَ عليّ أنْ أدخلَ السِّباق
أنْ ألمسَ غلافَهُ السَّميك
أنْ أهتمَّ بمتابعةِ الفائزينَ فيه والتَّصفيقِ لهم

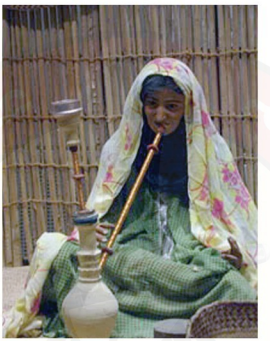
* شاعرة من عمان.
* العمل الفني : شادفر ميترا - إيران .

لأحصلَ على بطاقاتٍ بديلةٍ
تُخرِسُني للأبد :
البيوتُ الكبيرةُ
السياراتُ الفخمةُ
الألقابُ الرَّنانةُ
الواجهاتُ الاجتماعيةُ المرموقةُ
لتقضيَ تماماً على تجاربي الفاشلة لفهم مفرداتٍ
عصيَّةٍ على الفهم مثلَ : الوجودِ /العدمِ /المادةِ/
الروحِ.
كان عليَّ أنْ أحلُمَ
بكرسيٍّ يحرِّضُني على قتلِ آلافِ العصافيرِ في
رأسي ويدفعُني دفعاً لزيادةِ عددِ الوجوهِ المُكْفَهِرَّة
كانَ عليَّ أنْ أختارَ
الوقوفَ تحتَ شلالِ الضَّوْءِ المُستعارِ
بدَلَ الوقوفِ تحتَ انهياراتِ العَتمة
لكنّي خذلتُ الجميعَ
اخترتُ البقاءَ داخلَ غرفةٍ صغيرةٍ
على عَلاقةٍ سرِّيَّةٍ بمَنْجرِ ألعابٍ
مزدحمةٍ بأشياءَ مبعثرةٍ وغيرِ مرتَّبة
وتعتني ليلَ نهارٍ
بحضورٍ لا يسألُ عنه أحد
بأحلامٍ مستحيلة
(My dream, is to dream, a dream) *
غرفةٌ تقومُ أحيانًا بدورِ
أمٍّ صالحة
تُكثرُ من النَّصائحِ
وتؤلِّفُ قصصاً
مستوحاةً من واقعِ المُترفينَ ومن سعادتِهم الكاذبة
في حينِ أنني لا أسمعُ غيرَ صوتِ
Santosh Kalwar
(Happiness is a big joke; let us laugh at it loud).
غرفةٌ صارتْ فيما بعدُ
المُمَوِّلَ الأولَ لمشاريعِ الضَّياع
المخزنُ الثابتُ الذي أُودِعُ فيه عُشَّاقي
عشاقي المجانين
الذين يستقبلونني استقبالَ الأبِ الحنون
الشَّغوفِ بإعدادِ المفاجآتِ اليوميةِ لطفلِه الوحيد
مُنحازاً دونَ تكلُّف
لرسالتي المُعلَّقةِ بمسمارٍ على ظهرِ الباب:
«أيها الحزنُ
أيها القلقُ
أيتها الكآبةُ
يا عشاقي الأثرياء
إنكم ترعبونَ وَحدتي
لكنَّكم ترسمونَ لي طريقاً مختصراً للحياة».
لأنَّ هذه الحياةَ
هذه الغرفةَ
مدرِّبٌ شرسٌ
يعملُ بجِدٍّ لتوفيرِ الخبزِ اليوميِّ لقلقي
ليجعلَ دائماً من حقولِ اللاطمأنينةِ متنزَّهاً خاصاً
لاسميَ المُستعبَد.
صرتُ أعرفُ كمْ نجمةً في سماءِ الانتظار

وكمْ طائرًا بلاستيكيًّا يسقطُ، في الليلة الواحدة،
من أسلاكِ تجارِ الحبِّ ولاعبي الشِّطْرَنج.
سأقولُ لكمْ اليومَ وغدًا
لا أريدُ أنْ أحوّلَ الوقتَ إلى قاعةٍ محكمة
وقلبي إلى مِطرقة
لا أريدُ أنْ أمتلكَ شيئًا.
مهتمة بتربيةِ كائناتٍ غريبة
بحشراتٍ لا يمكنُ أنْ تُحبَس
بطيورٍ
بحيواناتٍ
بورد قلقٍ على حياته
كما سابقًا
كما الآن
أمضي
بلا فوائدَ منتقاة
بأخطاءٍ كثيرة
وعثراتٍ صريحة
إمَّا أنْ أذهبَ أو لا أذهبَ للأبد
موزَّعةً على آمالٍ منبوذة
أوراقي محروقةٌ من الأطْراف
وجباتي الرئيسةُ:
صمتٌ ملفوفٌ بأوراقٍ رَطْبَة ومحشوٌّ بقصائد شعراءَ
توقَّفوا عن الكتابة بسببِ توقيتِ الموتِ الخاطئ.
أغاني عشاقِ الخيالِ وهم يتقلَّبونَ في رمالِه
الحارّة.
نظراتٌ مُعدَّةٌ بحنانٍ ومغموسةٍ بتروٍّ في نهارٍ مائلٍ
للغياب.
أنفلتُ من عتمةِ ليلٍ
كشمسٍ منشقّةٍ تؤلِّفُ بنفسِها سَيْرَها اليومي
رشيقةً ،عاريةً، توّاقة ،
على أكتافِ الخيال.
صورتي واضحةً
على سورِ الحديقةِ الخلفيّة:
ضئيلةً
صفراءُ
يكبُرني ندمي بعشَرةِ أعوام
كسلي شجرة
حقولي لا تتبدلُ في المواسم
تغيَّرَ مسمى حظّي قبلَ وصولي لهذا العالم
من منظِّم أعراسٍ إلى صانعِ توابيت
صوتي لا يناسبُ تجارَ الدِّين ولا المرتدَّةَ قلوبُهم
عن الحب.
أفكُّ غموضَ الأحاجي على النَّحو الآتي
العمرُ : بِزَّةُ الحياةِ العسكرية.
الصداقةُ: غِراءٌ لازمٌ لمَلْء فراغِ الشقوق.
الحبُّ: رغبةٌ جادّةٌ للتَّعرف على الألمِ عن قرب.
العائلةُ : كيفَ تربّي نواياكَ الخفيَّةَ للانتحار ؟
البيتُ : عاهةٌ مستديمة.
الوطنُ : فرصةٌ مناسبةٌ للضَّحك. ■

* Santosh Kalwar

لقد تمَّ تسلمُّ رسالتك



[يوسف النشابة *]

شاء القدرُ أن يموت والدُ زوجتي عن عمرٍ قد ناهز الثمانين عاماً مخلفاً ثروةً طائلةً من الأموال والعقارات لزوجته التي تبلغ من العمر خمساً وسبعين سنة وهي أم زوجتي البنت الوحيدة لها.

رحل عمي وكأنه أراد ذلك شوقاً إلى الحرية تاركاً عمتي بلا أنيس أو جليس تتسامر معه، لقد كان مثال الزوج المطيع الذي يلبي طلباتها وأوامرها الصارمة ويستمع إلى تذمرها من كل صغيرةٍ وكبيرةٍ في الحياة.

لم يكن لنا خيارٌ إلا أخذها معنا بعد أن مرت أشهر العدة على عمتي وكأنها في سجن انفرادي، حيث إن خادمتها قررت العودة للكفيل حفاظاً على سلامتها، خوفاً من بطش عمتي ذات الأصابع القوية واللسان السليط.

لم يكن لي خيارٌ إلا استضافتها في بيتنا وقد خصصنا لها حجرةً في الطابق الأرضي. لقد شعرتْ بالسعادة بوجودها معنا بعد فراق رفيق العمر لتمارس دورها كمديرةٍ للبيت تأمر وتنهي على ابنتها (زوجتي) التي لا تردُّ لها طلباً أبداً، وعلى أولادنا الثلاثة المسلوبي الإرادة تحت إلحاح

* قاص وباحث من البحرين.

أمهم بطاعة جدتهم واحترام من هم أكبر منهم سناً.

أما أنا فقد أصبحتُ مهمشاً في البيت لقد أخذتْ مني زمام القيادة والقدرة على إصدار القرارات والأوامر كأنني قائد عسكري تم تجريده من رتبه العسكرية.

أولادي الثلاثة يحبون الأفلام المتحركة وبرامج الأطفال، أما أمهم فهي تتابع المسلسلات المكسيكية، والتركية وتتمنى أن تنجب بنتاً جميلةً، وقدعاهدتْ نفسها أنها لن تتوقف عن الإنجاب حتى تأتي كساندرا. أنا أحبُّ الأفلام العربية القديمة التي غالباً ما أتابعها عصراً.

أما عمتي فهي تحب مشاهدة المصارعة الحرة التي تتابعها من محطة إلى أخرى حسب الجدول الزمني دون أن تعطي أياً منا أي اعتبارٍ لمشاهدة برنامجه المفضل.

عمتي من الصعب الحصول على رضاها، إذا اشتهينا الغداء «مكبوساً» قالتْ هي تريدُ محمراً دون الاكتراث لنسبة السكرالمرتفعة دائماً عندها، أما في وجبة الإفطار فتفضل البيض المسلوق تجنباً للدهون في البيض المقلي مع إن نسبة الكولسترول عندها مرتفعةٌ حسب آخر فحص أجري لها في العيادة الخاصة.

في فصل الصيف لا تتحملُ برودة المكيفات، وتفرض علينا صيفاً حاراً خارج البيت وداخله، وهذا ما جعل الجيران يعتقدون أننا نقتصد في الكهرباء. حاسة السمع عند عمتي ضعيفةٌ، ولكنها تسمعُ ما تريدُ سماعهُ بوضوح، ومتى ما سمعت كلاماً لا يعجبها هددتنا بتركِ البيت والعيش مع الجيران!

