البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

86

أكتوبر
2016



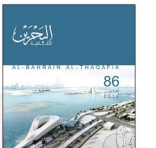
ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث


YOUR
DESTINATION
BAHRAIN
2016

Al-Thaqafia

البحرين الثقافية

رئيس التحرير
عبدالقادر عقيل
مدير التحرير
حسن مدن
هيئة التحرير
محمد الخزاعي
نبيلة زباري



الغلاف الأمامي
متحف الفنّ الحديث

سكرتير التحرير
زهراء المنصور

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
موسى حسن



متحف الفنّ الحديث، بتصميمه المعماريّ الجميل والمعاصر الذي أنجزته المهندسة العالميّة زها حديد في العام 2008م، كأحد مشاريع الاستثمار في الثّقافة. تمّ إنجاز هذا التّصميم بدعم من بنك أركابيتا. واستكمالاً لسيرة هذا الحلم وسعيًا لإنجازه على أرض الواقع، فإنّ هيئة البحرين للثّقافة والآثار تباشر تواصلها مع المؤسّسات والجهات المهتمّة بالثّقافة والمتاحف والفنون وذلك كي تُصيّر هذا المشروع حقيقةً وتنقل مخطّطات المشروع إلى حيّز التّنفيذ. هذا العمران الجميل، هو مشروعٌ ثقافيّ لأوّل متحف تخصّصيّ في مملكة البحرين، تحلم فيه الثّقافة أن تخلق فضاءات عمرانيّة توثّق الإنسانيّات بجمالها وصنيعها الفنّيّ، حيث الفنّ رهانٌ يلتزمُ بالجمال كمنقذٍ لهذا العالم.

* الآراء الواردة في المجلة تعبر عن صاحبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي أسرة التحرير.
* لا تقبل المجلة أي مواد نشرت سابقاً، ورقياً أو إلكترونياً.
* يحوز للمجلة إعادة تحرير المواد المرسلة إليها إذا اقتضت الضرورة.
* لا تعاد المواد إلى كتابها سواءً نشرت أم لم 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...

عنوان المجلة

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

للتواصل

zahraalmansoor@moc.gov.bh

الاشتراكات

يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة
مع حوالة مصرفية أو شيك 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

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 أو ما يعادلها

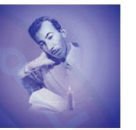
رقم التسجيل: 116MNCC

المحتويات Contents

البحرين الثقافية - المجلد 23 - العدد 86 - أكتوبر 2016

المعرفة مصباح القلب	4	عبدالقادر عقيل
دراسات		
تمثيلات الجنون في خطاب غازي القصيبي الروائي	9	ضياء الكعبي
الرؤيا الكشفية في تجربة علوي الهاشمي	19	عبدالقادر فيدوح
الأدب الإيروتيكي بين الضرورة والافتعال	39	عبدالغني فوزي
الأخبار التلفزيونية وأفق التغيير المتباعد	45	نصرالدين لعياضي
المقاربة العاملية في المسابقات التوليدية التحويلية	53	سعيد بوعيطة
إشكالية تلقي القصيدة التفاعلية	65	عمر عتيق
المكونات الاجتماعية والأدبية لسيرة بني هلال	73	محمد قاوبار
في العلاقة بين المقامة والأغراض الشعرية	85	سهيل عروس
نقد وأدب		
رمزيات الباب والرحلة والطريق في «تلك القرى» رواية أحمد سراج	97	شاكر عبدالحميد
الخطاب الروائي عند عبدالرحمن منيف مقاربة نقدية لخماسية «مدن الملح»	101	نادية بلكريش
التشكيل الثقافي وتداخل الحقائب	105	محمد ابن عياد
ميليشيا: ليس غير ميليشيا	127	نصر سامي
أدب الفضة القصيرة في ألمانيا	133	رعد موسى الجبوري
حوارات وشهادات		
الروائية الكويتية فاطمة العلي: أنا إنسان آخر عند الكتابة	141	عذاب الركابي
حوزيه ساراماغو: لا أكتب فقط... بل أكتب ما أنا عليه	151	ترجمة: علي عبدالأمير صالح
الموسيقار عبدالعزيز ناصر... المبدع الذي رحل سريعاً	159	حسن رشيد
تاريخ وسير		
صفحات من تاريخ البحرين الحديث	165	عبدالرحمن مسامح
فنون		
صورة طيق الأصل (الظاهرة والخفي في لعبة المحاكاة)	173	أمين صالح
الأزهر والمسرح	179	سيد علي إسماعيل
نصوص		
أنا قصيدتي أيها الكَذَبة!	187	سعد الياسري
الأعمى	189	حمود سعود
خروج سالمٌ على النص!	193	رالدة زقوت
استيقاظ.. .. باكر	195	محمد أبو عزيز
الميزان	197	سها شريف
صباح جديد	201	ديمة محمود
عزا	203	بريهان فارس عيسى
من رسائل الفراغ (رسالة وصور لـ «البياتي»)	205	تركية عواض الشيتي
نصوص	207	محمد محمد عيسى
ق.ق.ج	209	أمل المشايخ
صورة	211	أحمد المؤذن
توحُّد	214	أيمن عبدالسميع
كأني كنتُ... كأني!	215	وفيق سليطين
امرأتان	217	ياسر عثمان
مراجعات الكتب		
كتابة الألم: (يوم فاييل) للشاعر نوري الجراح	219	عبدالهادي روضي
جدلية العام والخاص في همس الشبابيك	228	هويدا صالح
السياسة اللغوية في البلاد العربية	234	محمود الذوادي


39 <


127 <


141 <


173 <


179 <


215 <

المعرفة مصباح القلب



قبل ثلاثة وعشرين عاماً، تحديداً في العام 1993، عرض عليَّ الصديق الشّاعر علي عبدالله خليفة فكرة تأسيس مجلّة فصليّة ثقافيّة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بوزارة الإعلام (آنذاك)، ولم أتردّدْ لحظة واحدة بمشاركته في هذا المشروع الثقافيّ، فقد سبق لنا، علي وأنا، أن عملنا سويّة في إصدار المجلة الثقافيّة الفصليّة (كتابات) التي صدر عددها الأوّل في عام 1976، ورغم احترازي الشخصي من إمكانيّة تدخل الجهة الرسميّة في منطلقات المجلة الثقافيّة، وفي آليّات عملها، إلا أنّ هذا الاحتراز لم يستمرّ مع الحماسة المتّقدة عند الفريق الذي ضمّ علي عبدالله خليفة، حمد علي المناعي، وعبدالحميد سالم المحادين، وسليم عبدالرؤوف، وحبيب الماجد، وأنا.

استقرّ الرّأي على إصدار العدد الأوّل من المجلّة في الربع الأوّل من عام 1994 وأن تُسمّى بـ (البحرين الثقافيّة) تتوزّع أبوابها على: حضارة وتاريخ، ثقافة شعبية، دراسات نقديّة، دراما وتلفزيون، علوم، نصوص، آفاق، تشكيل، موسيقى وغناء، استطلاع، وثائق وذكريات، ترجمة ودفتر الثقافة.

صدر العدد الأوّل في أبريل 1994، وجاء في مقدّمة العدد الأوّل (مجلّة البحرين الثقافيّة جاءت لحاجة اقتضتها الساحة الثقافيّة البحرينيّة، وما تشهده من تنوّع وشمول في مفردات الثقافة العربيّة الأصيلة، وانعكاساً لما تعيشه الدولة من نهضة شاملة، كان للثّقافة دورٌ مؤثر في مسيرتها، ولم يقتصر تأثيره على الساحة المحليّة، وإنما امتدّ إلى الساحة العربيّة. وإذا كان المثقّف البحرينيّ قد تواصل مع شقيقه العربي ثقافياً من المشرق إلى المغرب فإنّ (البحرين الثقافيّة) ستحاول أن تواصل الدّرب، وتكون همزة وصل ثقافيّة بينها وبين مثيلاتها من المجلات الثقافيّة عبر الوطن العربي، كما أنّها ستحاول أن تربط المثقّف البحريني بأخيه المثقّف في أي بلد عربي، في تواصل لن ينقطع أبداً إن شاء الله، رغم ما يُلبّدُ السماء العربية أحياناً من غيوم متجهّمة، فقد كانت الثقافة أبداً متأصّلة، تنتقلُ وتحلّقُ دون أن تلتفت إلى ما يحول دون وصولها، كالطائر الذي لا يملك إلا جناحيه وعزمه وتصميمه وإرادته على التّحليق ليصل إلى حيث يريد، و(البحرين الثقافيّة) ساعيةٌ إلى أن تصبح ذلك الطائر الذي يلتمسُ طريق المعرفة والثقافة له فضاءً واسعاً).



لكن مفاجأة العدد الأوّل غير المتوقّعة كانت أن أياً من أسماء الفريق المؤسس لم يُذكر في ترويسة العدد الأوّل، لا علي عبدالله خليفة، ولا الفريق العامل معه، رغم أنّ الجميع كان يتعامل مع علي خليفة على أنه رئيس تحرير المجلة، إلا أنّ وزير الإعلام (آنذاك) طارق عبدالرحمن المؤيد أصدر قراراً بتعيين الأستاذ خليل إبراهيم الذوادي، رئيساً للتحرير، إلى جانب ورود أسماء أعضاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (13 شخصاً) كأعضاء في الهيئة الاستشارية. أما الفريق العامل الحقيقي فتم تجاهله بشكل غير مفهوم على الإطلاق.

علي خليفة ـ كعادته في مثل هذه المواقف ـ تَحمّل الصدمة، وأصرّ على مواصلة العمل في مشروعه الثقافي، وبدأنا تكيّف مع الوضع الجديد، وانتقلت اجتماعاتنا إلى مكتب رئيس التحرير بقطاع الثقافة والتراث الوطني، ولمسنا من الأستاذ خليل الذوادي، بما يمتاز به من صفات إنسانيّة راقية، كلّ التعاون والاهتمام والتفهم لطبيعة الوضع الجديد.

ابتداءً من صدور العدد السادس من المجلة في أكتوبر 1995، وبعد تولّي سعادة الأستاذ محمد إبراهيم المطوع وزارة شئون مجلس الوزراء والإعلام، بدأت أسماء الفريق المؤسّس تظهر في ترويسة المجلة. استمرّ خليل الذوادي رئيساً للتحرير، وتولى علي عبدالله خليفة إدارة التحرير، وأدرجت أسماء: حمد المناعي، وعبدالحميد المحادين، وسليم عبدالرؤوف، وحبيب الماجد، وأنا كأعضاء هيئة التحرير.

شهد العدد الثّامن، الذي صدر في أبريل 1996، تولّي الدكتور عبدالله عبدالرحمن يتيم رئاسة التحرير، الذي أبقى على نفس الفريق المؤسس، لكن مع تغيير في أسلوب العمل بالمجلة، فمن القضايا التي شكلت هاجساً لرئيس التحرير عبدالله يتيم إجراء تغيير دراماتيكي في شكل ومضمون مجلة (البحرين الثقافيّة) والترويج لها، عبر تطوير مستوى وشكل الإخراج الفني والمستوى التحريري، وأخضعت برامج ومقترحات تطوير المجلة لسلسلة من الحوارات والمداولات، التي تمّت على مدى شهور، مقرونة بجهد متواصل لإشراك عدد من المهتمين والنقاد.

ومع دخول المجلة عامها الرابع، شهد صدور العدد الثالث عشر من المجلة، في يوليو 1997، تغييراً كبيراً في شكل ومحتوى المجلة، فقد تمّ تقليص عدد الصفحات إلى عشر ملازم (160 صفحة)، وتم تصغير قطع المجلة، وتغيير نوع الخط، كما استبعدت أسماء أعضاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من ترويسة المجلة، والأهم من كل ذلك أن الدكتور عبدالله يتيم، بحكم توجهاته الأنثروبولوجية والأكاديمية، بدأ يضيف إلى أبواب المجلة باباً جديداً أسماه (أنثروبولوجيا)، لم يكن معروفاً من قبل، وكانت لوحة غلاف كل عدد هي من أعمال الفنانين البحرينيين، مع تخصيص صفحة الغلاف الثاني لبيان سيرهم الذاتية.



إضافة إلى ذلك، فقد تمّ الترويج للمجلة عبر وضع قائمة للإهداءات والتبادل شملت المئات من المراكز الثقافية والأكاديمية في الوطن العربي والعالم. كما سعى بشكل حثيث لأرشفة المجلة إلكترونياً وبثها على شبكة الإنترنت، عبر موقع إلكتروني خاص بها.