لقد غيرتْ ديكور البيتِ على هواها مراراً، وذلك بنقل قطع أثاث البيت من مكانها إلى أماكنَ أخرى. لقد كانت تكره الذهاب إلى الطبيب، وحين تصاب بالكحة تملأ البيت بالأصوات المزعجة الصادرة من حنجرتها التي لا تتوقف عن إصدار الأوامر والصراخ في وجه الأولاد.

عمتي ورثت الكثير من المال، لكنها لم تصرف ديناًرا واحداً مساهمةً منها في مصاريف الدار الكبيرة المرهقة لعامل بسيطٍ مثلي.

أنا وعمتي على خلافٍ دائم، فكثيراً ما تتدخل بيني وبين الأولاد، وبيني وبينَ زوجتي التي تكون في حيرة شديدة بين طاعة الزوج، أو طاعة الأم، وكلنا يعرف أنّ طاعة الأم واجبةٌ.

عمتي بالرغم من قصر مدة وجودها معنا في البيت إلا أنّها أصبحتْ معروفةً عند الجيران، تحل مشاكلهم، وتقدم لهم النصح والإرشاد ومراتٍ عديدة كادت تهدم عليهم حياتهم الزوجية بتدخلها في الشئون التي لا تخصها.

لقد فكرتُ أنْ أترك البيت لها من كثرة مشاكلها أو أطردها، ولكن إلى أين تذهبُ؟ نصحني الأصدقاء بالبحث عن زوجٍ لها فقلتُ:

هل هناك مغفلٌ سيضحي بحريته؟

عمتي تعرفُ أني الوحيدُ الذي يتحمل تصرفاتها الرعناءِ المزعجةِ التي لمْ تشعر أني متذمرٌ من كل مايبدرُ منها من تصرفاتٍ صبيانيةٍ في يوم من الأيام.
أنا الذي يقدم لها الدواء، وحبوب ضغط الدم بالتودد والتوسل والترجي كي تأخذَ الحبةَ وغالباً ما أنجح في ذلك.
كان ينتابني شعورٌ أنها تكرهني، ولا تطيقُ الجلوسَ معي وسماعَ صوتي لأني لم أكنْ الزوجَ الذي أرادتهُ لابنتها.
ماتتْ عمتي لتترك كلّ أملاكها لابنتها الوحيدة والأولاد.
أما أنا فقد تركتْ لي ورقةً بها رسمُ قلبٍ وكلماتٌ بخط يدها تقولُ:
أحبُّكَ مِنْ كلِّ قلبي! ■

أعترف...

[هدى اشكناني *]

لا أؤمن بالبصر..
أؤمن بالعمى
بالصوت، بالسواد ،بالنسيان
كل مافي الحياة مبنيٌ على الصوت فقط
الصوت الذي يُسقط فوق مظلاتنا الضوء
يحاصرنا الضوء.. يطوقنا أكثر
يُنبت الخوف تحتنا..
نصبح بين وهمين
بياضٍ يستبد بنا
وصراخ الغيمات من فوقنا
من ذا الذي يحررنا الآن..؟

(أن تقاوم..)

تختبركَ الحياة فتأخذ عينكَ اليمنى، ثم تأخذ عينكَ اليسرى،
ولأنك لا تمتلك خياراً آخر
تتعلقُ بشرفتكَ المطلة على الله
تُلقي بكل الأشياء الساذجة التي ارتكبتها
حزنكَ ،كآبتكَ ،ضيقكَ ،اختناقكَ..
وكطفل صغير، تنتظرُ مكافأة ما أنجزتْ..

(جحيم !)

لا وقت للحب..
قلبي الذي
كان يحرسه الله
طوال سبعة وعشرين عاماً،
أطفأه بسيجارته الأولى،
دون أن يتألم...■

---

* شاعرة من الكويت.
* العمل الفني: جمال عبدالرحيم .

نســاء في الأربعين

[خلود الفلاح *]

منذ أيام كثيرة متشابهة
أعد الطعام الذي تحب
والتقط الصور في وضع السعادة
أحاور كائنات افتراضية
بتعليق أتركه على صفحة صديق ما أو ربما قصيدة
للسنة الجديدة
وقبل أن أمضي للنوم
أتمنى أحلاماً سعيدةً للكون الافتراضي.

* * *

لم يكن إلا نسوة افتراضيات
انتظرنه في غرف الدردشة
لنهاية سعيدة في مسلسل تركي
وفي كل مرة يتذكرن
إنهن في الأربعين ويزيد.

---

* شاعرة وصحافية من ليبيا.
* العمل الفني: عدنان معيتيق - ليبيا.

* * *
منذ أعوام
الأشياء كما هي
البيت نظيف جداً
الثلاجة محافظة على درجة التبريد المطلوبة
الصدأ الذي يتكوم في المنطقة السفلى من الباب
الخارجي للبيت
الصبغة القديمة التي تخلصك من شعرك الأبيض
متى اكتشفت ذلك
الماركات القديمة التي تستعملينها للتجاعيد
غرامك بفناجين القهوة
وكل يوم تغلقين الباب بالمفتاح
وتتركين النافذة مفتوحة
لأحلامك السعيدة.
* * *
هذه الغرفة الصغيرة
الجدران المزدحمة بصوري
الشرشف البرتقالي
طاولة الزينة البليدة
مرآتها
فاجأت فراغي.
* * *
حين أفقد ماء الورد
حين أفقد رائحة العشب
أتأهب للبكاء.
* * *
لملموا
أمانيهم
ومضوا
لكن إطارات الصور
تبتسم في انتظارهم.
* * *
هذه الليلة
تتلألأ
بحبيبات
يعزفن خريف أصواتهن.
* * *
شاهدة قبر
ترمقني
بلا اكتراث.
* * *
خلف الذكرى
أنا
تؤرخ هوامش المكان. ■

مقاربة في كتاب أصول البلاغة لـ ميثم البحراني

مراجعة: علي عمران

الكتاب: أصول البلاغة.
المؤلف: الشيخ ميثم البحراني

المقدمة :

مملكة البحرين كانت وما تزال تشع بجواهرها، ولئالئها على مرّ العصور، فكم أهدت للخليج والعالم الإسلامي من عالمٍ، وأديبٍ، وشاعرٍ، وفيلسوفٍ .... أثروا عالم الفكر ، وتقدّموا بالحضارة خطواتٍ ، وخطواتٍ... . نحو الرقي والتقدم والخلود.

وفي القرن السابع للهجرة ولدالعالم الشيخ ميثم بن علي البحراني (636 هـ – 679 هـ)في البحرين ، عالم تخطى حدود الزمان والمكان ، فهو أنموذج رائع للعالم المتبحر في كل علم وفنّ حتى عدّ شخصية إنسيكيوبيدية ، تبدع في جميع الشئون التي تعامل معها ، وأسهم في تأسيس تيارات فكرية وعلمية، تجاوزت عصرها ، وأنارت القرون اللاحقة.

أ ـ التعريف بالكاتب:

الشيخ ميثم البحراني (636 هـ – 679 هـ)

هو ميثم بن علي البحراني (كمال الدين) أديب حكيم ، متكلم من فقهاء الإمامية من أهل البحرين، زار العراق، وتوفي في بلده.

من آثاره : شرح نهج البلاغة، استقصاء النظر، تجريد البلاغة ويسمى أصول البلاغة ، والقواعد في علم الكلام .

اسمه ونسبه :

الشيخ ميثم بن علي بن ميثم البحراني .

ولادته :

ولد الشيخ البحراني عام 636 هـ في البحرين

* باحث أكاديمي من البحرين.

مكانته العلمية:

كان معاصراً للخاجة نصير الدين الطوسي، وقيل: إنّ الخاجة كان تلميذه في الفقه، وهو تلميذ الخاجة في الكلام، والواقع أنّه اشتهر أكثر ما اشتهر في الكلام، حتى أنّه انتهج الأسلوب الكلامي والفلسفي في شرحه على نهج البلاغة.

وكان الشيخ البحراني مشهوراً في عصره ، حتّى أُطلق عليه : الفيلسوف، والمحقّق، وزبدة الفقهاء والمحدّثين، والمتكلّم الماهر، وعدّه الطريحي في الفقه كالخاجة نصير الدين في الكلام.

أقوال العلماء فيه ـ نذكر منهم ما يلي:

1ـ قال الشيخ سليمان البحراني في السلافة البهية: (كان ذا كرامات باهرة ومآثر زاهرة، ويكفيك دليلاً على جلالة شأنه، وسطوع برهانه ، اتفاق كلمة أئمّة الأعصار، وأساطين الفضلاء في جميع الأمصار على تسميته بالعالم الربّاني، وشهادتهم له بأنّه لم يوجد مثله في تحقيق الحقائق، وتنقيح المباني(...).

2ـ قال الشيخ عباس القمّي في الكنى والألقاب: (العالم الربّاني، والفيلسوف المتبحّر المحقق، والحكيم المتألّه المدقق، جامع المعقول والمنقول، أُستاذ الفضلاء والفحول...).

3ـ قال السيّد محمّد باقر الخونساري في روضات الجنّات: (كان من العلماء الفضلاء المدققين، متكلّماً ماهراً، له كتب ...).

أساتذته ـ نذكر منهم ما يلي:

1ـ الشيخ محمّد الطوسي، المعروف بالخاجة نصير الدين.

2ـ الشيخ أسعد بن عبد القاهر الأصفهاني.

3ـ الشيخ علي بن سليمان البحراني.

تلامذته ـ نذكر منهم ما يلي:

1ـ الشيخ محمّد الطوسي، المعروف بالخاجة نصير الدين.

2ـ الشيخ الحسن الحلّي، المعروف بالعلاّمة الحلّي.
3ـ السيّد عبد الكريم بن أحمد بن طاووس.
4ـ الشيخ محمّد بن الجهم الأسدي الحلّي.
5ـ الشيخ عبدالله بن صالح البحراني.