وبدأت المجلة في تحديد سياستها للقراء، وتم الاتفاق على أنّ (البحرين الثقافيّة) هي مجلة تعنى بالشأن الثقافي ببعديه المعرفي الشّامل، وفي أفقه الوطني والعربي، وهي ليست بمجلة أكاديمية متخصصة، بل تجوب كافة محطات المعرفة والإبداع؛ بحثاً عمّا هو متميّز، وذو قيمة فنيّة أو علميّة رفيعة؛ توقاً إلى حرّية الإبداع وإثارة السؤال حول الراهن الثقافي العربي، منفتحة على كافّة أشكال التعبير الإبداعي، بعيداً عن أي حجر أو وصاية أو انحياز إلى تيّار أو مذهب فكري محدد. وهي بذلك تحتضن كلّ الكتابات العربية الجادة، التي تعكس هذا التوجّه، وتساعد على تقديم مادة ثقافيّة جديدة.. غنيّة.. ومتنوّعة..

ابتداءً من العدد السابع والعشرين، الصادر في يناير 2001، لم يعد علي عبدالله خليفة عضواً في هيئة التحرير، لانتدابه من وزارة الإعلام إلى العمل بالدّيوان الملكي، وحللتُ مكانه في إدارة التحرير، ولم يبق من الفريق المؤسس إلا حمد المناعي وعبدالحميد المحادين وأنا، إلا أنّ المجلة استمرت على نهجها برئاسة عبدالله يتيم، حتّى تعيين الشيخة مي بنت محمد آل خليفة وكيلاً مساعداً للثقافة والتراث الوطني، وتوليها رئاسة تحرير المجلة، اعتباراً من العدد الثالث والثلاثين الصادر في أكتوبر 2002 بهيئة تحرير جديدة.

أضافتْ الشيخة مي بُعداً جمالياً جديداً للمجلة، فتمّ تقسيم الغلاف إلى قسمين: الأعلى يحمل اسم المجلة بلونٍ معين، والقسم الأسفل له لونٌ مختلف، مع لوحة مصغّرة لفنّان بحريني في الناحية اليسرى، وتحدّدتْ أبواب المجلة إلى: دراسات، ونقد، وتاريخ، وفضاء الشعر، وفنون، ونصوص، ومراجعات الكتب، وملف البحرين الثقافية. الأهم من ذلك أنّ الأعداد الجديدة كانت تشتمل على كلمة العدد يكتبها رئيس تحرير زائر، يطرحُ فيها رؤاه تجاه القضايا الثقافيّة والفكريّة المختلفة.

وحقّقتْ (البحرين الثقافيّة) تطوّراً متميّزاً بتبنّي مشروع ثقافي جديد بعنوان (كتابُ البحرين الثقافيّة)، حيث صدر في عام 2002 الكتاب الأوّل (بقايا الفردوس: آثار البحرين) ترجمة الدكتور محمد الخزاعي، ضمن سلسلة الكتب المنتقاة، التي تُعنى بحضارة البحرين وثقافتها، والتي تزمع المجلة نشرها بالتعاون مع المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت.

مناسبةُ استذكار هذا التاريخ، وروايته، هو أنّ هذا العدد من المجلة هو العدد الأخير، الذي تُشرفُ عليه هيئة التحرير الحاليّة، وقد وجدتُ أنه من المناسب أن

أســتذكرَ مع القارئ تجربة ثلاثة وعشرين عاماً من العمل في هذه المجلة، برفقة شــخصيات وأسماء وقامات ثقافيّة مهمّة في مملكة البحرين، ســاهمتْ في تكريس (البحرين الثقافيّة) كمجلّة ثقافية بحرينية راقية المحتوى والشــكل، لها إسهامها المحلّي وحضورها العربي، وهي بلا شــكّ ثمرة جهد جماعي حريص على أن تحتلَّ المجلة موقعاً ثقافياً بارزاً بين مثيلاتها من المجلات الثقافيّة العربية، في زمنٍ يصعبُ فيه الصّمودُ والاستمرار.

عبدالقادر عقيل*

* كاتب من البحرين.


25
25 المهرجان الدولي للموسيقى
THE 25TH BAHRAIN INTERNATIONAL
MUSIC FESTIVAL
مهرجان البحرين الدولي 25 للموسيقى

تمثيلات الجنون في خطاب غازي القصيبيّ الروائيّ، «العصفورية» و«ألزهايمر» أنموذجاً

[ضياء الكعبيّ *]

إنَّ أيّ تنظير عن الجنون وتمثيلاته يحيلنا دائماً إلى مشروع الفيلسوف الفرنسيّ «ميشيل فوكو» الخاص بتاريخ الجنون؛ إذ يسمح خطاب «التحامق والجنون» بحمولاته المعرفية، وأصواته المتعددة باستنطاق الأنساق الثقافيّة الكامنة والظاهرة في ثقافة من الثقافات لتفكيك بنيتها تأسيساً للبحث في تاريخ الجنون(1). وتاريخ الجنون قد يكون تاريخ الآخر، تاريخ ما هو ـ بالنسبة لثقافةٍ ما، في آن واحد داخلي ودخيل؛ أي ما يتوجب استبعاده لا لتجنب خطره الداخلي ولكن بسجنه (للحد من آخريته)(2). وقد أغرى هذا التاريخ ميشيل فوكو على مدى أكثر من ربع قرن فكان كتابه «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكيّ» 1961، الذي درس فيه الجنون الأوروبيّ مبرزاً التقابل الذي لا يُرى بين حقيقة الجنون الموضوعيّة التي ستعرف طريقها عاجلاً أو آجلاً إلى مستشفى الأمراض العقلية، وبين العوالم الثقافيّة، والسياسيّة، والأيديولوجيّة التي ستثيرها شخصية الأحمق والمجنون، بما في ذلك عوالم التقديس والتدنيس على حد سواء.

* أكاديمية وناقدة من البحرين.

وللجنون تمثيلاته واستراتيجياته الخاصة في الإبداع الأدبيّ بكافة صوره وخاصة الشعر والرواية؛ ففيما يتعلق بالخطاب الروائيّ ـ وهو موضوع مقاربتنا ـ تناولت عدد من الروايات العالمية موضوع الجنون، مثل رواية الروائي الروسيّ دوستويفسكي «الأبله» وسواها. و قد لفت اهتمام دوستويفسكي بالتحليل النفسي لشخصياته انتباه نقاده، فأشار البعض إلى روايته بوصفها تجسيداً للرواية النفسية التي يُعنى فيها دوستويفسكي في أعلى درجة بشرطية شخصياته في الخطة التاريخية المتسعة. كذلك استرعى الانتباه عالم النفس المضطربة، القلقة، المتوترة التي تميز رواياته؛ فباختين مثلاً يشير إلى رواية دوستويفسكي بوصفها تعبيراً عن صنف «الهجائية المينيبية» المتطوّرة، التي يُعد من أهم سماتها «التجريب السيكولوجي الأخلاقي، وتصوير حالات الإنسان النفسية الأخلاقية الشاذة، وغير الاعتيادية، ومختلف حالات الجنون وازدواج الشخصية، والاستغراق التام في عالم الأحلام، وحالات النوم غير الاعتيادية، والنزوات والأهواء التي تصل إلى حد الجنون» (4).

مثّلت رواية «الطير فوق عش الوقواق» للروائي الأمريكي «كين كيسي» 1962 نصاً من الثقافة الضد التي تتعارض مع النمط الخانق للمجتمع الأمريكي المحافظ خلال الخمسينات وأوائل الستينات من القرن العشرين. وقد قدّمت الرواية رؤية مغايرة للمجتمع الأمريكي من خلال وجهة نظر شخصية «الزعيم» التي توظف لغة الهلوسة والحلم؛ فهذه الرؤية تختلف الاختلاف كله عن تلك التي تقننها لغة العقلانية أو اللاجنون، فالزعيم ينطق بحقيقة «مجنونة» تشكك في السلطات المهيمنة وأنظمتها الاجتماعية (5).

وقفت «ليز جانر» عند الأمهات والجنون في أعمال أربع روائيات أفريقيات هن بيسي هيد من أفريقيا الجنوبية، وتسيتسي دانجريمبجا من زيمبابوي، وأتا إيدو من غانا، وجين رايس من الكاريب. وقد توصلت الناقدة إلى نتيجة مفادها أنَّ هناك مساحة إبداعية واسعة ومغايرة تسمح بنوع من الاحتفالية والاختلاف لمناقشة العلاقة بين فكرة الأمومة الكولونيالية في ربطها بين الأم / الأرض والأرض / الوطن ومجاز الجنون السردي (6).

وسنجد تمثيلات الجنون حاضرة في الأدب العربيّ الحديث وخاصة عند الروائيات العربيات مثل: رضوى عاشور، وسلوى بكر، وسكينة فؤاد، وغيرهن لتوظيف الجنون بوصفه استراتيجية نصية سردية لتحدي الجنون الحقيقي الثاوي في النظام الاجتماعي الأبوي الذكوري واستخدام المفارقة والمحاكاة التهكمية لتفكيك الصور النمطية الشائعة عن البطل الإيجابي والبطلة المطيعة المذعنة (7).

ومن يقرأ خطاب غازي القصيبيّ الروائيّ سيجد أنَّ ثمة اهتماماً عميقاً لديه بالجنون وتمثيلاته السردية في رواياته، انطلاقاً من خطاب السخرية لديه للتعبير عن المفارقات الحادة في الوطن العربيّ المشرذم سياسياً واجتماعياً وثقافياً. وقد تبدّى هذا التمثيل السرديّ بكثافة في روايته الثانية «العصفورية»، واستمرت تمثيلات هذا الخطاب في رواياته التي تلت مثل «أبو شلاّخ البرمائيّ»، حيث تنعدم الفواصل الحقيقية المائزة بين عالم الحقيقة وعوالم الجنون بتنويعاتها السردية المختلفة عند القصيبي. إنَّ «أبو شلاّخ البرمائيّ» في هذه الرواية يصدر عن خطاب الكذب المبالغ فيه أو «الشلخ» بالدارجة الخليجية. وقد خلق القصيبيّ من هذه الشخصية سارداً ثرثاراً صنع متخيّلاً لعوالمه الخاصة، ويصل خطابه إلى درجة خلق المفارقات السردية الساخرة للسخرية من كل شيء: الأوضاع السياسيّة الدراميّة المأساوية في عربستان، الأوضاع الاجتماعيّة الطبقية

وثنائية خضيريّ/ قبليّ والأوضاع الثقافية. والمفارقة أنَّ بطل القصيبيّ اسمه يعقوب المفضّح الشهير بأبو شلاّخ البرمائيّ، وسيظهر اسم هذا البطل دون كنيته في أقصوصة القصيبيّ الأخيرة «ألزهايمر» وسيواصل ثرثرته السردية الساخرة وفقاً للمنوال نفسه.

إنَّ آخر رواية للقصيبيّ أطلق عليها اسم (ألزهايمر)، وهي رواية قصيرة جداً (أسماها القصيبي أقصوصة) جاءت أقرب ما يكون إلى الرواية–الوصية التي تتحدث عن آراء القصيبي فيما يخص الشيخوخة، والذكريات، والحب، والنسيان، والألم. ورغم عدم تصنيف القصيبي لهذه الرواية على أنها سيرة ذاتية (Autobiography)، إلا أنَّ قراءتها تؤشرُ بوضوح على أنها تشكلُ المشهد الختامي الأخير من مشاهد سيرته الذاتية. وقد جاءت الرواية على صورة رسائل تسرد يوميات المرض والعلاج لبطلها (يعقوب العربان) إلى زوجته (نرمين) من المصح الأمريكي الذي كان فيه يخضع للعلاج من مرض (ألزهايمر)، وتتخذ هذه الرواية نمط (الرواية –الشاهد). إنَّ البطل يعقوب العربان يكتب إلى زوجته في رسالته الأولى عن «مرض ألزهايمر» الذي أُصيب به والذي أسماه العرب «الخرف» و«العته» قائلاً: ويجب أن أسارع فأضيف أنَّ هذا مرض أرستقراطي جداً، وأنَّ عدداً من «صفوة الصفوة» في الغرب قد أُصيبوا به. وسأكتفي بذكر بعضهم: باري جولد واتر السياسي الأمريكي المعروف، وريتا هيوارث النجمة العالمية، وشارلتون هيستون ممثل الملاحم السينمائية الكبرى، وجوليانا ملكة هولندا، وأشهرهم جميعاً الرئيس رونالد ريجان. وهذا الأخير هو الذي قال: «هذا مرض جميل! تقابل الأشخاص أنفسهم وتظن أنك ترى وجوهاً جديدة كل يوم» (8).

يحيل عنوان رواية (العصفورية) إلى المكان الذي هو التسمية الدارجة في بلاد الشام لمستشفى المجانين. «إنَّ كل عنوان يؤسس غواية النص، هكذا قال كونغور، وتأسيساً على ذلك يبقى العنوان علامة دالة على النص وخطاباً قائماً بذاته لكونه جزءاً مندمجاً في النص، وهو أيضاً شبكة دلالية يُفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه. والعنوان بوعي من الكاتب، يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي، على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي مؤشرة عليه»(9). و«تطرح إشكالية العنوان أسئلة متعددة اعتبرها جينيت مسألة تفرض نوعاً من التحليل، لكنَّ دراسة «اليو هوك» تبقى الدراسة الأعمق، التي تناولت العنوان من منظور مفتوح تؤطره السيميائيات، فضلاً عن اطلاعه على تاريخ الكتابة حول العنوان وتمحيصه له في إطار علاقاته التركيبية، والدلالية، والمقطعية، منطلقاً من تعريفه له باعتباره مجموعة علامات لسانية، تصور، وتعين، وتشير إلى المحتوى العام للنص. من ثمَّ، فإنَّ دراسة عناوين الرواية العربية كخطاب، هي دراسة تبسط مشهداً كاملاً يغري بالمتابعة، ويدعو إلى استقصاء خصوصياته ومكوناته، ثم وظيفته للوصول إلى نتائج تقود إلى تحليل صارم للعنوان كونه جزءاً من المشهد الروائي المتميز في الراهن الثقافي»(10). وهكذا نجد أنَّ (العصفورية) هي الفضاء المكاني الوحيد الذي تجري فيه حوادث هذه الرواية، وأي حديث عن فضاءات أخرى إنما يأتي ضمن أنسقة الأزمنة الاستعادية، أو الاسترجاعية على لسان الشخصية السردية المهيمنة (البروفسور) الذي قلب الأدوار في جلسة التحليل النفسي المفترضة بينه وبين الدكتور المعالج النفسي سمير ثابت.

إنَّ هذا الفضاء المكانيّ المحدود المغلق والمقيّد (مستشفى المجانين) في آن واحد ذو حمولات ثقافية دالة على مفارقات اللامعقول واللامنطق «عن العوالم الرمزية وكل

الصور المخيالية التي أنتجتها المخيّلة الإنسانية من أجل رسم حدود عالم غريب هو عالم الجنون والمجنون المليء بالصور والاستيهامات، والمليء أيضاً بأشكال النبذ والإقصاء (سفينة الحمقى). فكل شيء يتحدد، ضمن هذه العوالم»(11). وعالم الحجز هذا كما بحثه ميشيل فوكو كان غريباً حقاً، فقد كان يضم داخله المجانين، والمختلين، والمنحرفين، والشاذين جنسياً، كما ضمَّ المبذرين، والبخلاء، والمنحلين، والغارقين في لا عقل ويعيشون في غيابات الجنس والفلسفة والأدب وكل أشكال الإبداع التي تغطي تجربة روحية لا تتوقف إلا عند «حدوده القصوى»، كما ضمَّ أيضاً المرابين والمشعوذين وكلّ الذين خرجوا عن أخلاق المجتمع أو شكّكوا في قيمه»(12). و«العصفورية» تستمد مرجعيتها التاريخية عند القصيبي من خلال الإحالة إلى شخصية أدبية معاصرة عاشت فيها وهي الأديبة اللبنانية مي زيادة معشوقة الأدباء والشعراء. يقول البروفيسور: «موضوعنا مي الفتاة التي عشقها أعظم عباقرة العصر، قضت بقية أيامها في عزلة ومرض ووحشة. قضت سنة هنا في العصفورية. في هذا المكان العتيد. أدخلوها ظلماً وبهتاناً بتهمة الجنون. حقيقية الأمر، إنها لم تكن مجنونة عندما دخلت، وإنّما كانت مجنونة عندما خرجت. كيف تفسر هذه المعضلة، موت امرأة كهذه شقية وحيدة؟» (13).

إنَّ(العصفورية) بوصفها فضاءً مكانياً دالاً تحوي في داخلها مفارقة كبرى؛ فقد بدأت هذه الرواية بحوارية سردية بين البروفيسور، وهو المريض النفسي، والدكتور سمير ثابت المحلل النفسي اللبناني. وقامت تلك الحوارية السردية على قلب الأدوار؛ فالبروفيسور يصدر عن خطاب استعلائي وهو خطاب القوة، في حين يكتفي الدكتور سمير ثابت بدور المتلقي المنصت الذي لا يقاطع إلا في سياقات سردية نادرة جداً. لقد انتهت الرواية إلى اختفاء البروفيسور ولجوئه إلى عوالمه المتخيّلة الغريبة جداً، في حين يتحول الدكتور سمير ثابت من عالم العقل إلى التماهي في عوالم الجنون الغريبة المدهشة، وهكذا تبدأ الرواية بالجنون لتنتهي إليه.

يسأل الدكتور سمير ثابت الممرض شفيق عن البروفيسور، وعندما يكتشف اختفاءه يستفسر منه الممرض فيرد عليه قائلاً:

«- لوين راح؟

- على عالم الجن وعلى كوكب الفضاء.

- دكتور ثابت! لا تؤاخذني! شربت لك شي كاس كاسين قبل ما تجي على هون؟

- ما شربت حتى شاي!

- لشو عم بتهلوس لكان؟

- ما عم بهلوس يا شفيق! البروفيسور طار! راح مع الفراشة ودفّاية.

يبتعد شفيق بحذر عن الدكتور ثابت، ثم يجري وهو يصيح:

- تعوا هون! تعوا كلكم. الدكتور ثابت جن! الدكتور ثابت جن! عيطوا على المدير!

يجلس الدكتور سمير ثابت على أرض الممر منخرطاً في ضحك عميق سرعان ما يتحول إلى بكاء عميق يردد خلاله:

- ضيعانك، يا بروفيسور! والله ضيعانك! ضيعانك!» (14).

«العصفورية كلمة شامية تعني مستشفى المجانين، والبطل هو البروفيسور الذي يسرد تاريخ الأمة العربية في جلسة علاج سريري إلى الدكتور النفسي. وهنا أراد القصيبي أن يقول إنَّ مستشفى المجانين هو المكان الوحيد الذي يستطيع أن يتكلم فيه العقلاء في هذا العالم. في هذه الرواية مزج القصيبي اللهجات المحلية وانتقد فيها عقدة

الخواجة عند المثقفين، والنخب العربية، ومشكلة السلطة وغيرها من المشاكل العربية المزمنة بجرأة غير مسبوقة. انتهت الرواية بجنون الدكتور النفسي وهروب البروفيسور إلى عوالم أخرى» (15).

إنَّ مكاناً آخر يتخذُ أهميتــه في هذه الروايــة ولا يقل أهمية عن فضاء «العصفورية»، وهذا المكان هو «عربستان» التي هي الاستعارة المجازية الكبرى في معظم روايات القصيبيّ للوطن العربيّ، وتحيلنا هذه الاستعارة المجازية الكبرى على استعارات الأمكنة بفضاءاتها المجازية عند الروائي عبدالرحمن منيف، ولاسيّما «موران»، وكذلك عند جبرا إبراهيم جبرا وخاصة أمكنة الوطن العربي المجازية. وقد كان أول تأسيس غازي القصيبي لهذه الاســـتعارة المجازية الكبرى في روايته الأولى «شـقة الحرية»؛ ولهذا لا تكاد تخلو رواية للقصيبي من ذكر لهذا المكان بتمثيلاته السياسية والثقافية الدالة. وللمكان تمثيلاته الثقافية بوصفه أيديولوجيم العصر كما ذكرت جوليا كريستيفا. «وتضع الجماعة نفسها في إطار حيّز نفسي يمثل بالنسبة إليها الـ«هنا»، وتضع الجماعات الأخرى «هناك». والجار «الجُنب» هو الجار الذي لا ينتمي إلى القبيلة، فيدخل في نطاق الـ «هنا» «الأهل» و«الأقارب» الذين ينتمي إليهم الفرد، بينما يدخل في الـ «هناك» «الأغراب» و«الأباعد». وتقوم الجماعة بتنقية المكان الذي تعيش فيه وتطهيره، ويتم ذلك من خلال طرد الخارجين على الجماعة وإقصائهم عن حيّز الجماعة، ويظهر تقسيم المكان هذا إلى حيزين: حيّز القانون وحيّز الخارجين على القانون في شتى الوسائل التي تستخدمها الجماعة في حماية نفسها ممن يخالفونها ويختلفون عنها، فإنها تبعدهم بوضعهم وراء الجدران: جدران السجون أو مصحات الأمراض العقلية، أو بإقصائهم بعيداً عنها»(16).

ترد «عربستان» لدى القصيبي متخذة أرقاماً دالة على سنوات أحداث سياسية مفصلية مثل «عربستان 48» و«عربستان 49» و «عربستان 60». وعندما يستخدم القصيبي مصطلحاً من مثل «شعب عربستان» و«شعوب عربستان» فإنه يعني الشعوب العربية. ويعبر البروفيسور قائلاً: «صدقني! أنا أكره البشر جميعاً! الآسيويين، والأفارقة، والأستراليين، واللاتينيين. وأكره بوجه خاص، شعوب عربستان، أو شعب عربستان. المسألة هنا نسبية. مرة شعب، ومرة شعوب. مرة أمة ومرة أمم. أنا، كما أخبرتك، من أنصار النسبية ولا أعترض على ذلك. ولكنني أكرههم سواء كانوا شعباً، أو شعوباً، أمة، أو أمماً أكره البشر جميعاً باستثناء أصدقائي وأصدقائك الأمريكان» (17).

كما تحيلُ الرواية إلى شخصيات سياسية عربية معاصرة؛ فجمال عبدالناصر هو الرائد صلاح الدين المنصور، وتتداخل هذه الشخصية كذلك مع رؤساء عرب يتنمون بشكل ما إلى المؤسسة العسكرية مثل: حافظ الأسد، ومعمر القذّافي، وصدام حسين: «إنَّ شخصية صلاح الدين المنصور فيها أمشاج من هذه الشخصيات جميعها»... الرائد صلاح الدين المنصور في عربستان 48 الذي حكم عربستان عن طريق الانقلاب العسكري«كان ذكياً، وسيماً، طويلاً، طموحاً في الرابعة والثلاثين من العمر. لديه ثقافة جيدة بمقاييس العسكر. قرأ كل كتب جورجي زيدان وكل روايات الجيب. وأُعجب «بالبؤساء»، وقرأ في التاريخ الإسلامي. وكان متديناً أحياناً» (18). «وكان يعرف، بالضبط، مايريد. نوع الأسلحة التي يجب أن يحصل عليها الجيش. الخطة العسكرية التي يمكن أن تهزم إسرائيل. وكان يتمتع بموهبة نادرة في العمل الاستخباراتي. كان في الواقع، المسؤول عن استخبارات الجيش في عربستان 48، الأمر الذي سهّل الانقلاب»(19).

إنَّ شعوب عربستان مصابة بداء الاكتئاب الذي لم يسلم منه الحاكمون والمحكومون ومع ذلك لم تؤدِ تلك الكآبة إلى انتحارهم «والكـآبة النفسـية ليسـت سـبباً للانتحـار 99,9 % من شعوب عربستان أو شعبها مصابون بالكآبة النفسية ومع ذلك لا ينتحرون. هل تعرف عربستانياً لا يعاني من الكآبة النفسية؟ أغنياء عربستان مصابون بالكآبة وسبب كآبتهم فقراء عربستان. وفقراء عربستان مصابون بالكآبة وسبب كآبتهم أغنياء عربستان. وقس على ذلك سبب كآبة الحكام المحكومون وسبب كآبة المحكومين الحكام. سبب كآبة المرضى الأطباء وسبب كآبة الأطباء المرضى. الزبدة أن المكتئبين لا ينتحرون. وكذلك الأمر بالنسبة للناضبين. هؤلاء، بدورهم لا ينتحرون. أعرف شاعراً يكتب القصيدة نفسها من 77 سنة، ولا ينتحر، وهمنجواي ترك تراثاً هائلاً. لماذا ينتحر وقد قال ما عنده؟» (20).

إنَّ الحوارية عند القصيبي مضادة لحوارية دستوفسكي؛ فقد «اكتسبت رواية دستوفسكي لقب (الرواية البوليفونية) المتعددة الأصوات نظراً للطابع الحواري لرواياته، فإلى جانب استقلالية البطل وحريته الداخلية، لا يوجد في رواية دستوفسكي صوت واحد، بل عدة أصوات، ولا يوجد حقيقة واحدة بل عدة حقائق. يدخل جدال الشخصيات بعضها مع بعض في صراع مكشوف للآراء، ورغم أن المؤلف يظهر في الرواية مع كلمته، إلا أنَّ الجدل بين الأبطال لا يحسم، والكلمة الأخيرة لا تظهر؛ فالحوار مستمر وينتهي إلى لا منتهى»(21). ولذلك كما يقرر ميخائيل باختين في دراسته لأعمال دستوفسكي، تُعد أعمال هذا الروائي موضوعية بدرجة كبيرة، ولهذا فإنَّ الوعي الذاتي للبطل يؤدي، وقد أصبح فكرة مسيطرة، إلى تفكيك الوحدة المونولوجية للعمل الأدبي. البطل يصبح، نسبياً حراً ومستقلاً، ذلك أن كل ما جعل منه قيمة محددة ضمن منهج المؤلف، محكوم عليه إذا جاز التعبير، وأن كل ما أسبغ عليه صفته النوعية مرة وإلى الأبد، بوصفه صورة شخصية مكتملة من صور الحياة الواقعية- كل ذلك يوظف الآن لا على اعتباره صورة مكتملة للبطل، بل على اعتباره مادة لوعيه الذاتي» (22).