مؤلفاته ـ نذكر منها ما يلي:

1ـ منهاج العارفين في شرح كلام أمير المؤمنين.
2ـ استقصاء النظر في إمامة الأئمة الأثني عشر.
3ـ النجاة في القيامة في تحقيق أمر الإمامة.
4ـ شرح الإشارات للشيخ علي البحراني.
5ـ شرح مائة كلمة لأمير المؤمنين.
6ـ قواعد المرام في علم الكلام.
7ـ اختيار مصباح السالكين.
8ـ شرح حديث المنزلة.
9ـ المعراج السماوي.
10ـ مصباح السالكين.
11ـ الوحي والإلهام.
12ـ تجريد البلاغة.
13ـ البحر الخضم.
14ـ غاية النظر.
15ـ آداب البحث.

وفاته :

توفّي الشيخ البحراني(قدس سره) عام 679 هـ في البحرين، ودفن فيها.

وهكذا يتبين لنا من خلال المؤلف زخم المادة وثقل حجمها، وتشعّب تفاصيلها، الأمر الذي يدفعنا إلى الاشتغال عليها والانشغال بما جاء فيها.

ربما يحصل ونحن نتساءل ونسائل المسائل المطروحة أن نلمّ ببعضها أو كلّها وقد تولد فينا الإجابات أسئلة، والأسئلة أجوبة لذلك نتساءل: كيف اشتغل صاحب كتاب « أصول البلاغة» على اللفظ، وكيف عرّف الفصاحة والبلاغة؟ وما موضوع علّكها؟ وما هي مشمولات الفصاحة إذا عات إلى مفردات ؟ وما هي مشمولاتها إذا عادت إلى النظم .

ب ـ عرض الكتاب

يتكون كتاب أصول البلاغة للشيخ ميثم بن ميثم البحراني من وريقات قليلة تشتمل على تقديم أو خطبة للكتاب تتضمن بعد البسملة و الحمدلة والصلاة إلى غرض الكتاب، ومن ألف من أجله وهو من سماه (أبا المظفر منصور بن الصاحب محمّد الجويني.) ويشير بعد ذلك إلى موضوع الكتاب، وأنه يشتمل على مقدمة وجملتين، فالكتاب مبني على مقدمة وجملتين (كما يعبر) ولعله يقصد بالجملة مجموعة الأشياء، والجملة في كتابه أشبه شيء بالباب، فكان الكتاب مبني على مقدمة وبابين، وتنقسم كل جملة إلى ستة فصول، وهذا التوازن يبدو معتمداً في الكتاب الذي يدل تبويبه وتقسيمه الداخلي أيضاً على الاتجاه العقلي الذي ينحوه صاحب الكتاب كما سيظهر.

وينقسم كل فصل إلى عدد من المباحث يتراوح بين مبحث واحد إلى عشرين مبحثاً، تشتمل المقدمة على ثلاثة مباحث (والمبحث أحياناً لا يزيد على سطرين، وهذه المباحث الثلاثة هي تعريف الدلائل اللفظية، وأنواعها الثلاثة المطابقة، والمتضمينية، والتلازمية، ويبدأ الكتاب بقوله.

«أما المقدمة ففيها أبحاث»

الأول (الدلالة اللفظية):

دلالة اللفظ على تمام معناه، ويسمى المطابقة، وعلى جزء مسماه من حيث هو كذلك: تضمنا وعلى لازم مسماه من حيث هو كذلك التزاماً، والدلالة الأولى وضعية صرفة والباقيتان بشركة من الوضع والعقل، وبهذا ينتهي المبحث الأول الذي هو كما واضح غاية في الإيجاز وضغط الكلمات، وهذه من مميزات الكتاب.

ويتناول في المبحث الثاني من المقدمة بعد أن ذكر أنواع الدلالات في المبحث الأول، يتناول تعريف مفهومي الفصاحة البلاغية فيعرف الفصاحة بأنها خلوص الكلام من التعقيد الموجب لقرب فهمه ولذاذة استماعه ويعرف البلاغة بأنها:«كون الكلام الفصيح موصلاً للمتكلم إلى أقصى مراده» وهذان التعريفان يلفتان النظر من جهتين، الأول هي الإيجاز، والثانية اختلافهما عن الشائع المشهور في الألفاظ على الأقل.

أما المبحث الثالث من المقدمة فهو بالنص التالي «(الثالث) موضوع علم الفصاحة هو الكلام الدال على معناه بإحدى الدلالات الثلاث من حيث هو على حالة موجبة لقلاب فهمه ولذاذة استماعه، وموضوع البلاغة هو الكلام الفصيح» وأما الجملة الأولى فهي تشتمل على ستة فصول تماماً كالجملة الثانية وهي تتعلق بالفصاحة العائدة إلى المفردات ويظهر من هذه الفصول أن المقصود بالمفردات هو الألفاظ المفردة والتراكيب التي لا تصل إلى حدّ الجملة، يتناول فيها المباحث التي يرى أنّها تؤثر في الفصاحة والبلاغة مبتدأً بالحروف المفردة التي يتناولها الفصل الأول الذي عنوانه «الفصل الأوّل في المحاسن المتعلقة بآحاد الحروف وتركيبها وحال الكلمة»، ويشتمل هذا الفصل على أربعة أبحاث، الأوّل يتعلق بمخارج الحروف، يعددها يبين الحروف التي تنتمي إلى كل مخرج ويذكره.

المبحث الثاني يتكلم عن الذلاقة والحروف التي تعد منها والحروف التي تحلق بهما ويختمه بقوله ناقلاً عن الخليل: ولما ذلقت هذه الحروف وسهلت على اللسان في النطق كثرت في أبنية الكلام، ثم يذكر محاسن الحروف ولذة النطق بها وسماعه كقوله:«العين والقاف لا يدخلان بناءً إلا حسناه لأنهما أطلقا الحروف، فالعين أفصحها جرساً، وألذها سماعاً، والقاف أمتنها وأصحها جرساً، كذلك السين والذال في البناء...»

ولهذا، فان المبحث الذي يعقب هذا مباشرة هو (المبحث الثالث في المحاسن العائدة إلى آحاد الحروف) وقد يتوهم القارىء لأول وهلة أنه يقصد محاسن كل حرف، ولكن عندما تقرأ تجد أنه يقصد محاسن البلاغة العائدة إلى آحاد الحروف أي القدرات البلاغية مع بعض الحروف المنقوطة أو غير المنقوطة،

والتزام مالا يلزم في القوافي.

المبحث الرابع الذي هو بعنوان :فيما يتعلق بالكلمة الواحدة، ويقصد به فيما يتعلق بالكلمة الواحدة في شأن آحاد الحروف، ويتناول فيه أموراً منها توسط الكلمة في عدد من الحروف بحيث لاتكون طويلة ولا قصيرة، وإن أعذبها الثلاثية لاشتمالها على المبدأ والوسط والنهاية، وهنا يتبنى موقف ابن جني في ذلك ويورد التعليلات التي ذكرها في عيب الكلمات المركبة من حرف، أو حرفين، أو مما زاد على ثلاثة من غير أن يرجع إليه.

ومنها ـ أي من الأمور ـ الاعتدال في حركاتها وأعدلها حركتان وساكن... وأما توالي أربع حركات، ففي غاية الثقل، والخمس بالأولى، ولذلك لا يتحملها الشعر.

وكونها عربية غيرمولدة ولا صادرة عن خطأ العامة، وأن يكون ـ أي اللفظ ـ أجري على مقاييس كلام العرب، ألا تكون غريبة وحشية، ولذلك كانت في الكتاب العزيز نادرة، فهو يورد في هذا المبحث كل ما يورده البلاغيون في شأن فصاحة المفردة.

وبذلك ينتهي الفصل الأول.

أما الفصل الثاني من الجملة الأولى، فإنّه بعنوان فيما يتعلق بالكلمات المركبة، وهو يتكون من سبعة أبحاث:

البحث الأول :(في التجنيس) يتناول فيه أنواعه ويمثل لكلّ واحد منها بإيجاز، ثم ينتقل إلى المبحث الثاني، وهو في الاشتقاق، وهكذا، وخلاصة هذا الفصل هو أن ما يتعلق بالكلمات المركبة من البلاغة سبعة أمور هي: التجنيس، والاشتقاق، وردّ العجز على الصدر، والقلب، والسجع، وتضمينه المزدوج، والترصيع.

وهي المحسنات التي تقوم على جزأين يتضامنان لإحداث ظاهرة بديعية كما هو واضح، وهذا معنى قوله فيما يتعلق بالكلمات المركبة.

وفي الفصل الثالث يتناول الحقيقة والمجاز في أربعة أبحاث، يعرف المجاز والحقيقة في البحث الأول، ويقسم المجاز في البحث الثاني إلى قسمين، هما ما يقع في اللفظ والمفرد، وما يقع في الإسناد، وفي المبحث الثالث يذكر أنواع

المجاز ويعدها عشرة بحسب علاقتها، وفي المبحث الرابع يذكر طرق التمييز بين الحقيقة والمجاز والقرائن الدالة عليه.

ثم يتناول في الفصل الرابع التشبيه أنواعه وأغراضه وهي عنده إلحاق الناقص بالزائد، أو التخييل، أو الجمع بين الشيئين في مطلق الصورة، وفي المبحث الرابع يشرح التمثيل والمثل ويفرق بينهما. وفي الفصل الخامس يتناول الاستعارة تعريفها، وترشيحها، وتجريدها، والاستعارة بالكناية، وتقسيم الاستعارة إلى عامية وخاصية، وشرط حسن الاستعارة، وهو المبالغة في التشبيه مع المجاز، ويقسم الاستعارة إلى أربعة أقسام بين المحسوس، والمعقول، ويتناول في الفصل السادس الكناية حقيقتها والفرق بينها وبين المجاز.

وأريد أن الفت الانتباه ـ هنا ـ إلى أنه في هذه الجملة الأولى جمع المحسنات البديعية والصور البيانية، وإن كان قد جعل كلاً منها في الفصل لأننا سنحتاج إلى الملاحظة لاحقاً، وأما الجملة الثانية فهي تتناول النظم ويعرفه في الفصل الأول بأنه وضع الكلام على النهج الذي يقتضيه علم النحو، والعمل فيه بقوانينه، ويشرح هذا المعنى، وتأثير النحو وقواعده في التراكيب.

وفي الفصل الثاني الذي ربما يكون أهم الفصول الكتاب وأوسعها يتكلم عن (أقسام النظم) يبدؤه بقوله: الجمل الكثيرة إذا نظمت نظماً واحداً فإما أن يتعلق بعضها ببعض أو ليس، فإن كان الثاني ـ أي إن كان بعضها ببعض لم يحتج النظم إلى فكر في استخراجه، وإن كان الأول، فكلما كانت أجزاء الكلام أشد ارتباطاً كان أدخل في الفصاحة، ويقرر أنه ليس له (أي للنظم) قانون يحفظ لمجيئه على وجوه مختلفة، ولكنه يذكر وجوهاً، فما يعتبر في ذلك، وهذه الوجوه أو القوانين التي تحكم النظم يذكر منها واحداً وعشرين وجهاً، منها المطابقة والمقابلة والاعتراض(الجملة المتعرضة). والالتفات والاقتباس (أي من القرآن والشعر) والتلميح ، وإرسال المثلين والتعديد وتنسيق الصفات والإبهام ومراعاة النظير والمدح الموجه والمحتمل للضدين (خاط لي عمرو قباء...) وتجاهل العارف و(السؤال والجواب)والحذف والتعجب والإغراق في الصفة (أي المبالغة)وحسن التعليل.

وفي الفصل الثالث يتناول التقديم والتأخير، فيتناول في المبحث الأول أنواع

وضوابطه، وفي المبحث الثاني يتناول التقديم والتأخير في الاستفهام.
وفي الفصل الثالث يتناوله مع حروف النفي، وفي الرابع في الخبر المثبت والمنفي، وفي الخامس تقديم حرف السلب على العموم وتأخيره كقولنا ماكذا فعلته فيكون ذلك سلباً للعموم، وذلك لا يناقضه الإثبات الخاص حتى لو قلت وفعلت بعضه، وفي المبحث السادس يتناول التقديم و التأخير بحسب أغراضها تحت عنوان (استيفاء أقسام التقديم والتأخير) وهي عنده ـ أي الأغراض ـ عشرة.
وفي الفصل الرابع يتناول الفصل والوصل، يتناول مواضيع الوصل والفصل وأغراضها.
وفي الفصل الخامس يتناول الحذف والإضمار (أي التقدير) وما يحسن منه في المبحث الأول، والثاني مواد جواز حذف المبتدأ والخبر، وفي الإيجاز كونه لوناً من ألوان الإضمار.
وفي الفصل الأخير يتناول فوائد إنّ وإنّما، وفي المبحث الأول يتناول فوائد(إنّ) وهي عنده أربع فوائد:
الأولى: الربط بين الجملتين مثل: « يا أيها الناس إنّ وعد الله حق»
«اتقوا ربكم إنّ زلزلة الساعة شيء عظيم»
الثانية: إنك تجد لدخولها من المزية على ضمير الشأن ما لا تجده مع عدمها.
الثالثة: تهيء النكرة لأن تتحدث عنها.
الرابعة: قد تغني عن الخبر إن مالاً، و إن ولدا على تقدير إن لهم مالاً إن محلاً مرتحلاً.
وفي المبحث الثاني في (إنما) و فائدتهاو أنها للحصر عند الجمهور و معانيها.
وفي المبحث الثالث يتناول (ما و إلا).

وينتهي الكتاب بغير خاتمة على هذه الصورة:

وأول ما يلفت نظر القارىء في الكتاب هو أنه لا يقسم البلاغة التقسم المشهور، فلا معاني، ولا بيان، ولا بديع، فما هو موضوع الكتاب إذن؟ هذا الأمر يدفعنا إلى أن نعود إلى العنوان (أصول البلاغة) فما الذي يقصده بكلمة أصول هنا؟

هو يعني المباني والمقدمات التي بني عليها علم البلاغة ،فهو يعني بالأصول ما يقصده الفقهاء من قولهم (أصول الفقه) مثلاً.

إن النظر في القضايا التي تناولها في الكتابه لا يساعد على هذا الفهم ،كما أن المقدمة الموجزة لا تساعد كثيراً في حسم هذا الموضوع، فهي في تبجيل الرجل الذي وضعت الرسالة على شرفه، وليس فيها عن موضوع الكتاب غير جملتين.

الجملة الأولى: قوله «وبعد فهذه أصول في علم البلاغة جردتها من الحشو المذموم، وضبطتها بالحدود والرسوم ليسهل حفظها ويكثر نفعها، وحزمت بها مجلس من خص بالكمال...»

والجملة الثانية قوله بعد الديباجة التي مدح بها صاحبه:«محبة مني لإعداد ذهنه اللطيف بقواعد هذا العلم للمطالب الجليلة إخلاصاً في العبودية...»

وأما المشكلة الثانية التي يثيرها الكتاب فهي إنه في بابيه خلط القضايا المتعلقة بعلم المعاني بالقضايا المتعلقة بعلم البيان و القضايا المتعلقة بعلم البديع خلطاً لا تعسف فيه لكنه مبني على تصور مختلف للأمور.

ونظن أن مبعث المشكلتين واحد أي مشكلة عدم تقسيم المباحث بالتقسيم المعتاد من جهة وخلط تلك المباحث من جهة أخرى، فالخلط ناتج عن إلغاء التقسيم، ولهذا، فإن هذين الأمرين مرتبطان، ونظن أن حلهما واحد، ويمكن حل هذا الإشكال من خلال النظر في أمرين.

الأول: منهج التقسيم في الكتاب.

الثاني: فلسفة الفصاحة و البلاغة عنده .

أما منهج التقسيم الذي اتبعه، فالذي يبدو لي بعد التأمل أنه لا يرجع إلى عدم ارتضائه للتقسيم المشهور للبلاغة إذ ليس في الكتاب إشارة إلى ذلك، بل إن التقسيم إنما كان بهذه الهيئة لأنه أراد أن يخدم الغرض الذي وضع الكتاب من أجله وهو: وضعها لصاحبه «لإعداد ذهنه اللطيف بقواعد هذا العلم للمطالب الجليلة» إعداد الذهن هنا بوضع القواعد وفق منهج عملي قصد به الابتعاد عن التقسيمات النظرية فهي «أصول في علم البلاغة جردتها من الحشو المذموم ليسهل حفظها ويكثر نفعها» فهو يريد الوصول إلى تحقيق البلاغة عند المتكلم

وليس المعرفة بعلم البلاغة، ولذلك فهو ينحو بالبلاغة منحىً عملياً أدخله جداً في التداولية، هذا يفسر بوضوح تناوله العلمي أبواب البلاغة، كما أنه يفسر تماماً قصده بأصول البلاغة، فهو يعني الأصول التي ينبغي أن يتبعها المتكلم لتحقيق البلاغة، ولهذا تدرج في تناول الأمور الداخلة في البلاغة والمؤثرة فيها من آحاد الحروف، واختيارها، ومخارجها، وأثرها في السمع إلى مفردات الألفاظ، وشروح الفصاحة فيها، ثم إلى المركبات الاسمية والفعلية، والظواهر القائمة على أزواج الكلمات، ثم إلى الجمل والمقامات، وروابط الكلام بعضه ببعض.

ولهذا نجد قسماً جعله مما يتعلق بفصاحة المفردات كالتجنيس وأمثلة، وقسماً جعله في النظم وهو المقابلة والمطابقة من غير اعتبار لكونها ترجع إلى علم واحد من علوم البلاغة أو اثنين إذ المقاس عنده هو التدرج من المفرد إلى المركب، ولهذا أيضاً نلاحظ أنه كرر الحديث عن الحذف كما لاحظ المحقق ـ محقاً ـ المؤلف أدخل المجاز العقلي في المجاز المرسل (ص3 هامش 4) وهذا يثبت ما قدمناه من أنه لم يكن بصدد تقسيم الاهتمام بالأثر العلمي لاستخدامه المجاز، وهذا لا فرق فيه بين عقلي ولغوي و مرسل.

وبهذا، فإننا نزعم أن هذا الكتاب دليل علمي موجز لمن أراد أن يتقن الكلام والبيان وليس كالكتب المتأخرة في البلاغة التي كانت تهتم بحشو المعلومات وحفظ المصطلحات والتقسيمات.

أما الأمر الثاني الذي نغزو إليه إتباعه هذا التقسيم (هو يصب في الأمر الأول) فهو فلسفة البلاغة عنده، ونستطيع أن نعرف فلسفة البلاغة عنده من خلال النظر من عدد من الأمور منها.

تعريف البلاغة والفصاحة عنده، ومنها تعليلاته البلاغية، وأحكامه النقدية بل ومنها أيضاً تقسيمه لهذا الكتاب، إذ الامران متداخلان، فالتقسيم وفلسفة البلاغة عنده كلاهما سبب ونتيجة للآخرين كما سنرى.

ولنبدأ بتعريف البلاغة عنده ـ و هو متفرد بهذا التعريف ـ هي كون الكلام الفصيح موصلاً للمتكلم إلى أقصى مراده وأكثر البلغاء لا يكادون يميزون بينهما. فهو ينحو بتعريف البلاغة منحى عملياً، فهو لايعرفها باعتبارها بلاغة

الكلام المنجز الجاهز، وهو مطابقة الكلام لمقتضي الحال بل باعتبارها القواعد العلمية الموصلة للمتكلم إلى غاية البلاغة، ويلاحظ على هذا التعريف أنه مبني على الفصاحة والفصاحة لقوله في التعريف (كون الكلام الفصيح...) (والفصاحة عنده هي خلوص الكلام من التعقيد الموجب لقرب فهمه ولذاذة استماعه) فالجزء الأول من التعريف هو التعريف الشائع للفصاحة، ولكن الجزء الثاني وهو الأهم يفسر لنا مذهبه في البلاغة وفلسفتها إذ إنها تقوم على ركنين أحدهما يتعلق باللفظ والاخر بالمعنى وهما (تجاوزاً) قرب الفهم ولذاذة الاستماع، فهما شرطان أوليان لتحقق الفصاحة، وبالتالي لتحقق البلاغة.