من النقاد من شبّه رواية (العصفورية) لغازي القصيبي برسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وأول من صدر عنه هذا الرأي الروائي السوداني الطيب صالح (23). إنَّ هذا الرأي عائد إلى نمط حوارية القصيبي؛ وهو النمط الذي حرص عليه منذ تدشينه لأولى رواياته (شقة الحرية). ولكن كما أرى من الصعب بل من الخطأ مقارنة (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري بهذه الرواية؛ فلرسالة المعري سياقاتها، وأنساقها الثقافية الصادرة عن محيطها السياسي، والأيديولوجي، والثقافي، كما أنَّ سرديتها ونمطها السجالي الحجاجي يتميزان بفرادة لافتة بالمقارنة مع رسائل عصرها. وكان دخولها في سجاليات الأدب المقارن العالمي مع (الكوميديا الإلهية) لدانتي مؤشراً لافتاً إلى خصوصيتها السردية والسجالية. وتأسيساً على هذا الكلام، فإنَّ حوارية القصيبي لها نمط خاص بالقصيبي ذاته في رواياته. إنَّ حوارية القصيبي أقرب ما تكون إلى الاستطرادات السردية القائمة على استدعاء المعلومات، والذخيرة الموسوعية الثقافية عن أي محور سردي جرت الإشارة إليه في سياقات الرواية. يستعرض القصيبي أسماء عدد كبير من الملوك والرؤساء من كافة دول العالم وكل ما يتعلق بهم... يستعرض القصيبي كوكبة من الأدباء والشعراء من الشرق والغرب، ولا تفوته بالطبع الإشارة إلى «أبي حسيد» أبي الطيب المتنبي، شاعره المفضل؛ إذ يصدّر روايته ببيت شعر من قصائده:

وتولـوا بغصـة كلهـم منـه... وإن سـرٌ بعضـهم أحـيانا ويتحدث عن آينشتاين مخترع «نظرية النسبية» قائلاً:

– آينشتاين «سمعت عن آينشتاين؟ لابد أنك سمعت عن آينشتاين، الرجل الذي اخترع أو ربّما اكتشف، نظرية النسبية، بالاشتراك معي. نصف النظرية منه، ونصفها مني. النصف الأول هو المعادلة المشهورة أما النصف الثاني فقد اكتشفته أنا» (24).

يذكر جون ليتشه عن عقدة أوديب: «بالتأكيد أنَّ فرويد معروف أيضاً بكونه الشخص الذي صاغ مفهوم عقدة أوديب. وهذه الظاهرة التي لاحظها فرويد (وتظهر في تحليله الذاتي الخاص به)، حيث تجد أنَّ الابن (مثل أوديب في الأسطورة الإغريقية) يرغب في التخلص من والده كي ينام مع والدته. ويمت بصلة إلى ذلك موضوع آخر يبرز في كتاب فرويد المعنون (الطوطم والمحرم) Totem and Taboo. حيث يرجع الكاتب إلى أسطورة قتل الأب العنيف وافتراسه في القبيلة البدائية التي يصفها داروين، والأبناء لشعورهم بالذنب وللتكفير عن فعلتهم، يتخلون عن المساس مباشرة بنساء الأب، وبذلك يضعون نظاماً رمزياً هو نظام القانون. إنَّ أوديب وقصة القبيلة البدائية كلاهما يوضح الطريقة التي يحاول فيها اللاشعور (وهو العملية الأساسية) على الدوام أن يتجنب الكبت، وهكذا يتجاوز النظام الرمزي (العملية الثانوية) إلا أن يترك أثره في الرمزي كعرض من الأعراض (مثل زلات اللسان)» (25).

ترد عقدة (أوديب) عن القصيبي بكثافة في هذه الرواية، ولكن من خلال نقد ساخر لهذه العقدة، ربّما أراد القصيبي جعله ينطبق على عقدة أوديب متحكمة في النخب العربية التي تعاني من الشيزوفرينيا وعقد الاضطهاد:

«تعرف هتلر؟ النمساوي الذي نام مع ابنة أخته وكان نباتياً وأباد أولاد عمنا اليهود؟ هتلر يطلع عندي سلطة، أو زلطه، أو سلاطة. عندما يقارن بي يصبح هتلر بطلاً من أبطال التسامح.

– آخ! آخ! اضطهدني أحد؟! بعد قليل سنعود إلى الطفولة. سوف تسألني: «هل كانت أمك تضربك على مؤخرتك؟ وهل كنت تتلذذ بالضرب؟ ستقول لي: هل اغتصبك جدك؟ أو على الأقل، عمك أو خالك»؟ سوف تسألني «هل تعاني من عقدة أوديب؟ سمعت عن عقدة أوديب، يا طبيب؟

يضحك الدكتور سمير ثابت طويلاً:

– يا بروفيسور! أنا طبيب نفسي. سايكاترست! آكل عيشي من عقدة أوديب.

– عقدة أوديب، نزعة أوديب، نزعة عنصرية بغيضة. إعجاب سخيف باليونان وأساطيرهم. وأنا لا أحب اليونان ولا أحب أساطيرهم. أعمى ينام مع أمه! هراء! عقدة خواجة! في مصر يسمون اليونانيين خواجات. ثم أصبح كل أجنبي خواجة. من هنا جاءت الكلمة. عقدة الخواجة!» (26).

«هذا هو الفرق بيني وبينك يا دكتور. أنت لا تكاد تعرف شيئاً سوى عقدة أوديب، وجاك الذيب والأنا السفلى، والأنا العليا، والمرحلة الشفوية، والمرحلة الشرجية. أمّا أنا فأعرف أشياء كثيرة متفرقة ومترابطة. آخذ من كل علم بطرف. ولهذا فأنت مجرد دكتور أما أنا فبروفيسور»(27).

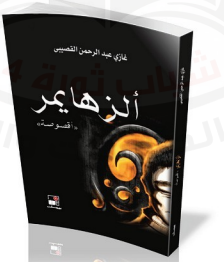
ولا يخلو وصف البروفسور لبعض المبدعين العرب من إسقاطات نفسية فرويدية رغم تهكمه من النظرية نفسها:

«أعتقد أن جبران لم يحبب مي. أعتقد أن جبران، بدوره، كان يعاني من عقدة الخواجة، هام حباً بالأمريكيات والفرنساويات. والحسناوات الشابات منهن لم يحببنه، أمَّا العجائز فحدث ولا حرج. احفظ هذا البيت يا نطاسي: «جننا بليلى وهي جُنت بغيرنا... وأخرى بنا مجنونة

لا نريدها». سجِّل هذا البيت في دفترك وترجمه إلى الإنكليزية، والفرنسية، والألمانية وأنشده في مؤتمرات علم النفس. نصف المشاكل العاطفية يلخصها هذا البيت. لو قاله فرويد لاعتبر نظرية علمية. أما وقد قاله أعرابي كحيان، فقد ظل مجرد بيت شعر. بالمناسبة. هل قرأت الكتاب الذي صدر مؤخراً والذي يزعم أنَّ جبران كانت لديه ميول جنسية غير طبيعية؟» (28).

بمثابة خاتمة:

أشاد عدد من النقاد العرب برواية (العصفورية) لغازي القصيبي في إبداعها السردي وبنيتها الروائية، في حين انتبه آخرون من الدارسين إلى التضخم السردي في الاستطرادات الكثيرة في هذه الرواية. أرى أنَّ القصيبي كان باستطاعته توظيف تمثيلات الجنون في هذه الرواية لو ابتعد عن ذلك التضخم السردي للمعلومات التي أشبِّهها بالثرثرة السردية اللانهائية التي تشعر المتلقي بالملل. لم تُوظَّف التقنيات السردية في هذه الرواية بعمق كما فعل القصيبي في روايته الأولى (شقة الحرية) التي أعدُّها علامة فارقة سردية في مشواره الإبداعي. كان بإمكان القصيبي التركيز على محور المكان (العصفورية) بوصفه شخصية سردية والاشتغال على تنويعاته المختلفة؛ كالبحث مثلاً عن تمثيلات الجنون القديمة والمعاصرة في الثقافة العربية بوصفها خلفية مرجعية تضيء العوالم السردية في هذه الرواية. وكان بإمكان القصيبي الاستفادة من حوارية دوستويفسكي مثلاً للاشتغال على كرنفالية الجنون وغرائبيته، ولكنه لم يفعل، وهكذا جاءت الروايات الأخرى اللاحقة للعصفورية على المنوال السردي نفسه: المعلومات، الثرثرة والاستطرادات السردية دون تعميق البنى السردية من أجل خلق رواية متميزة! ■



الهـوامـش

1 – ضياء الكعبي، «خطاب التحامق والجنون في السرد العربي القديم، قراءة في التمثيلات الثقافية»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، العدد 101، السنة 26، شتاء 2006، ص12.

2 – ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مُطاع صفدي وآخرون، ط1، بيروت: مركز الإنماء القومي، 1989 – 1990، ص27. (مشروع مُطاع صفدي للينابيع).

3 –انظر: ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكَراد، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006، ص ص11 – 12. وعن تاريخ الجنون في الثقافة العربية انظر : محمد حيّان السمان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، ط1، لندن وقبرص: رياض الريّس للكتب والنشر، كانون الأول / ديسمبر 1993. وانظر كذلك:

Michel W.Dols .Majnun:The Madman in Medieval Islamic Society.Clarendon Press Oxford.1992

4 – انظر: مكارم الغمري «أبله دستوفسكي بين الواقع والمثال»، مجلة ألف، عدد خاص عن الجنون والحضارة، العدد الرابع عشر، 1994، ص104؛ انظر قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، ترجمة جميل التكريتي، مراجعة حياة شرارة، بغداد: سلسلة المائة كتاب، دار الشئون الثقافية العامة، 1986، ص 164.

5 – مجلة ألف، ص 186، مرجع سابق.

6 – المرجع نفسه، ص189.

7 –مجلة ألف العدد الخاص عن الجنون والحضارة، ص 189 – 190:

Dinah Manisty.Madness as Textual Strategy in the Narratives of Three Egyptian Women Writers.

8 – غازي عبدالرحمن القصيبي، ألزهايمر «أقصوصة»، ط1، بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، آب (أغسطس) 2010، ص22.

9 – شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004،ص9.

10 – المرجع نفسه، ص 10.

11 – ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، مقدمة المترجم سعيد بنكَراد، ص11.

12 – المرجع نفسه، مقدمة المترجم سعيد بنكَراد، ص14.

13 – العصفورية، لندن: دار الساقي، ط6 ،2012، ص26.

14 – العصفورية، ص 303.

15 – www.daralsaqi.comLbook.

16 – سيزا قاسم دراز، «مشكلة المكان الفني» بقلم يوري لوتمان، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة ألف، العدد السادس، ربيع 1986 ص 81. (عدد خاص عن جماليات المكان).

الهوامش

17 – العصفورية، ص17.

18 – العصفورية، ص 201.

19 – العصفورية، ص201.

20 – العصفورية، ص31.

21 – مكارم الغمري، «أبله دستوفسكي بين الواقع والمثال»، مرجع سابق،ص118.

22 – شعرية دستوفسكي، ص73.

23 – www.alsakher.com

24 – العصفورية، ص14.

25 – خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ص62. وانظر أيضاً: جان لابلانش وجان برتراند بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة وتقديم مصطفى حجازي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة،2011، ص ص578 – 582.

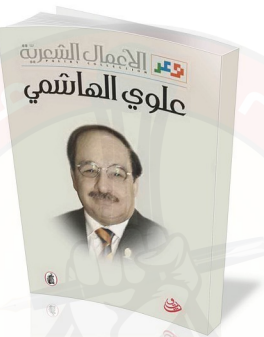
26 – العصفورية، ص17.

27 – العصفورية، ص18.

28 – العصفورية، ص26.



الرؤيا الكشفية في تجربة علوي الهاشمي



[عبد القادر فيدوح *]

أما قبل: علوي الهاشمي،أبداً، يملأ حقول جلساته بعبق حبوره، في زمن يلفُّه غيْهب الأفق. هو الواحد في الكثرة، والكثرة في الواحد. طالما تلذذنا من ذائق رأيه الجَزْل، حين يجعل من الكلام المحال ممكناً، ومن المستغلق سائغاً؛ بأفكاره الخلاقة، وبإبداعه المتألق الذي شدَّ إليه المتلقي إعجاباً وتقديراً.

* ناقد وأكاديمي من الجزائر.