ولهذا، فإنه قسم كتابه هذا التقسيم متتبعاً تحقق هذين الأمرين من أول اختيار الحروف إلى الكلمات، إلى التركيبات، ثم الجمل والنصوص، بما يحقق اللذاذة وحسن الفهم، ويتحقق هذان الأمران بالقواعد التي يفترض أن البليغ يلتزمها ويوردها.

النظم عنده على قسمين:

الجمل الكثيرة إذا نظمت واحداً إما أن يتعلق بعضها ببعض أو لا، فإن كان الثاني لم يتجح ذلك النظم إلى فكر في استخراجه مثل قول علي رضي الله عنه: لا مال على العقل ولا داء (أعين) من الجهل ولا كرم كالتقوى وإن كان الأول فكلما كانت أجزاء الكلام أشد ارتباطاً كان أدخل في الفصاحة. فملاحظته الأخيرة تلك إنما يتناول الأمور لبيان فصاحتها، ومدى ما ينطبق عليها من ذلك، وليس له قانون يحفظ (أي النظم ص 49).

والاهتمام بهذين الأمرين اللذين انطلق منهما في فلسفة البلاغة أي الوضوح وتحقق هذه اللذة حاضران في تفسيراته التي يذكرها لإيراده لبعض الأمور والأحكام التي يطلقها أحياناً، فنجدها ـ هنا، أو هناك ـ على الرغم من إيجاز الكتاب، من ذلك مثلاً التفسيرات والتعليلات (سهولة النطق) تكثر حروف الذلاقة لسهولة النطق بها (نقلاً عن الخليل 9 وليس شيء من بناء الخماسي التام يعري منها، فإن وردت عليك كلمة خماسية أو رباعية معراة من حروف الذلق أو الشفهية فليس من كلام العرب (ص 16.)

اللذة والجمال:

العين والقاف لا يدخلان في بناء إلا حسناه لأنهما أطلق الحروف فالعين أفصحها جرساً وألذها سماعاً، والقاف أمتنها وأصحها جرساً، وكذلك السين والذال في البناء إذا كان اسماً

ويعلل استخدام الحروف ودخولها في الأبنية (ص 16)

ومنها تفسيره لاجتناب الحروف لإظهار الحذق كما فعل واصل في اجتناب الراء وفي التزام وما لا يلزم.

ومن الدلائل على اهتمامه بالجانب النظري إيجازه التعريفات إلى حد الإخلال وضغط الكلمات كتعريفه مثلاً (أنواع الدلالات) وفي أحيان كثيرة لا يعرف الشيء ويكتفي بذكر أنواعه.

ومن النتائج التي ترتبت على اتخاذه هذا المنهج في التناول أنه على رغم إيجازه تناول معظم إن لم نقل كل أبواب البلاغة فكان الكتاب يعطيك طريقة لتحليل النص ابتداءً من الحروف، فالكلمات، فالمركبات، فالجمل (النظم) غير أن عيبه الوحيد أنه لم يكن يطبق على نص واحد.

كما أنه يتناول التماسك النصي، ويخرج على حدود الجملة بصورة واضحة في تناوله للنظم وطرائق ربط الجمل، كما أنه يمكن أن يكون مدخلاً براعماتياً تداولياً جيداً في بعض لمحاته.

وفي النهاية، فإنه كتاب قيم جداً يعلم البلاغة من أقصر الطرق، ويجتنب الحشو بالمصطلحات النظرية التي لا فائدة في كثير منها.

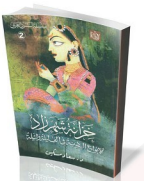
كما يجتنب التقسيمات الكثيرة لأنواع التشبيه، والاستعارة، وألوان البديع التي وصلت في الكتب التقليدية إلى حدّ يصعب حفظها وإحصاؤها. ■

---

1 ـ أُنظر: شرح مائة كلمة لأمير المؤمنين2 قواعد المرام7.

الشيخ ميثم بن علي البحراني الفيلسوف الفقيه البحراني صاحب المعارف والمواقف.

2 ـ عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، لبنان، مؤسسة الهالة، 942/3.



الكتاب:خزانة شهرزاد .
المؤلف : الدكتورة مسكين(سعاد).
الناشر: دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر.
الطبعة الأولى: 2013
عدد الصفحات: 414 .

خـــزانة شـــهرزاد
الأنواع السردية في ألف ليلة و ليلة
نحو وعي جديد بالتراث السردي العربي

نادية بلكريش

على الرغم من تعدد الدراسات والأبحاث التي تناولت المتن السردي لألف ليلة وليلة من مختلف جوانبه: الكلام الخبر للدكتور سعيد يقطين (1997)، عبد الفتاح كليطو في أغلب أعماله، الأســتاذ محسن جاسم الموسوي في كتابه ـ ألف ليلة وليلة في الأدب الإنجليزي ـ ، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة ـ ، لفريال جبوري غزول و ـ بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي ـ لشرف الدين ماجدو لين.

2001)، فإن هذا المتن السردي يظل منبع العديد من الأبحاث والمقاربات. نظراً للغنى والعمق الذي يتميز به من جهة. وتعدد الإجراءات والمفاهيم النقدية التي يعتمدها الباحثون من جهة ثانية. خاصة إذا ثم الانطلاق مما تحقق في النقد السردي الحديث الذي فتح آفاقاً جديدة للقراءة والتأويل. مما أدى إلى إغناء هذا التراث السردي ونفخ الروح فيه. من أجل بنائه وفق رؤية جديدة.

تكشف عن مكنونه وتسبر أغواره.

في هذا الإطار العام، يندرج كتاب الناقدة المغربية سعاد مسكين ـ خزانة شهرزاد، الأنواع السردية في ألف ليلة و ليلة ـ . الصادر في طبعته الأولى عن دار رؤيا للطباعة والنشر (مصر)،2013، في 414 صفحة.

يتكون الكتاب من تقديم للدكتور سعيد يقطين، مقدمة، مدخل وثلاثة أبواب. يتضمن كل باب مجموعة من الفصول. وقد جاءت كما يلي :

1 ـ الباب الأول: الأنواع السردية. يتضمن ثلاثة فصول :

أ ـ الفصل الأول: الخبر .

* باحثة من المغرب.

ب ـ الفصل الثاني: الحكاية.
ج ـ الفصل الثالث: من الخبر إلى الحكاية.
2. الباب الثاني: الأنواع السردية المركبة. يتضمن ثلاثة فصول.
أ ـ الفصل الأول: القصة.
ب ـ الفصل الثاني: السيرة.
ج ـ الفصل الثالث: من القصة إلى السيرة.
3. الباب الثالث: الأنواع السردية المختلطة. يتضمن ثلاثة فصول.
أ ـ الفصل الأول: الأمثولة.
ب ـ الفصل الثاني: الرحلة.
ج ـ الفصل الثالث: التصنيف النوعي لألف ليلة وليلة.
بعد هذه الأبواب والفصول تأتي خاتمة الكتاب.

1 ـ التقديم:

ينطلق الناقد سعيد يقطين في تقديمه للكتاب من مجموعة من الأسئلة أهمها: ما الجديد الذي يمكن أن تضيفه هذه الدراسة / الكتاب؟ و ما الجوانب الذي تناولتها الناقدة سعاد مسكين ولم يسبقها إليها أحد؟ على ضوء هذه الأسئلة ، أشار إلى كون نص الليالي، نص غني و متنوع. تتعدد عوالمه التخييلية وغناها وعمقها. إنها تعبر حسب الناقد سعيد يقطين نفسه، عن حاجة الإنسان في أي زمان ومكان إلى السرد (التخييل). لذا فإن نص ـ ألف ليلة وليلة ـ سيبقى موضوعاً للقراءة والاستلهام والتفاعل والبحث والدراسة. وهذا لا يتأتى لكل النصوص السردية التي أبدعها الإنسان على مرّ الزمان. كما يشير الناقد سعيد يقطين إلى كون هذا الكتاب، عبارة عن عمل جاد وجديد. يفتح آفاقاً جديدة للأسئلة بصدد الليالي. ونظرية الأنواع السردية، وذلك بهدف تطوير تصوراتنا السردية و النوعية، ومن هنا يكتسب هذا الكتاب قيمته المنهجية والتحليلية.

2 ـ المقدمة :

وفي مقدمة الكتاب، تشير الناقدة سعاد مسكين إلى خاصيات نص ـ ألف ليلة وليلة ـ. فهذا الأخير، يشكل أنموذجاً حياً من نماذج التراث العربي،

ومصدراً تاريخياً قيماً لهويتنا. فقد استطاعت هذه الليالي العربية أن تحاكي الواقع العربي بجل مظاهره وأشكاله عبر خطاباتها المختلفة والمتباينة. خطابات تتجانس فيها الحقيقة بالوهم، الواقع بالخيال، المقدس بالمدنس، الجد بالهزل، إلخ...مما يجعل الباحثة تشير بأنها ستقف عند المكونات البنيوية لهذه الليالي باعتبارها شكلاً كتابياً يخضع لمقاييس ومعايير نوعية. تميزه عن باقي الأشكال والنصوص.

هذا التناول، سيمكننا (حسب الباحثة سعاد مسكين) من الكشف عن طبيعة الأنظمة والأنساق التي تحكم تكونه الحكائي إن على مستوى البناء أو على مستوى المحتوى.

من خلال هذا التصور، تنطلق الباحثة من افتراضين اثنين:

1 ـ إن نص ألف ليلة وليلة خزانة للأنواع السردية العربية، أنواع مختلفة التجلي النصي من حيث صيغ الخطاب، ومن حيث الوظائف الجمالية والدلالية.

2 ـ إن دراسة هذه الليالي باعتبارها خزانة ، للأنواع السردية تبحث في كيفية تشكل حكاياتها انطلاقاً من الحكاية الإطار، وتحديد الحكايات المتضمنة لمعرفة معماريتها النصية. ومحاولة خلق فهرسة جديدة لها على ضوء التصنيف النوعي.

وقد ربطت الباحثة هاتين الفرضيتين بالعديد من الأسئلة التي ستشكل محور هذه الدراسة (الكتاب). أسئلة ستساهم في تحقيق وعي جديد بالتراث العربي من خلال التطور في تقديم بعض الإشكالات والإجابات عنها. من أهم هذه الأسئلة :

أ ـ هل يمكن لتجلٍ نصيٍّ مثل ـ ألف ليلة وليلة ـ أن يولد لنا نظرية في الأنواع السردية؟

ب ـ بأي منظور يمكننا أن نعالج الأنواع السرديةَ؟ وضمن أي إطار نظري؟

ج ـ ما الخصائص التي تجعل خطاباً ما يندرج ضمن نوع معين ؟

د ـ ما القوانين والقواعد الضابطة للنوع السردي في الليالي ؟

هـ ـ هل يمكننا حصر الأنواع السردية، عبر دراستنا لليالي، وفي عدد محدود ومحدد ؟

و ـ أين يحضر النوع هل في المادة ؟ أم في البناء؟
ز ـ هل تكتفي صياغة وتحديد معيار للنوع كي نؤسس منطقاً للأنواع السردية العربية؟

إن البحث في الأنواع السردية، بحث في اشتغال مكونات الخطاب وارتباط بقوانين وضوابط ـ السرديات ـ باعتبارها علماً يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً، وبناءً، و دلالةً. وقد أشارت الباحثة سعاد مسكين، إلى كون ذلك يستوجب عملية الاشتغال على التمثيل الخطابي داخل هذه الليالي للكشف عن خصوصياتها البنيوية التي ستظل خارقة لكل زمان ومكان، ومنفلتة من كل جمود أو ثبات.

تأتي أهمية الكتاب (حسب الباحثة)، من كون هذا البحث في الأنواع السردية يتخذ مساراً يزاوج بين ما هو نظري، وما هو تجريبي (الصفحة : 12)، بحيث ينطلق من نظرية الأجناس الأدبية، وما تقدمه من قضايا تظهر تباين المرتكزات النظرية التي إن على مستوى تصورها العام لمفهوم الجنس الأدبي وموقعه داخل النظرية الأدبية. كما أن هذا البحث سيعمل كذلك على إبراز الخصائص الجوهرية للنوع السردي، وذلك من خلال البحث في صفاته المتحولة والمتغيرة عبر تفكيك البنيات الحكائية لليالي، وتجريدها إلى ضوابط عامة، تقدم تصوراً نظرياً للأنواع السردية العربية، وتعمل على بناء مشروع نظري.

3 ـ مدخل الكتاب:

أما مدخل الكتاب، فقد أثارت الباحثة من خلاله مجموعة من القضايا النظرية المرتبطة بمجموعة من المفاهيم والتصورات النقدية، وعلى رأسها: الجنس الأدبي، النوع الأدبي، الأنواع السردية في الدراسات العربية. وفي هذا الإطار، عملت الباحثة على مناقشة الأبحاث العربية السابقة للسرد العربي القديم من هذا المنظور. وعلى رأسها: الحكاية الشعبية ـ للباحث يونس عبد الحميد، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ـ للباحثة نبيلة إبراهيم، الأدب القصصي عند العرب ـ للباحث سليمان موسى، الفن القصصي العربي ـ لعزة الغنام، القصة العربية ـ للباحث الموافي ناصر عبد الرزاق.

وفي تناولها هذا، قسمت الباحثة هذه الأشكال السردية إلى ثلاثة أشكال:
أ ـ الأشكال القصصية القصيرة: المتجلية في: الخبر القصصي، النادرة، الحديث والحكاية.
ب ـ الأشكال القصصية الطويلة: المتجلية في: الأخبار التاريخية، الأسطورة، السيرة النبوية، السيرة الذاتية والتراجم.
ج ـ الأشكال القصصية المختلطة: المتجلية في: القصص الرمزي والقصص الخيالي.

إضافة إلى هذه الإشارات الهامة، تناولت الباحثة أهم الدراسات المغربية التي تناولت هذه القضايا، وعلى رأسها كتاب مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية للدكتور رشيد يحياوي، إذ تعددت هذه الدراسات النقدية في المغرب حول الأجناس الأدبية، واتخذت لها مظهرين: مظهر استقرائي (يهدف إلى التأريخ للنظرية الأجناسية الغربية والعربية القديمة منها والحديثة). ومظهر يتتبع سيرورتها ومراحلها، وإعادة تصنيفها و تبويبها (الصفحة 33). كما تناولت الناقدة تصورات الباحثة عبد الفتاح كليطو خاصة في كتاب الأدب والغرابة ـ خاصة في الفصل المتعلق بـ ـ تصنيف الأنواع ـ وكذا كتابه ـ الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ـ . أما الباحث الثالث الذي تناولته الناقدة، فهو الدكتور سعيد يقطين الذي عمل على تعميق في السرد العربي القديم، وتطوير أدوات الاشتغال اعتماداً على تكوين فكرة عن طرائق تحليله في الدراسات القديمة.

ومواكبة الأدبيات الجديدة التي تنطلق من نظرية الأجناس كما تتبلور في الأبحاث الغربية، ومتابعة التجليات النصية المختلفة التي ينتجها العربي (الصفحة: 37).

كما تناولت الباحثة التصور النظري للأنواع السردية في الدراسات العربية. فهذه الأخيرة كما تشير الباحثة سعاد مسكين، تسعى على خلق تصور نظري للأنواع السردية. ووضع ضوابط بلاغية لها تجعل من السرد العربي (مرجعها الأساس الذي تمتح منه مختلف التصورات و الإمكانات التي من شأنها أن تطور النقد العربي والدرس الأدبي، ليواكبا الأدبيات الغربية من جهة، وليرسخا

مقومات الخصوصية العربية من جهة ثانية.) الصفحة : 41. كما أشارت الباحثة إلى أن بعض الدراسات العربية ، عملت إلى مقاربة الأنواع السردية بالاشتغال على نصوص تراثية عديدة. وتعد متن ـ ألف ليلة وليلة ـ من أهم النصوص التي تم الاشتغال عليها، ومن الأبحاث الهامة التي استندت إليها الباحثة: ـ ألف ليلة وليلة، دراسة وتحليل ـ لأحمد حسن الزيات، يحدد هذا الأخير الخصوصية البنيوية لهذه الليالي بطريقة العرب في السرد التي تختلف عن طريقة جمع الحكايات، وقد ركز على بعدين: ارتبط الأول بالطريقة، أما الثاني فعلى الأسلوب، أما الباحث المغربي شرف الدين ماجدولين ، فقد حاول أن يجعل من الليالي أنموذجاً اختيارياً يبرز تطور آليات البحث النقدي، وتطور الوعي بمشروع الأدبية من خلال التفكير في وضع ضوابط بلاغية للصور الحكائية داخل زمرة محددة من الأنواع القصصية الشعبية، مما جعل دراسة ماجدولين، تتسم بالدقة المنهجية والوضوح في الإستراتيجية نتيجة لاستفادته من النظريات الغربية.

من خلال هذا التصور العام الذي قدمته الباحثة سعاد مسكين في هذا المدخل، حاولت تحديد مجموعة من الأنواع السردية من خلال علاقة الراوي بما يرويه.

تجلت هذه الأنواع السردية في ثلاثة أنواع:

1 ـ أنواع سردية بسيطة.

2 ـ أنواع سردية مركبة.

3 ـ أنواع سردية مختلطة.

وهذه الأنواع هي التي عملت الباحثة على تفصيل القول فيها من خلال أبواب الكتاب الثلاثة.

الباب الأول: الأنواع السردية البسيطة

تشير الباحثة في مستهل هذا الباب إلى كون هذه الليالي تمثل مادة حكائية مهمة تلم شتات العديد من النصوص (الإخبارية، التاريخية، والتخييلية)، لتقدمها في قالب سردي تشويقي، يمنح الحكاية الإطار سلطة وجودية تنبثق

من الرغبة الشهرزادية في تحرير بنات شعبها. وقد شكلت الحكاية / المحور، تجسيداً لظاهرة السرد، بينما تدور في فلكها مجموعة من القصص، فالأولى تشكل النواة الأصلية التي تنشطر عنها مختلف الأشكال البلاغية والصور الذهنية. وفي هذا الإطار، أشارت الباحثة سعاد مسكين إلى مجموعة من الوحدات الحكائية، فكل حكاية تنبني على ثلاثة وحدات بارزة. الأولى عبارة عن تقديم حالة توازن / ثابتة، الثانية تبرز اختلال هذا التوازن، أما الثالثة فتقدم تحققاً جديداً لهذا التوازن. كما تقوم الباحثة على تجنيس الحكاية الإطار. هكذا تطرح هذه الليالي تحدياتها عبر تشعب مكوناتها، كما تضع متلقيها أمام حيوية وحركية تخلق الواحد المنفتح من خلال هذا التصور، تصل الباحثة سعاد مسكين إلى مجموعة من الأسئلة. أهمها:

هل ستلتزم الليالي بقواعد بلاغية محددة أم أنها ستخضع لتنوعات خطابية؟ وما مرجعية هذا التنوع؟ وما الأنساق التكوينية التي أسهمت فيه؟

حين تناولت الباحثة تجنيس الحكاية، أشارت بأنه يتبين من خلال وحداتها الحكائية أن نصها الافتتاحي يتأرجح بين الواقعي والعجائبي، ويحيا بين التخييل، والتمثيل، مما يجعله نصاً مفتوحاً يصعب (على البعض على الأقل) تصنيفه ضمن نوع قصصي محدد، وكل تجاوز لمسألة تجنيسه يجعله يتميز بالشذرية.

وفي تحديدها باعتبارها حكاية، استندت الباحثة إلى مجموعة من المعطيات التي حصرتها في التالي: ارتباطها بمجموعة من الأحداث، الحضور القوي للراوي، اعتماد التسلسل الحكائي، اعتماد المعيار الموضوعاتي،الحكي العجائبي والقصص التمثيلي يشكل توظيفاً استعارياً فقط لاستيهام المعنى، تتميز الحكاية ببنية بسيطة ومفتوحة.