تحقيق الإبانة بالمكاشفة/التجلي والخفاء

لقد استطاع الشعر الحديث، كغيره من النتاج الإبداعي، أن يشخص أزمة الذات في علاقتها بالوجود في سؤال أبدي، وأن يصور الواقع في مفترق طرق، يضطره إلى اختيار ما ليس له من الحجة في شيء أمام هذا السيل الجارف من الإكراهات، بخاصة منها الوافدة، وإيثاق هذا الواقع بمضايقات لتشتيت الذات وتذليل مكانتها والتهوين من دورها. ومن هذا المنظور أصبح التعامل مع النص في منظور الحداثة وما بعد الحداثة بمثابة نزهة على تخوم حقول من الذائقة اللمعية، تتجلى عبر ممارسة تفجير الكلمة في لعبتها المتحررة، المتفرعة من «الخلية الرحمية» بطريقة توالدية؛ لأن دينامية البعد الدلائلي للكلمة المتنامية في نسيج الحداثة جاءت بديلاً لما ساد في اعتقادنا زمناً طويلاً من البحث عن معنى الشيء، إلى تفسير النص بحسب الحقيقة، أو بالتفسير «الفقهي» للنص، والذي عاش في أفياء حكم الظاهر المسرف في المنحى الانطباعي، وفي هذا الإطار لم يعد للنص تلك العلاقة السببية بانعكاساتها الوظيفية النفعية، أو الموجهة توجهاً خارجياً، بقدر ما أصبح نبضاً إيقاعياً على وتر استبطان علامات الذات في مرساة رغائبها المتشظية، المنعطفة على عالمها المغلق، إلى ترشيد العالم الكشفي المفتوح عبر شرارة الطاقة الرمزية الماثلة في استطيقا القراءة والتقبل.(1)

والممعن في قراءة شعر علوي الهاشمي لا ينتظر أجوبة من الصورة الشعرية، وإنما تحفزه ـ هذه الصورة ـ بمستوى عمق العبارة إلى كنه العلامة ومساءلة الرؤيا التي يقترحها النص، والرغبة في استدعاء ما لم يقله؛ والصورة في هذه الحال هي طريقة تستبعد الشرح والتفسير، وتتوسع في المضمر الغائب كما يتصوره خيال القارئ. فهل تستجيب كل النصوص لهذا النوع من التأويل؟ وهل التأويل اللانهائي أو القراءة المفارقة هي مسلك مُعَد سلفاً، في صوْغ نموذج شعري بعينه؟ أم أنها لا تجسد سوى تصور أصحابها التفكيكيين الذين يخولون للمؤول كل الصلاحيات في تقويل النص عبر الاحتمال؟ وهل تمتلك هذه القراءة الأدوات الكافية لاستنباط رؤيتها؟

نحاول في هذه الدراسة أن نتفحص بعضاً من صور علوي الهاشمي الشعرية من منظور ما أسسته الشعرية في سياقها التأويلي، توازياً مع تعميق النشاط الإبداعي الشعري في مرحلة النضج الجمالي والرؤيوي للشعراء الرواد، وذلك بعد أن اكتسبت تجربة علوي الهاشمي، في أفق ذلك النضج، مزيداً من الكثافة والتوهج، وتلاحمت فيه المدارات الكونية والقومية، وتوافقت هموم الشاعر الذاتية مع انشغالاته الوجودية على مستوى الرؤيا، كل ذلك بفعل اللغة الشعرية المؤثرة بجزالتها ـ سواء من حيث الإقناع أو الإمتاع ـ والصورة الشعرية المتقدة التي استثمرت التراث البلاغي، والديني، والأسطوري، والصوفي، بما في ذلك إثارة الخيال، واستغلال الرموز بكافة أشكالها على مستوى البنية.

وبوسعنا أن ننطلق من هذا التصور ـ ضمن سياق ما تركته الدراسات الحديثة لشعريات التقبل ـ لنستحضر الرؤيا الكشفية في تجربة علوي الهاشمي. وعلى الرغم مما قد يبدو في التركيبة الإبداعية ـ لهذه التجربة ـ من تفاوت، بفارق الزمن بين قصيدة وأخرى، نلاحظ أن هناك ما يجمع بينها، سواء من حيث الوحدة الجغرافية الماثلة في عتبات القصائد من حيث الأمكنة والتواريخ، أو من حيث وحدة المآل التي شرّعت الباب على مصراعيه لتفكيك المقول الدلالي عبر الصيغ اللانهائية من التوليد المعنوي، بالنظر إلى اقتفاء المنبهات الأسلوبية، أو الأيقونة الدلالية، وغيرها من المجازات، والانحرافات، والفراغات؛ الأمر الذي يكسب المعنى تنوعاً دلالياً بمستوى تدفق الكفاءة التقبلية.

وإذا كان الشاعر يحاول رسم الواقع كما يحلم به، أو بما يمكن تنبؤه، بصيرة وتخميناً، فلأن حدسه ينبثق من مؤشرات انفتاحه على الكون بما تتضمنه قيم الإنسان في إنسانيته، وفضاءات التجلي الاستشرافي النابع من ظهور مسببات مخاض الواقع، محاولة منه للتهيؤ والتأهب. وليس من سبيل لتصوير ذلك غير الإبداع، والشعر منه على وجه التحديد؛ لما في ذلك من علاقة تواشجية بين الشعر والوجود، من منظور أن الشاعر «لا يستطيع معرفة ما لا يمكن حسابه، أي أن يصونه في حقيقته، إلا انطلاقاً من مساءلة خلاقة وقوية تستمد من فضيلة تأمل أصيل، فهذا الأخير يحمل إنسان المستقبل إلى مكانه بين الإثنين: الوجود والموجود، حيث يكون من طبيعة الوجود، والحالة هذه، أن يظل غريباً في قلب الموجود، وهذا المكان هو الكينونة هنا أو الوجود في العالم (الدازين) باعتباره مجالاً لدنيا لانفتاح الوجود ولانسجامه واحتجابه في آن معاً». (2) وضمن هذا السياق لفت انتباهنا ونحن نمعن النظر في المجموعة الشعرية لعلوي الهاشمي بعض السمات البارزة التي تعكس سؤال الذات في جوهر كينونتها، وهي رؤية منبثقة من إدراكات كشفية في كنه الذات، تسعى ـ سواء بوعي أو من دون وعي من الشاعر ـ إلى استبصار الحقيقة في اتساع مداها لكياننا وللكون من حولنا، كما أن المتأمل في كثير من قصائد الشاعر يرى فيها عمق النظر في مشاهدة الرؤى، وغالباً ما يكون تصوراً مربكاً ألزمته ظروف الزمان التي صاحبت متاعب هويتنا، وما انتهى إليه واقعنا من أهوال، حيث التهيُّب، وزرع الفشل؛ الأمر الذي أوعز إلى الإنسان ـ إكراهاً ـ أن يتقمص أقنعة مسيجة بالاكتئاب، بعد أن فقدالأمل في كل شيء، وكأن لسان حاله يقول: بقدر ما تطلب تنكسر، وبقدر ما تعطي تُعيّب، وبقدر ما ترغب في الشي، ترغَّب عنه، ترافقك البصيرة كما يرافقك ظلك، وتخونك البصيرة، عزمك حسير البصر لا يتسع لإسهاب رؤاك، كل شيء فيك انتظار، تشعر وكأنك من فصيلة اللا جدوى، ورؤاك سدىً، وعملك عبثاً، كنت وستظل بين الدأب والإحجام:

يسيل صوتك
... لحناً راعشاً، ثَملاً
عبر المسافات
... يأتيني بلا ميعاد
ينثال بين حنايا القلب
... يدفئني
يصب في شفتيَّ الشعر والإنشادْ

يعطر الليل من حولي (3)

إن التقاء القارئ بالنص في لحظة سردية/حوارية هو أفضل طريق لاكتشاف عمق ما يحمله هذا النص من دلالات، وما تخبئه القراءة من احتمالات. والقارئ الذي يتقبل آثار النص لا يُعنى بالتركيبات اللفظية، والجمل الموسيقية، ولا حتى بالمثل المعنوية، وغيرها من المضامين والأشكال، فحسبُ، إنه مهيأ لأن يقذف به في شبكة لا نهائية من العلاقات يمارس خلالها الاتصال التفاعلي لتكريس فاعلية التأويل، بمقتضى حال ما وضعه «أمبرتو إيكو» من شروط لعملية التأويل هذه، حين رأى أنها حرية مشروطة، كما في قوله: «إن الانفتاح لا يعني هنا أيضاً غموض الخطاب، وتعدد إمكانيات الشكل، وحرية التأويل، فالقارئ يمتلك فقط جدولاً من الإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة، بحيث إن الفعل التأويلي لا يفلت من مراقبة المؤلف»(4). والواقع أن موقف «إيكو» من حرية التأويل يأتي في سياق رده على التأويل التفكيكي الذي يراهن على لا نهائية التأويل، غير أن «إيكو» يفرق، هنا، بين نظام تأويلي موضوعي أساسه التفاعل بين القارئ

والنص، أو ما يسميه (التعاضد النصي)، وبين الطرح التفكيكي الذي يراهن على حرية المؤول المطلقة؛ إلا أن ما يؤكده إيكو هو التعددية التفسيرية، وانفتاح العمل حتى لا يتعرّض القارئ لسلبية التلقي الأحادي، ومن ثم، فهو يوجب ضرورة «تجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض، واللعب الطباعي، والتنظيم الخاص للنص الشعري كلها تشترك في إبداع هالة من الغموض حول الكلمة وفي امتلائها بالإيحاءات المختلفة» (5).

فما جاء من الأفعال المضارعة المعبرة عن صوت المخاطب، حين سال به السيل، دلالة على وقوعه في أمر شديد من خلال جملة (يسيل صوتك) في إشارة إلى أن ما دلَّ على زمن المستقبل في (يسيل) لا يعني دلالته على الحدث المجرد؛ لمشاركة ضمير المخاطب الذي بلغ به السيل الزُّبى، وحده؛ وإنما زمن الصيغة الدلالية هنا جاء ليشير إلى الفعل بصيغة المستقبل دالاً على الماضي، كما جاء بصيغة المستقبل دالاً على الحاضر، وكأن مضرب صيغة (يسيل) يشير إلى الحالة التي تشبه الواقع الموجود الذي اشتد حتى جاوز الحد، ما يعني أن الشاعر باستعمال صيغة المضارع (يسيل) في بنائه التركيبي كان يشير إلى ديدن الواقع من معاناة مصاحبة الزمان المكدر لحياتنا المعتمة، نظير الهموم والمتاعب اليومية: على حد قول المتنبي:

صَحِبَ النَّاسُ قَبلَنا ذا الزَّمَانَا وَعَنَاهُمْ مِن شأنِه مَا عَنَانَا

والمتتبع لدراسة سياق الدلالة الزمنية للفعل في شعر علوي الهاشمي يتبين له من خلال السمات المعبرة لكثير من الصور الشعرية الدالة على أزمنة غير الأزمنة التي تدل عليها أبنيتها أو صيغها النحوية، وذلك لأنَّ الأساليب اللغوية تختص بالتعبير عن الأحداث التي تمت، والتي لم تتم بعد بواسطة الأفعال المقيدة بالزمن؛ إذ إنَّ الفعل هو «أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبينت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع (6)

ولعل الجامع الحقيقي في طرفي الإسناد بين جملة (يعطر الليل من حولي) وجملة (... ويسرقني) يوحي بتعدد دور السياق في الدلالة الزمنية للفعل، كما في قول الشاعر:

يعطر الليل من حولي
... ويسرقني
على جناحين: من غفو ومن إسهاد
فلست أدري
... إلى أي الدُّنى سَفَري
ولست أدري
إلى أي المنى أنقاد
يا عرس قلبي أفيضي بالحديث
فما صمتي
سوى جريان النُّسغ في الأعواد (7)

وإذا كانت دلالة الأحداث في هذا النص نابعة من كون الفعل يدل على الحدث وعلى الزمن في آن واحد، ومن بعض المصادر (لحناً، رعشاً، ثَملاً) التي دلت على اقترانها بفعل (السيل)، فإن صيغتي الفعل والمصدر متوافقان في عدم الرضا بما يحدث لهذا الواقع من بلاء وشدة، وما يواجه الإنسان تجارب مريرة، ومؤلمة، أوصلت واقعنا إلى ما هو عليه، وبما يتجاوز القدرة على التحمل.

ولعل صورة «اشتقت للميعاد» الواردة في دلالة العنوان توضح رؤية الأفق المنتظر، وكأن عتبة النص هنا هي حال لسان الشاعر ضمن محمولاً لا مقول في القول، من خلال معنى المعنى، كما في قول عمر بن أبي ربيعة:

كُلَّمَا قُلْتُ مَتَى مِيعَادُنَا ضَحِكَتْ هِنْدٌ، وَقَالَتْ بَعْدَ غَد

وما صورة هند، هنا، إلا دلالة يغلب عليها طابع المثال المطلوب، بوصفها رمزاً إسقاطياً إلى «ما ينبغي أن يكون»،

وشأن هذه الصورة في ذلك شـأن صورة «اشـتقت إلى الميعـاد» فيما يعنيه انتظار الواعد المرجو خيره، أو المتوفر فيه الكفاية، ولكن شتَّان ما بين المعمول والمأمول، حيث المسـعى من دون جدوى على رأي صلاح عبد الصبور:

يا... اصبر
دنيانا أجمل مما تذكر
«اصبر... سيجيء...
سيهلّ على الدنيا يوماً ركبه (8)

وإذا تأملنا نص «اشتقت للميعاد» وجدنا طغيان ظاهرة التطابق التي تقول دلالاتها الرمزية، على النهج الذي صوره بودلير Baudelaire: إن المشاعر الإنسانية رموز واضحة لحقيقة جوهرية خفية. وهذه الحقيقة يمكن أن يعبر عنها بمشاعر مختلفة بعضها عن بعض تماماً. فهناك توافق بين المشاعر المختلفة عند الإنسان، ومن أهم وظائف الشعر إبراز هذا التوافق والتعبير عنه بلغة رمزية قابلة للإدراك (9)، وهذا ما يفسر البنية الدلالية والجمالية لهذا النص من خلال التناظر والتطابق للدلالة على مشاركة حالة بأخرى في الصفات؛ أي ما وقع بين صورتين من دلالة مشتركة في التماثل الذي من شأنه أن يحدث في النفس استجابة وجدانية شعورية، على نحو ما تبينه هذه الرسمة:

المحول الدلالي لصورة التطابق
- يسل
- يأتي
- ينثال
- يدفئ
- يصب
- يعطر
- يسرق

التناهي في العتمة (في مقولتي السيل والانثيال)

تصل المطابقة هنا إلى حد التماثل، وكأنها دعوة لتحدي المرسل إليه، وإثارة مكنوناته في توجيه أحاسيسه ومشاعره نحو التحدي الذي يعاني منه المرسل، بما تتضمنه معاناته من القلق(السيل) في اشتداد الأمر، والتوجس (يأتي بلا ميعاد)، والانصباب والانكسار في (ينثال بين حنايا القلب) حين تنثال عليه المشاكل من كل حدَب وصوب، إلى غير ذلك من الصور التي تبين معنى قوة التطابق بين العبارة ومقتضيات حال الشاعر، لسان المجتمع المشحون باللحن الحزين والمترع بالرعشة؛ الأمر الذي أفقده صحوه في صورة (نَملاً) وهي صور تتفتح على استعارات مكنية، بوصفها دليلاً على التماثل مع الوقع الحزين. ويُعد تماثل الشاعر مع الأسى قياساً من أصل أسى الضمير الجمعي في تبادل المواقع بين الذات ومحيطها المكسور، ما دام التوافق بينهما يلامس المشاعر نفسها، والوجود ذاته، وكأن هذا من ذاك، من منظور أن كلاً منهما يتناظر مع الآخر، ولذلك «يضحي التطابق صنيع الذات وليس نتيجة نظام العالم كما هو الشأن في التصور التقليدي للميتافيزيقا، فهذه الذات هي مصدر اليقين، ومنبع الوعي الذي يبسط هيمنته على الطبيعة والكون، ومن هنا يغدو تطابق الذات متماسكاً، فهي تدرك العالم اعتماداً على «الأنا موجود». فهو المركزية التي لا شك في ثبوتها، ومع كانط ستبدأ مراجعة الكوجيطو الديكارتي المؤسس «للمثالية الاحتمالية» التي تدعي العجز عن إثبات وجود خارج وجودنا بتجربة مباشرة، ومرد تهافت هذه المثالية حسب كانط، هو كونها عقلانية ومطابقة لنمط تفكير فلسفي مدعم يمنع إصدار أي حكم حاسم قبل العثور على دليل كاف، وعلى الدليل المطلوب أن يبين إذن أن لدينا بالأشياء الخارجية لا محض تخيل بل تجربة، وهو أمر لا يمكن إثباته ـ كما يستخلص كانط ـ إلا بإثبات أن تجربتنا الباطنية، التي لا شك فيها عند

ديكارت، ليست هي نفسها ممكنة، دون افتراض التجربة الخارجية» (10).

وقد وصل الشاعر بعد هذا التوجس إلى قناعة مفادها أن شيئاً ما سيحدث حين يسرقه المتوجّس وهو لا يدري أين المناص:

... ويسرقني
على جناحي: من غفو ومن إسهاد
فلست أدري
... إلى أي الدُّنى سفري
ولست أدري
... إلى أي المنى أنقاد
يا عرس قلبي أفيضي بالحديث
... فما صمتي
... سوى جريان النُّسغ في الأعواد (11).

إن ثنائية التضاد الدلالي بين (الإغفاء) و(الأرق) في صورة (من غفوٍ ومن إسهاد) يقابلها صورة التجانس بين (الدُّنى/ المُنى) في صورتي (إلى أي الدُّنى سفري) و(إلى أي المنى أنقاد) وبين التضاد والتجانس يُختطَف الشاعر في صورة (يسرقني) من ذاته في دلالة استعارية لمن يتجشم شقاوة الحياة، في عطائها المنكود، ويعاني من الخضوع والاستعباد، وهو ما تعززه صورة (... فما صمتي) لما في هذه الصورة من دلالات عميقة لم يفصح عنها الشاعر لفظاً، وكأنها الصمت المنطَّق، متعددة الأضرب بفراغ بانٍ يحمل في تضاعيفه لغة معبرة عن حقيقة حالٍ مكسورة غير معلنة، وهو ما يشير إليه فضاء النقاط، المرسوم افتراضاً، قبل كثير من الصور الدالة في القصيدة برمتها، حيث الشاعر فيها لا يئن، ولا يتوجع، ولا يشكو، ولا يعاني، ولا يتحسر، ولا يتأوه فقط، وإنما يتأمل، ويديم الاستبصار، ويتروى في أموره، ويطرح للوجود خلاصة تفكيره، وهي أن الحياة لا تعطي من عدم، ما دام الجسد يجهد والإرادة قوية. وهو ما توضحه التحولات المحدثة في تراكيب دلالات الاستعارات ضمن سياقات كلية تنتج معاني، وتحقق مرام علوي الهاشمي في اتساع مداه، وبما أوجبته المزية في صوره الإبداعية، «ولعبة الاستعارة ما هي في نظر نيتشه Nietzsche إلا تكثيفاً مضاعفاً لعالم الظاهر الذي ما ينفك يحيل إلى ظاهر آخر، ومظاهر أخرى. ويتعبير الباحث الأصيل «عبدالسلام بن عبدالعالي»، فكل شيء قناع، وكل قناع عندما يكشف، ينكشف عن قناع آخر، ومظاهر أخرى، وليس الوجود، وليست الصيرورة إلا حركة هذه الأقنعة والتأويلات، ومن ثم فإن الوجود يتكشف كلعبة حيوية لاستعارات متصارعة، وبالتالي فإن العلاقات كما يلاحظ فوكو تغدو كلها عبارة عن أقنعة. فليس هناك مدلول أصلي يحيل إلى حضور التطابق، ويستلزم معيارية الحقيقة، بقدر ما هنالك كلمات ليست في حد ذاتها سوى تأويلات، وهي قبل أن تصبح علامات تكون قد قامت خلال تاريخها بتأويلات» (12).

ولعل هذا القول يحمل المتلقي على عدم التجرد من مقصدية النص التي يمكن استنباطها بوساطة التفسير، ويحمله أيضاً على تجاوز مظاهر هذه القصدية بانفتاح النص على التأويل، وفي هذا المضمار، فإن «پول ريكور» يميز بين التفسير والتأويل في نطاق علاقة حاصلة، وأخرى افتراضية بين قصدية النص، وقصدية المؤول، معلّلاً موقفه بقوله: «إن التفسير يعني إبراز البنية؛ أي مجموع علاقات الترابط العميقة التي تؤسس الهيكل الستاتيكي للنص، أما التأويل فيعني السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص؛ أي الاتجاه نحو ما يضيئه النص ويشرق عليه. وقد نجد أنفسنا، هنا، مدفوعين بفعل هذه الإشارة إلى تصحيح مفهومنا الأولي عن التأويل. التأويل كعملية ذاتية أو فعل ممارس

على النص ـ والبحث عن مفهوم للتأويل يعتبره عملية موضوعية تطابق فعل النص ذاته» (13).

ولعل قراءتنا لشعر علوي الهاشمي تنتهج هذا النمط من التأويل، وهي قراءة لا تنتظر أجوبة من النص، ولا تشطره إلى مستوى ظاهر العلامة، أو العبارة، ومستوى باطنها، وإنما تسعى إلى مساءلة شعرية علوي الهاشمي التي يقترحها النص، وترغب في استدعاء ما لم يقله؛ ولهذا فهي طريقة تستبعد الشرح والتفسير، وتتوسع في المضمر الغائب كما يتصوره خيال القارئ. فهل استجابت نصوص الشاعر لهذا النوع من التأويل؟ وهل التأويل اللا نهائي أو القراءة المفارقة هي مسلك مُعَد سلفاً، في صوْغ نموذج شعري بعينه؟

النص الواصف/التماثل الدلالي

لقد ألغت التفاعليةُ التأويلية النصَّ بوصفه مركزاً وحيداً، وتطلعت إلى وضع الوظيفة الشعرية في حركية تواصلية مع مستقبلي النص. إن هذا الانفتاح من شأنه أن يجلي الكثير من التعقيدات، ويكشف عن تنوع الأشكال الأدبية، ويعيد قراءتها في ضوء الوظيفة التبليغية، بعيداً عن المركزية الاحتكارية للنص، «ولعل الذخيرة المشتركة بين النَّاص والمتلقي هي الأساس في اشتغال نظام الفعل ورد الفعل، ضمن نص فني معين؛ وذلك لأنها ـ بحكم كمونها في العمل الفني ووجودها خارجه أيضاً ـ كفيلة بإنشاء وضع تفاعلي يعوض السياق الغائب عن عملية التواصل، ويضمن نوعاً من التطابق بين الفاعلية التي يرغب فيها المصدر، والاستجابة التي يعكسها المقصد خلال عملية تلقيه» (14)؛ وفي هذه الحالة لا تبرز التفاعلية بوصفها عملية ذهنية مجردة تملي رغباتها على النص، وإنما بوصفها حدثاً في سياق تفاعل إنتاجي، وضمن صيرورة تاريخية تمنحها بعدها الجدلي.

إذا كنا ربطنا الرؤيا الكشفية في تجربة علوي الهاشمي بآلية التأويل، فذلك لأننا نريد أن نرسم الحدود التي نتحرك فيها، وهي حدود لا تقف عند تحليل النص بالطرق المعهودة، وإنما سبيلنا في ذلك تمليه علينا قناعتنا باتباع المنهج التأويلي الذي يحاول ربط الأنساق الكامنة، في النص، بما يتناسب مع الذائقة الشعرية؛ ومعنى ذلك أن البحث عن «معنى النص» لا سبيل له في نهجنا، وفي مقابل ذلك تسعى دراساتنا ـ هذه ـ إلى تلمس أسرار أدبية النص في كنه جمالية العناصر المتفاعلة، وهو ما دعا إليه تودوروف في أثناء عنايته المطلقة بالأدب الممكن، «وبتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية» (15)، وليس أدل على ذلك مما ورد في قصيدة «حلم» التي جاء فيها:

تجيئين...
تطوفين عالم حزني كعرس العصافير
... كالقبلات على شفة من جنونْ
وتنتشرين على جسدي غابةً من نعاسٍ لذيذٍ
... وزوبعة من سكونْ
وتنهمرين على شفتي سَكرةً من نعيمْ
تغنين في أذني
فترقص كل المسافات بيني وبينك (16)

إن القراءة التأويلية التي ينشدها كل قارئ في تحليله نصوص علوي الهاشمي تسير في اتجاهين مختلفين ـ بحسب تفاوت المستوى الإبداعي لكل نص، وتباين مستوى التلقي ـ أحدهما يعتمد على استقراء المعنى بموجب التأويل النهائي، القائم على استثمار العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص، والثاني لا يؤمن بوجود أصلي للدلالات. وعلى الرغم من هذا وذاك، فإننا نشير

إلى أن التأويل الذي نقصده ـ في النصوص المعتمدة من شعر علوي الهاشمي ـ يقتحم الخبيء واللا مرئي في الصور المضمرة؛ لأننا نرفض أن نكون مرآة للصورة، أو المرآة العاكسة، وإنما رغبتنا في الاندماج مع النص هو ما يشغل بالنا، ويعزز افتراضاتنا؛ لأنّ هناك مسوغاتٍ تدفعنا إلى ذلك، وفراغات تأسرنا، وتشدنا إلى تضاعيف النص وفيوضه على النحو الذي أبانه النص السابق، سواء من خلال ما أطلقت عليه في أحد كتبي بـ «التوازي وتبئير الفضاء، أو من خلال مُعَمَّى البياض» (17) الذي من شأنه أن ينمي حدوس المتلقي ورحابة مخيلته، بحيث لم يعد في النص مكان للدال إلا بعدّه ممكنا، يحتمل أو لا يحتمل وروده؛ ليحقق التركيب الفضائي الذي رأى فيه جوزيف فرانك Joseph Frank واحداً من أهداف الأدب الحديث.