تتضافر هذه المعطيات، لتجعل من الحكاية الإطار بناءً بسيطاً ومركزاً يقبل بالتوسع والانفتاح.

ففي الفصل الأول من الباب الأول، فصلت الباحثة القول في مفهوم الخبر وتجلياته النصية وتحديد مميزاته الخطابية. وبعد التقديم، تناولت رواية الخبر، الخبر من الرواية إلى الخطاب، الرواية من الخطاب إلى النص، وترى الباحثة

بأن (تحديد الخبر باعتباره نوعاً سردياً بسيطاً، يتجسد بناءً على مقومات بنيوية وشروط خطابية ونصية محددة) الصفحة : 139 . وكلما تغيرت هذه الشروط ، تغيرت معها الضوابط النوعية المميزة لكل نوع سردي .

وفي الفصل الثاني من الباب الأول، تناولت الباحثة الحكاية، وترى بأن (كل فعل حياتي يحتوي على قدر ما من حكاية.) الصفحة: 142. من هنا صنفت الباحثة الحكاية في ـ ألف ليلة وليلة ـ إلى ثلاثة أنواع فرعية:

1. الحكاية الجادة: تمثل التجربة المألوفة و العادية، وتجسد منطق الحياة الجاد و الرصين بكل تفاصيله.

2 . الحكاية المرحة: تمثل تجربة متصورة ومتخيلة عن الواقع بأسلوب فكه ومرح.

3. الحكاية العجيبة : تنحرف وتنزاح عن المعايير القائمة في النوعين السابقين، بحيث ـ كما تشير الباحثة ـ تعمل على اختراق قوانين ومنطق الحكي بنيوياً وزمنياً وفضائياً.

بعد هذا التحديد، فصلت الباحثة سعاد مسكين القول في هذه الأنواع الثلاثة، ورأت بأن تحديد سمات النوع السردي للحكاية، يركز على رصد معالم وخصائص السرد التراكمي، يعتمد على تسلسل الأحداث وتنامیها وفق مبدأ التجاور الذي يكسبها البساطة والوحدة العضوية، ويبعدها عن ذلك السرد التضميني الذي يتشكل من محكيات متعددة ومستقلة.

وفي الفصل الثالث من الباب الأول، فقد تناولت الباحثة (من الخبر إلى الحكاية) قامت من خلال هذا تصنيف الخبر والحكاية، وتحديد مميزات وخصائص كل نوع سردي متفرع عنهما في ذاته، وفي صفاته، وفي وظائفه، وذلك من أجل مقاربة هذه الأنواع في مستواها العمومي الوصفي. وهو ما سيتيح ـ حسب الباحثة سعاد مسكين ـ تحديد المستوى الأفقي العلائقي الذي سيمكن من معرفة العلاقات التي تربط الخبر بالحكاية انطلاقاً من التطور والصيرورة التاريخية لكل منهما بقصد تحديد تأثير كل نوع في الأخر. إن تحديد الأنواع وصفياً، لا يعني الانفصال التام والكلي بين الأنواع، فكل نوع ينبني على أنقاض نوع آخر في سيرورة مستمرة، وليس هناك (حسب الباحثة)

نوع خالص. ومن خلال هذا التصور، انطلقت الباحثة من مجموعة من الأسئلة: ما هي العلاقة بين الخبر و الحكاية؟ ما مظاهر تأثير كل منهما في الأخر؟ وعلى ضوء هذه الأسئلة تناولت الباحثة مجموعة من القضايا:

1 ـ من الواحد إلى المتعدد.

2 ـ من المشافهة إلى الكتابة.

3 ـ الخبر و الحكاية في الليالي.

لتصل الباحثة إلى كون التمييز بين الخبر والحكاية يخضع لمقاييس بنيوية تركز أساساً على طبيعة السرد الحكائي بوصفه في ذاته، وبإبراز وظائفه، وكذا مقاصده انطلاقاً من علاقة المروي له بما يتلقاه من مادة حكائية تختلف مرجعياتها باختلاف طرائق عرضها وسردها، وكذا انطلاقاً من الأنساق البنيوية التي تسهم في التشكل الخاص بكل نوع. ولعل هذا التصور الجديد الذي قدمته الباحثة، مكنها من تصنيف جديد للحكايات وفق خصوصية كل نوع (الخبر، الحكاية).

قصد الكشف عن الخزانة النوعية لهذه الليالي.

الباب الثاني: الأنواع السردية المركبة

تضمن هذا الباب، ثلاثة فصول: الفصل الأول (القصة)، الفصل الثاني (السيرة). الفصل الثالث (من القصة إلى السيرة).

وقد أشارت من خلال الفصل الأول إلى كون القصة تشكل نوعاً سردياً مركباً يختلف عن الأنواع السردية البسيطة من حيث البناء، ومن حيث الوظيفة، لكونه ينبني على النظام الدائري لوظائف الشخصيات ويسمح بتتبع أطوار ثباتها وتغيرها. أما الفصل الثاني، فقد تناولت الباحثة حكاية عمر النعمان باعتبارها سيرة شعبية، السيرة الشعبية: نص سردي مفتوح، القول الشعري والسرد السيري. من هذا المنظور، حاولت الباحثة الكشف عن مختلف التجليات البلاغية والخطابية للنص السيري. باعتباره نصاً سردياً مركباً. يقوم على تواتر دوائره الحكائية، كما ينسجم مع تشابك الشخصيات وتباين مواقفها. أما الفصل الثالث والمعنون ب: من القصة إلى السيرة، فقد تناولت الباحثة

مجموعة من القضايا، وذلك من خلال محورين، هما: من القصة إلى السيرة، القصة و السيرة في الليالي.

أما الباب الثالث، فقد أفردته الباحثة سعاد مسكين للحديث عن الأنواع السردية المختلطة، وذلك من خلال فصلين، تناولت في الفصل الأول الأمثولة (أنماطها، صيغ الخطاب في الأمثولة، الأمثولة نوع سردي مختلط). أما في الفصل الثاني، فتناولت الرحلة من حيث أنماطها، بنية السفر في الرحلة، الرحلة نوع سردي مختلط. أما الفصل الثالث فخصصته الباحثة سعاد مسكين للحديث عن التصنيف النوعي لألف ليلة وليلة، كما قامت بقراءة جديدة لهذا التصنيف النوعي، فقد حاولت الباحثة في هذا الفصل، تفكيك البنيات الخطابية لـ ألف ليلة وليلة بقصد استجلاء مختلف أنواع الخطاب وأنماطه معتمدة في ذلك على ما تقدمه السرديات من مفاهيم نقدية و إجرائية.

يعد كتاب ـ خزانة شهرزاد: الأنواع السردية في ألف ليلة و ليلة إضافة نوعية للمكتبة العربية عامة، وللبحث في التراث العربي وفق رؤية جديدة تعمل على إغناء هذا التراث وإعطائه دينامية جديدة. ■

السعادة/ كشف أسرار الثروة النفسية

رباب النجار

تنظر الدراسات الحديثة إلى السعادة على أنها الثروة النفسية التي يتوجب على كل فرد لا يملكها أن يسعى للحصول عليها، مخالفة بذلك الناقد والكاتب الفرنسي المعروف جوستاف فلوبير، الذي اشتهر بمعارضته البحث عن السعادة، وكان ينتقد عادة الطبقة الوسطى من المجتمع في بحثها عن السعادة، كما كان يعتقد أن «الغباء والأنانية والتمتع بالصحة الجيدة هي المقومات الثلاثة للسعادة»، والسعادة برأيه في أفضل حالاتها لا تعدو أن تكون شعوراً سارّاً؛ وفي أسوأ حالاتها هي عجلٌ ذهبي خطير يدفع بمجتمعات بأكملها نحو الرضا عن النفس وضعف العقل والانغماس المدمّر في الملذات. لقد أخطأ فلوبير تماماً في كل ما اعتقده حول السعادة.

تبين هذه الدراسة أن السعادة هي أمرٌ جدير بالاهتمام؛ لأنها ليست مجرد حالة عقلية مبهجة، تؤدي إلى الشعور الطيب والإحساس بالسلام، بل لأنها تنعكس على العلاقات الاجتماعية برمتها وتجعلها أكثر نجاحاً، وتنعكس كذلك إيجابياً على النواحي الروحية والصحية وغيرها للفرد. وليس المقصود بالسعادة هنا غياب الانفعالات غير السارّة كالحزن والقلق وغيرها، عند المرض أو فقدان الوظيفة أو موت أحد الأعزاء، فالأحداث الكبرى التي نتعرض إليها، جيدة كانت أو سيئة، سوف تأخذ مداها ونتكيّف معها بمرور الزمن. كما لا يُقصد بها أيضاً حالات الانفعالات شديدة البهجة، لأنه من المستحيل البقاء في حالة مستقرة من السعادة الشديدة، والتكوين الجسدي والنفسي للإنسان ليس مؤهلاً أساساً لذلك، وإنما المقصود هو «حُسن الحال الذاتي»، أي السعادة كانفعالات مبهجة باعتدال نشعر بها معظم الوقت، إلى جانب الإحساس بالانفعالات الإيجابية الشديدة من حين لآخر. فإذا كنتَ من الذين يشعرون «بالنشاط والبهجة بصورة معتدلة معظم الوقت، وفي معظم الأيام، وأنكَ راضٍ

* باحثة من البحرين.

الكتاب: السعادة .. كشف أسرار الثروة النفسية.
المؤلف: إد دايتر، روبرت بيزواس، داير .
الناشر: المركز القومي للترجمة .
الطبعة الأولى: 2011 .
عدد الصفحات: 316 .

بصفة عامة بحياتك» باستثناء بعض الشكاوى من حينٍ لآخر، فإنك شخص سعيد، وإن لم تكن كذلك، فإن هذه الدراسة قد تساعدك على تحقيق سعادتك.