والمتتبع لقصيدة «حلم» يستشف أن علوي الهاشمي يعزز من أهمية تضافر الفراغ مع السواد في النص الشعري، وهو ما تشير إليه النقاط الوافرة في ثنايا النص، وكأنها تضمر معنى يرغب في أن يقول ما لم تقله ملفوظات النص، وقبل أن يأتي الحديث عنها في حينها، نشير إلى أن النص مفعم بصيغ أفعال المضارعة المجردة عن القرائن التي تحدد لها زمنها الصالحة للحال والاستقبال كما ورد في (تجيئين / تطوفين / تنتشرين / تنهمرين / تغنين) المقرونة بياء المخاطبة، و(ترقص / تعطش / تسكر / تحلم / يعربد / تعتنق / تتألق / تهوي / يبقى...) وإذا كان الشاعر في توظيف الأفعال الثانية قد تعمد الإتيان بضمير الغيبة الذي لم يتوقف أن يكون مرجعه مذكوراً، فلأنه يدرك أن مرجع ذلك كامن في صورة ما تتضمنه دلالة عتبة القصيدة في «حلم» الحاضرة في ذهن السامع على الرغم من عدم ذكر اللفظ الموضوع للدلالة عليه.

وفي كلتا الحالتين؛ سواء في صيغة الأفعال المقرونة بياء المخاطبة، أو في صورة ضمائر الغيبة تأتي دلالة الفعل لتفيد التحول والحركة. والجمل الشعرية في معظمها فعلية، وحتى الإسمية منها على الرغم من قلتها جاءت لتطلب الفعل؛ مما يعني أن الشاعر يتمثل الحركة ونشدان الأمل، وطلب الانتماء إلى وجود الإمكان في بنية الواقع المتصور القائم على رؤية جديدة للمدركات. والشاعر في «حلم» يريد أن يَعبر المعمول إلى المأمول بالخيال الكشفي، وهذا ما أكده عز الدين إسماعيل من حيث كون الرؤيا الشعرية لا تقف عند حدود الرؤية البصرية. ولعل صورة «حلم» يؤدي فيها المنظور الكشفي مجازية نقل التجربة الشعورية إلى ربط الصلات بين المعمول والمأمول، و بين المستبعد والمنتظر، تحت تأثير الحدس التأملي:

تتألق خيطاً من الضوء حيناً
وأينك يا حلماً قد تمنيت لو... يطول
ووجدك نهر من الحزن بين ضلوعي يسيل

ولعل الرؤيا الواصفة في هذه القصيدة تكمن في تضاعيف اللغة المتوارية، والمنبثقة من المعنى الظاهر، والمتحررة، من اللغة الواصفة في تركيباتها النحوية، وهو ما أشار إليه صلاح فضل في أثناء تطرقه إلى أهمية اللغة الشعرية وتحولها من سياقها اللغوي الواصف إلى سياقها الإبداعي، حيث «تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد»(18). مع التأكيد على أن كل لغة واصفة هي بالضرورة إضاءة لخطاب النص الواصف الذي يتعامل مع العاطفة والخيال والمعنى ثمّ اللغة، ضمن خاصية الاحتباك الدلالي المفضي إلى الرؤيا الكاشفة. ومن هذا المنظور يصبح للمتلقي دور في البحث عن المعاني المتوارية وراء اللغة بوصفها دالاً، وبذلك يتحقق ما يسمى بالقراءة الكاشفة المنتجة لنص متقابل أو متناظر للأول، وهي القراءة

الموازية للخطاب الواصف؛ اعتقاداً منا أن النصين ـ في هذه الحال ـ يسيران في خطين متوازيين، وإن غلب الثاني المنتج ـ الخطاب الواصف ـ مرمى النظر بالتأمل بفعل إدراك الوعي الذاتي للمتلقي النموذجي الذي من شأنه أن يكشف ما في النص الواصف من فضاءات أخرى، وإبراز تبادل المواقع بين النص الأول والنص الثاني؛ ليكون هذا الأخير بمثابة النص الهدف، في حين يعكس الأول صورة النص المصدر، مع إظهار مسافة الفارق الخيالي ما بين النصين، والتركيز على الرؤيا الكاشفة التي يتضمنها النص الواصف، وهو ما يعكس تحول القصيدة من شعرورية المعنى إلى شعرية المكاشفة في معنى المعنى، وعلى الرغم من ذلك لا يمكن أن يكون النصان بعيدين عن السياق الإبداعي؛ لأن وجود النص الأول كفيل بتعزيز أهمية وظيفة الآخر، أو أن المكاشفة لا تكون إلا بالمعنى الأول، ولعل الوجه التمثيلي لهذا التصور وافر في العملية الإبداعية على وجه العموم، كما هو عليه الشأن بالنسبة إلى مجموعة علوي الهاشمي الشعرية التي استلهم فيها صاحبها منظوره من وحي الرؤيا الكاشفة في سياقها الواصف، والأمثلة في هذا السياق كثيرة في شعر علوي الهاشمي. ويمكن أن نستنبط ذلك من قصيدة «حلم» التي مرت بنا قبل قليل، حين يقول:

أنا بحار التمني شراع تمزقه الريح،
تقصيه كل المرافئ عنها،
وتنشره أبداً أغنيات الرحيل
فأين شواطئ عينيك مني
وأينك يا حلماً قد تمنيت لو... لو يطول
ذراعاي ممدودتان إليك وأنت تفرين مني
وصدري للريح والبرد عار (19).

وبعد أن طوّحت به الأقدار ألقى الشاعر نفسه، حين وضع حياته على كفّه، بين فضاء السماء وأعالي بحار التمني في نسيج واسع، وعلى الرغم من ذلك تهبُّه الرياح، وتدفع به إلى التصدع والتشقق، والتمزق؛ بما يعني أنه بعيد المنال من شروط الحياة المأمولة، أيّاً كانت، اجتماعية، أو ثقافية، أو سياسية... لذلك جاء سؤال التمني مقروناً بالبحار في أعماق أغوارها، وكأنه سؤال محتجَب في درك البحار. ويبقى الشاعر مسكوناً بهواجس الاختراق، رغبة منه في محاولة تجاوز حدود التخطي بتقمصه قِلْع السفينة على أنه صفة دالة علي الشاعر الذي تلويه الأقدار في مهب الرياح، وتعطّفه في كل الاتجاهات على غير ما يشتهي في ميله مع الرياح العاتية، بعدت أن لوت الأقدار مصيره على غير هدى، «فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها»، إلى حيث الإبعاد، والنفي، والإقصاء، والصرف عن كل مرافئ الأمان. وعلى الرغم من استبساله في الصراع والمقامة من أجل التمكين، على الأقل في حدود الإمكان، للخروج من قفص ما هو كائن في فعل الكينونة إلى الدخول في عالم المحتمل المرجع ـ على الرغم من ذلك ـ لم يفلح، وذهبت أدراجه سدىً، ومن دون جدوى، بعد أن أصبح مذروراً، وكأنه هباء تطيِّره الريح حيثما تشاء، ليصبح ضياعاً منثوراً بلا فائدة.

والنص على هذا النحو يتجاوز سُنَن اللغة التي تعكس الوصف في ذاته من خلال حركة صيغ الأفعال؛ أي بتجاوز الدال الذي يحيل إلى نفسه؛ لتضيف إلى المدلول سياقاً موازياً للفكرة المرغوب فيها، سواء عبر التماثل والتضمين، أو المقابلة والطباق، في المحمولات الدلالية. والقصيدة تنطلق من هذا السياق، حيث تبدع رؤاها، وتتأمل فيما تبدع بعلاماتها الدالة، وتحاول استكشاف الحاجة إلى التصوير الذي تستوجبه القوة الفاعلة لحركية الفعل في الكلمة المعبرة جمالياً، قبل أن يكون لها الدور الواصف

دلالياً في استجلاء المعنى، وقد أشار الشاعر الفرنسي «بودلير» إلى ذلك حين قال: «الشعر لا يكتب بالأفكار وإنما بالكلمات»، وهو ما يؤكده الخطاب الواصف الذي يرى أن القصيدة لا تولد من فكرة، أو معنى، وإنما من مرور أصابع الشاعر على معزف الألفاظ، لهذا لم يكن من الممكن أن نفهم أي قصيدة من مضمون عباراتها، وإنما من التوتر القائم بين الكلمات، ومن الأصوات الصادرة عنها، ومن طرائق كتابتها، ومن الإيماءات الأسطورية والسخرية التي تنطوي عليها. (20)

والمتتبع لشعر علوي الهاشمي يدرك أهمية توافر الخطاب الواصف الذي استأثر باكتساب قيمة المفردة، وفيما ترمز إليه، وذلك بالنظر إلى ما للصورة الشعرية من دلالة على عمق التَّجربة الشُّعورية للشَّاعر الذي تجاوز مرآة الرؤية إلى رؤيا المكاشفة التي يستبصر بها المفترض المأمول من دواخل الحياة المعاشة، وهذا ما يعزز عمق التصور الاستشرافي من خلال آلية إنتاج الدلالات، ولعل خير من عبر عن صورة إنتاج الدلالة في الدراسات الحديثة عبدالكريم حسن في كتابه القيِّم «قصيدة النثر وإنتاج الدلالة» الذي لا يبتعد في كثير من مواقفه عن مساعي الخطاب الواصف من حيث إنتاج الدلالة، وذلك حين يقول: «لأقُل إذاً، إنني أبحث عن الدلالة من حيث أستشرف إلى ما بعدها، أو بالأحرى إلى ما قبلها، إلى إيقاعها، إلى كيفية إنتاجها. أبحث عن الكيفية التي تتيحها القصيدة لي من أجل أن أبني دلالة، حتى وإن لم تكن موجودة في النص؛ حتى وإن لم تكن موجودة في رأس الشاعر، بل حتى وإن كان الشاعر نفسه «يريد» القضاء على الدلالة. فأنا القارئ، لا أستطيع أن أتعايش مع نص من دون دلالة. لا أستطيع أن أمتثل لإغراء مصطلحات من مثل «الأثر الأخير» أو «الانطباع الكلي» أو «الإيحاء البعيد».

هكذا آليت على نفسي أن أبحث وراء انتفاء الدلالة عن دلالة لا تقول غير انتفائها. فالشعر ينطوي على ترسيلة؛ علاقة بين مرسل ومتلقٍ، حتى لو ضاعت الترسيلة في الضجيج، فإنه سيكون من مهمة الناقد أن يبحث عنها ويعيد تركيبها». (21)

وإذا كان عبدالكريم حسن يَعُدُّ الدلالة بأنها «مدخل لا غاية»، وأن الشعر «ينبجس من صخر، وأن أصفى الماء ما كان من الصخر» (22)، فإن لحظة كتابة الشعر تستوقف الشاعر في تطويع الدال والمدلول لانبثاق التجربة الشعرية، من خلال تشكيل اللغة وتوليد الدلالة، وهما معاً تنسجهما القراءة، وتبث فيهما روح الانبعاث بما تستوجبه آلية إنتاج الدلالة في شكل نواة تنمو بطريقة الجذمور Rhizome، أفقياً وعمودياً، المتفرع بدلالات عديدة؛ لتشكل فضاء خاصاً في سياق التلقي الجديد، بمعنى أن الصورة الشعرية والتلقي المنتج لها، كلاهما «يكتب الإبداع بإبداع جديد يضاهي الإبداع ـ الأصل باللغة المشرقة» (23) ما يعني أن الإبداع يأبى أن ينزوي في سِبْك واحد ليؤدي معنى واحداً، ليس غير.