إن الشعور بالسعادة يرتبط مباشرة بتقييم الأشخاص لحياتهم الخاصة وللعلاقات والأشياء من حولهم، وهذا التقييم يعتمد على كيفية التفكير في كل ما يحيط بنا؛ إذ يشمل «حُسن الحال الذاتي» مثلاً شعور الشخص بوجود معنى وهدف لحياته، وإحساسه بالرضا والتفاؤل والبهجة ومشاعر الهدوء والانسجام تجاه الحياة، وكذلك تقديره للعمل والصحة والعلاقات العائلية والاجتماعية.

من المهم إدراك أن السعادة هي طريق لا ينتهي، وليست وجهة، لكي يضع المرء لنفسه أهدافاً ويسعى لتحقيقها، ويظن أنها حالما تتحقق سوف يكون سعيداً، ذلك أن العديد من الأشياء التي نسعى لامتلاكها من أجل إسعادنا، قادرة على جعلنا سعداء لفترة قصيرة فقط لأننا نعتاد وجودها ونتكيَّف معها، سواءً كانت علاوة في العمل، أو الفوز بجائزة، أو امتلاك سيارة، أو زواج أو غيرها. نعم هذه أمور قد تعزِّز من سعادتنا لفترة من الزمن، ولكن بمرور الوقت يحدث التكيُّف ويخبو البريق الانفعالي، ويغدو ما كان مثيراً بالأمس لا يزيد على كونه في أفضل الأحوال أمرٌ معتدل البهجة، ولن يغيِّر من درجة سعادتنا على المدى الطويل لأننا سوف نعود مرة أخرى لخطنا الأساس القديم، وبالتالي، فإن البحث يجب أن يكون عن الأمور التي يمكنها أن ترفع من درجة سعادتنا على المدى الطويل. إن الحياة المليئة بالقِيَم والمعاني والعلاقات الاجتماعية الناجحة والعمل المجزي، هي إطار الحياة السعيدة، و«عمليات السعادة داخل هذا الإطار تتطلب اتجاهات إيجابية وانفعالات روحانية مثل الحب والاعتراف بالجميل والاكتفاء المادي».

ويعتمد «حُسن الحال الذاتي» بالدرجة الأولى على التفكير الإيجابي، والتفكير الإيجابي يعني تهيئة العقل لكي يلاحظ النِّعم أكثر من تركيزه على القضايا المزعجة التي تحدث باستمرار، إذ «إن عدداً كبيراً من الأخطاء التي نرتكبها ما هي إلا نتيجة ثانوية لطريقة تفكيرنا»، لقد اعتاد الكثير من الناس الالتفات إلى الأخطاء الصغيرة التي يرتكبها الآخرون، وعدم ملاحظة الأمور الطيبة التي

يقومون بها. قد تصطدم سيارتان ببعضهما، فإن كان الشخص من ذوي التفكير الإيجابي، فسوف يحمد الله على سلامته وسلامة الآخر الذي صدمه، أما إذا كان من ذوي التفكير السلبي فلن يلتفت إلا لسيارته وسوف ينتابه الغضب بسبب الأضرار التي لحقت بها.

ومثلما يوجد البعض من المحظوظين الذين وُلدوا ليكونوا نحفاء، كذلك يوجد البعض الذين وُلدوا ليكونوا سُعداء! أجل، إن للجينات الوراثية دوراً أساسياً في تحديد مستويات السعادة لدى الأفراد، إنها مسئولة عن ولادة البعض بمزاج فطري سعيد، والبعض الآخر بمزاج غير سعيد. ولكن هذا لا يعني أن الجينات تضمن السعادة، وإنما تساعد على تحقيقها. فالجينات الوراثية إذن هي جزء من القصة وليست القصة كاملة، فما مدى قوة العلاقة بين الجينات والسعادة؟ وهل تحدِّد شفرتنا الجينية سعادتنا بالكامل؟ ليس الأمر بهذه البساطة؛ ذلك أن الجينات والبيئة يؤثران بعضهما ببعض، وأحياناً تتسبب البيئة في حجب أو إظهار جينات معينة. في إحدى الدراسات الخاصة بالرضا عن الحياة، تنبأت الجينات بدرجة أكبر بسعادة الأثرياء، أما بالنسبة للفقراء فإن التباينات البيئية كان لها أثر كبير.

وبحسب هذه الدراسة، من الممكن أن يتغير ذو التفكير السلبي ليصبحوا من ذوي التفكير الإيجابي؛ وتؤكد أنَّ التفكير الإيجابي متاح للجميع، وأن الطريق إليه لا يُحتِّم على الشخص التخلي عن ارتباطه بالواقع من أجل بناء تفكير إيجابي، ذلك أن السعادة موجودة في أعماق كل فرد، وإن كان التغيير يُعتبر تحدياً لأولئك الذين أدمنوا التركيز على المشاكل والمصاعب في الحياة. لذلك، فإن الذي يولد بمزاج غير سعيد سوف يحتاج إلى بذل المزيد من الجهد لتحقيق السعادة، ولا يحقُّ لنا إلقاء اللوم على آبائنا والجينات التي ورثونا إياها إن كنا تعساء.

ترشدنا هذه الدراسة إلى بعض الطرق التي تساعدنا على التخلص من الطرق السلبية في التفكير واستبدالها بأساليب أخرى إيجابية، منها مثلاً ملاحظة عادات التذكُّر لدى الأشخاص السعداء، إذ تلعب الذاكرة دوراً مهماً في عملية السعادة؛ فقد لاحظت الدراسات النفسية أن السعداء اكتسبوا عادة التصوُّر

العقلي للنجاحات التي حدثت إليهم، والانتباه لتفاصيلها، وحفظ الصور الحية التي تجعل من السهل استعادتها والاستمتاع بها فيما بعد. إن السعداء لا يختلفون عن غيرهم في مقدار تعرضهم للأحداث الإيجابية والسلبية شبه اليومية في الحياة، فالجميع قد يتعرض لأزمات مادية، وللمرض وخيبة الأمل والتأخر حين يكون الشارع مزدحماً بالسيارات، والجميع قد يتعرض من وقت لآخر لضغوطات في العمل، ويكون لديه أطفال يستهلكون طاقة الآباء في التربية. ولكن الأشخاص ذوي النزعة السعيدة قد يتعاملون مع المواقف الشديدة بسعة صدر ويتصرفون بنضج، فلماذا يتأثر البعض إيجابياً، بينما يشعر الآخرون بالاكتئاب بالشيء نفسه؟

إن ملاحظة الطريقة التي يفكّر بها السعداء، سوف تساعد على رؤية الأمور بطريقة إيجابية، لقد بينت الدراسات مثلاً أن السعداء هم غالباً يفكرون في الأحداث المحايدة على أنها إيجابية، ويميلون إلى استعادة الذكريات المحببة إليهم، أو التركيز على التقدم بدل التركيز على المشاكل، ويقدّرون الأعمال الصغيرة الطيبة التي يقوم بها الآخرون، وليست لديهم عادة المقارنة الاجتماعية مع الآخرين الذين يتفوقون عليهم، وهم أقل تحسساً من أداء مَن هم أعلى منهم، كما إنهم لا يلتفتون إلى الأخطاء البسيطة التي يرتكبها الآخرون. وبالطبع «كلما ازداد عدد الإيجابيات في رأسك يكون من الأسهل الشعور بحُسن الحال النفسي. إن التعوُّد على التطلع إلى عادة السعي إلى النجاحات والبحث عن الأشياء الطيبة في الآخرين، بدلاً من البحث عن الأخطاء، سيساعدنا كثيراً على جعل العالم مكاناً ودوداً ومضيافاً ومريحاً».

يوصي الباحثون إذا كنتَ ممن يسعى إلى السعادة، أن تقرّر لنفسك المستوى الأمثل لسعادتك، وأن لا تسمح للآخرين أن يملون عليك كيفية تحقيق هذا الهدف، كما لا تجادل أي شخص حول مفهومه الخاص عن سعادته، ذلك أن «السعادة مثل الروحانية» يجب أن تكون سعياً خاصاً يحددها كل شخص وفقاً لقيَمه الخاصة. زِدْ ثروتك النفسية إلى الحدِّ الأقصى، وتمتع بالسعي لتحقيق الأهداف والقيَم المهمة بالنسبة إليك، ولا تبتئس إذا انتابتك من حين لآخر بعض الانفعالات السلبية؛ لأن هذا أمرٌ طبعي بل هو مؤشر صحي إن كان يحدث باعتدال؛ ذلك أن الانفعالات السلبية كالشعور بالذنب والخوف،

لها فوائد في غاية الأهمية، فالشعور بالذنب وظيفته توجيه سلوكنا من خلال صنع القرار الأخلاقي، والخوف يدفعنا للحرص على سلامتنا من خلال دفعنا للمحافظة على الصحة وتجنب المخاطر.

يعترف مؤلفو هذا الكتاب بأن علم السعادة جديد ولا يزال في مراحله الأولى، وما يزال أمامهم الكثير الذي لم يتوصلوا لمعرفته بعد، وهم بسبب ذلك يوجهون تحذيراً للقرّاء لكي لا يأخذوا نتائج هذه الدراسة كمُسلّمة وتعميمها على الجميع، لأن النتائج التي جاءت فيها اعتمدت المتوسطات إحصائياً على مجموعات الأفراد التي شملتها الدراسة. على سبيل المثال، توصل الباحثون إلى أن الزواج يؤدي إلى زيادة السعادة لدى الناس، وهذا هو متوسط ردّ الفعل لدى عينات الدراسة، فهل يعني ذلك أنه لا يوجد أشخاص تُعساء بسبب الزواج؟

يشتمل الكتاب في نهايته على بعض الاختبارات التي يستطيع القارئ أن يجربها لنفسه لقياس «حُسن الحال الذاتي» الذي يشعر به. ■

لا ترفع وشاح ألواني، هناك ينام وطن
فريال الاعظمي
Do Not Unveil My Colors, A Homeland Sleeps There
Firyal Al-Adhamy

إصدارات قطاع الثقافة والتراث الوطني
بالتعاون مع
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

مملكة البحرين
Kingdom of Bahrain
الثقافة والسياحة
Culture & Tourism