وهذا التصور هو أقرب ما يكون من صور الشاعر علوي الهاشمي، موضوع بحثنا، كما في هذا المقطع على سبيل المثال:

غفوتِ على جرح قلبي...
سحابة دفء، ودالية من حنين
وطفتِ ظلالاً معطرة الخطو
... فوق اندحار الأغاني على شفتي
ولكن لحين
طلعت كصحو المواسم بين عظامي
نموتِ... كبرت... تساميتِ
... صرت ملاكاً وأكثر

... صرت إلها...
ركضتِ مع الدم بين عروقي...
سكنتِ اتساع العيون
ولكن... يا لشقائي
غداً ترجعين كما كنتِ مضغة طين
فتمضين مثل الذين أناخوا بقلبي طويلاً...
وغابوا...
غداً ترحلين مع الراحلين
وتنسين أنكِ كنتِ ملاذي من الخوف يوماً...
ومرفأ حزني وظل ابتسامي
وأبقى أنا مثلما كنت...
أحلم بالدفء
في شوق صدرٍ حنون (24)

وقد يكون المحمول الدلالي في (غفوتِ) باعثاً على حثّ ضمير المخاطب (قلبي) المعبر عن الشاعر/الإنسان في محاولة للانعتاق من القيود، والتحرر من جاذبية الارتباط القسري، من هذا المحمول الدلالي المقرون بتاء الفاعل في (غفوتِ)؛ بغرض مساعدة الشاعر على تحقيق حلمه المكسور، والشعور بالدفء من السوية في العدل والنَّصَفة، وضمِّه بالاحتضان إلى العزة والحمية، حين خاطب الشاعر ضمير تاء الفاعل، رمز تخلص الذات من متاعب الحياة، في قوله:

وطفتِ ظلالاً معطرة الخطو
... فوق انحدار الأغاني على شفتيَّ

وصورة «الأغاني على شفتيَّ» تكاد لا تبتعد عن صورة الانعتاق في ضمير (غفوتِ) بوصفها ترافق الشاعر في أفق التوقع المنتظر في:

طلعت كصحو المواسم بين عظامي
نموتِ... كبرتِ... تساميتِ
... صرتِ ملاكاً وأكثر

وكأنما الشاعر يريد أن يعبر عن رغبته في تجاوز علامة الباطل المتفشي بمخالفة ما هو مألوف إلى التعالي والشعور بالذِّمَّة. وبوسعنا أن ننطلق من هذا التصور- ضمن سياق ما تركته الدراسات الحديثة لشعريات التقبل - لنستحضر الرؤية الكشفية من هذه النصوص المختارة، وعلى الرغم مما قد يبدو في تركيبتها الإبداعية من تفاوت، نلاحظ أن هناك ما يجمع بينها، سواء من حيث حدس الشاعر ومهارته في استشفاف ما وراء الكلمة في خلق الصورة المعبرة فيها، وبعث إيحائها، أو من خلال استنباط العلاقة الخفية بين الرمز والمرموز، من منظور أن «الشيء الذي تمثله الكلمة أو ترمز إليه هو مرموزها» (25)، أو من حيث وحدة المآل التي شرَعت الباب على مصراعيه لتفكيك المقول الدلالي عبر الصيغ اللانهائية من التوليد المعنوي، بالنظر إلى اقتفاء المنبهات الأسلوبية، أو الأيقونة الدلالية، وغيرها من المجازات، والانحرافات، والفراغات؛ الأمر الذي يكسب المعنى تنوعا دلالياً بمستوى تدفق الكفاءة التقبلية.

وإذا كان الترميز نوعاً من النسج التركيبي للإيحاء بدلالات غير محددة، فإن القراءة التفاعلية في نصوص علوي الهاشمي تشبه تداخل العناصر كيميائياً، ومزج هذه المكونات هو مزيج لكل تلك العناصر وليس نتاجاً مباشراً لإحداها. وبفضل هذه العملية، فإن طقوس القراءة لا تتخذ عادة المسار المفارق للدلالة، وفي الوقت نفسه فإنها تنفر من مجرد إمكانية العثور على المعنى؛ لأن القصيدة التي تكشف للوهلة الأولى عن انتظامها الجمالي والدلالي سرعان ما تفقد القارئ لذة الإقبال عليها، تلك اللذة التي تحدث عنها «رولان بارت» وجعلها في صميم الشعرية النصية المعبرة عن آفاق دلالية وتموجات وجدانية. وفي

هذا السياق فإن اللغة الشعرية في قصائد علوي الهاشمي كرست إمكانيات عديدة، منها ما يعود إلى الدليل اللفظي، مثل هيمنة بعض الأفعال والأدوات والفراغات وغيرها؛ لإحداث التوتر في النص، أو الدليل العروضي الذي يهيمن من خلال البنية العروضية، أو الدليل التركيبي الذي يعمد إلى مستويات التقديم، والتأخير، والحذف، والإضمار، وغيرها من الوسائل الشكلية التي تهيمن على الرسالة الشعرية بهدف إثرائها فنياً.

ويصور علوي الهاشمي في معظم قصائده مكابدته المشفوعة بالتأمل والمكاشفة حيث يتشكل المفصل الدلالي والنبض الوجداني مقروناً بالتدفق التلقائي لعواطفه في ارتباطه بمرجعيته الثقافية في صورة «ذاكرة الماء» بوصفها أيقونة حين قال:

كان الماضي مختبئاً كالطفل الخائف
خلف جذوع الشجر الغارق في ذاكرة الماء
وزوارق من دمع تطفو فوق الأحداق
وتغرق ثانية في القاع
وأنا فوق ساحل حزني واقف
أتوجّس تاريخ الأشياء
تفلت من ذاكرتي الأسماء
يهرب من عيني الماضي كالطفل الخائف
دون وداع
تهرب مني الذكرى
في بحر النسيان العاصف (26)

يبدو أن الشاعر في هذا المقطع، من قصيدة «ذاكرة الماء» موزع بين الانسلاخ عن مرجعيته المرتاعة كالطفل الموجَلِ الذي يطلب المزيد من الإشفاق، ويهفو قلبه إلى الحنين لماضيه المجيد، ولكن من دون جدوى، من منظور أن هذا الماضي يمثل في نظر الشاعر معادلاً موضوعياً لذاكرة الماء في خبو فورة هذه الذاكرة من مجدها الساطع، وخمد وهجها. والشاعر في مثل هذا النص لا يختلف كثيراً عما رسمته الشعرية العربية في موضوع الهوية، توازياً مع تعميق النشاط الإبداعي الشعري في مرحلة النضج الجمالي والرؤيوي للشعراء الرواد، وذلك بعد أن اكتسبت في أفق ذلك النضج مزيداً من الكثافة والتوهج، وتلاحمت فيه المدارات الكونية والقومية، وفي ضوء ذلك توافقت هموم علوي الهاشمي الذاتية مع انشغالاته الوجودية على مستوى الرؤيا، كل ذلك بفعل اللغة الشعرية المؤثرة بجزالتها ـ سواء من حيث الإقناع أو الإمتاع ـ والصورة الشعرية المتقدة التي استثمرت اللغة في تجاوزها النمطية والتعميم إلى ما تعبر عنه هذه اللغة ما بداخل الشاعر من عواطف وأحاسيس(كان الماضي) و(وأنا) و(أتوجس) قد يكون مدار بلاغة حركية الفعل أنها تنقل تجربة الشاعر الموزعة بين ما هو ماضٍ ملتبس، وما هو في حكم المأمول المخيف، حين تهربِ منه الذكرى، في إشارة إلى حضور نسيان الماضي المثقل بالشجن؛ الأمر الذي أجبره على أن يكون كالملاح ينصب صاريته في فضاء اللا تناهي الموزع بين مد البحر وما اتسع من السماء لكي يرفع رايته البيضاء، ويبثَّ استياءه، واكتئابه، وتبرمه من الواقع المهين، والمتضعضع:

أنصب من قامة حزني صارية
تبحر نحوك في اليم
وأرفع من خفقات القلب شراع (27)

يلاحظ المتتبع لمثل هذه الصور المتوالية أنها تعكس حالة المعاناة والحنين، من خلال هذه اللوحات الحزينة المعبرة عن مأساة الماضي وما يحمله من حنين نتيجة ضعف ذاكرته؛ الأمر الذي جعل الشاعر يعيش حالة من القلق، والتوجس، والتشتت، والضياع، والغرق، من إمكانية

فقد الذكريات في فضائها الزماني بوصفها الحدث الرئيس في القصيدة. والحال هذه أن الشاعر يسرد تفاصيل ذلك الماضي الهارب؛ ليجد نفسه في سواحل حزنه، وحيداً:

أتوجس تاريخ الأشياء

تفلت من ذاكرتي الأسماء

وهي صور تعبر عن حالة الوجل، والرغبة في التذكر مجدداً، واسترجاع الماضي، غير أن الأسماء وتفاصيل الذكريات تفلت من ذاكرته مجدداً، ولعل في ذلك ما يبرر اعتراف الشاعر الضمني بالضياع الذي يشهده في الحاضر؛ الأمر الذي أرغمه على التوسل بالماضي، عله يجد شفيعاً، بديلاً، أو زورق نجاة، ينتشله من حزنه وخيبة الأمل في عدم تحقق ما كان يرجى، وكأننا بالشاعر يرسم طريق الوجود الكوني على غير جدوى، وهو ما عبرت عنه صورة الحقل الدلالي للمعجم الشعري: (الماضي ـ الذاكرة) من منظور أن الماضي في النص هو المعادل الموضوعي للذات الضائعة التي تبحث عن مكان لها في عمق الذاكرة، وهوَّتها بين أروقة الزمان المنصرم.

وإذا نظرنا إلى الجانب الموازي (الماضي) في المعجم الشعري نجده يعبر عن الحالة الشعرية السائدة، والطاغية التي تفرض جواً نفسياً مضطرباً، وغير مستقر: خائف / مختبئ، دمع / حزن، أتوجس / تفلت، هروب / وداع. في صور يتضمنها ضمير المتكلم (حضور الأنا)؛ ليجسد حالة الضياع التي تحيط بالبحث عن ذاته في الذاكرة، وتسلسل هذه المشاعر السلبية من الخوف إلى الحزن، إلى التوجس، ثم الهروب بلا وداع، وهي النتيجة الحتمية التي تفرضها حالة التذبذب والاضطراب النفسي. فالزوارق والميناء، والسواحل، هي صور مجازية للدلالة على الفضاء الشاسع داخل الذاكرة، هذا الفضاء الذي يتسم بالخواء، وينهار عند أول عاصفة نفسية تبحث عن الذات في أروقة الماضي للهروب من الواقع البائس، والخروج من الشتات الذي يشهده الإنسان.

وتعتمد بلاغة التأويل في تحليل مثل هذه النصوص على تناول الصورة تناولاً كلياً، بعد أن كان تناولاً جزئياً، فالصورة البلاغية في شعرية علوي الهاشمي صورة استشرافية، من حيث إنها تتجاوز أطراف التشبيه أو الاستعارة التصريحية، في مقابل أنها صورة كشفية رؤيوية وفق السياق النصي الذي يحتوي على نوعين من المكونات: مكونات ثابتة، مثل الزمن والمكان، ومكونات متغيرة، وغير ثابتة، مثل التوتر، والتوجس، والإياء في صورة الماضي الجامع بين السَّناء والدُّجنة في كثير من سردياته، أو بين المعقول في الذِّكر، واللا معقول في النِّسي؛ مما قُلِّل الاعتداد به وأصبح في عداد الهامش، وبين هذه الصورة أو تلك تتمظهر حقيقة الماضي المنفلت، وهي الصورة المحورية في هذه القصيدة، بوصفها حالة تفاعلية أرقت الشاعر حيث تجمع فضاء المتخيل الذي استأثر باهتمام الشاعر؛ لما في هذا الماضي من التباسات، في صور: متخيل الخوف، ومتخيل الهروب، ومتخيل الذاكرة المفقودة، ومتخيل الريبة، ومتخيل التعمية، ومتخيل الظِّنَّة:

وأنا فوق سواحل حزني

أتوجس تاريخ الأشياء

وكأن الشاعر في هذه الصورة يجسد موقف الذات من الماضي (واقف / أتوجس) والفعل الواقع عليها (تفلت / يهرب) في:

تفلت من ذاكرتي الأسماء

يهرب من عيني الماضي كالطفل الخائف

والحال، أن صورة الماضي لا يمكن فصلها عن صورة الحاضر، كذلك الماضي لا يمكن تمظهره إلا مع صورة الذات في ارتباطها بتداعي عذابات الذاكرة وآلام الهوية

الأسنة، في لوحة:

كان الماضي مختبئاً كالطفل الخائف
خلف جذوع الشجر الغارق في ذاكرة الماء
وزوارق من دمع تطفو فوق الأحداق

ولعل هذا التصور يحمل المتلقي على عدم التجرد من مقصدية النص التي يمكن استنباطها بوساطة التفسير، ويحمله أيضاً على تجاوز مظاهر هذه القصدية بانفتاح النص على التأويل، وفي هذا المضمار، فإن «پول ريكور» يميز بين التفسير والتأويل في نطاق علاقة حاصلة، وأخرى افتراضية بين قصدية النص، وقصدية المؤول، معلّلاً موقفه بقوله «إن التفسير يعني إبراز البنية؛ أي مجموع علاقات الترابط العميقة التي تؤسس الهيكل الستاتيكي للنص، أما التأويل فيعني السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص؛ أي الاتجاه نحو ما يضيئه النص ويشرق عليه. إننا نجد أنفسنا مدفوعين هنا بفعل هذه الإشارة إلى تصحيح مفهومنا الأولي عن التأويل ـ التأويل كعملية ذاتية أو فعل ممارس على النص ـ والبحث عن مفهوم للتأويل يعتبره عملية موضوعية تطابق فعل النص ذاته» (28).

لقدكان عبدالقاهر الجرجاني أول ناقد عربي ينتشل المعنى من الحرفية، ويلقي به إلى السياق الإشاري، فاتحاً بذلك المجال السيميائي للدلالة، بوصفها علامة، تحتمل أكثر من تصور، وليس من حيث كونها تنتمي إلى سياق لغوي محدد لا يستوعب أبعد من دلالة الألفاظ، ولذلك قال: «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لكن بما يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل» (29). فالمعنى ومعنى المعنى، أو المدلول الأول والمدلول الثاني في صميم أشعار علوي الهاشمي الذي لا ينطلق من المعنى الجاهز، أو القريب، أو الواضح، ولا يتأسس بالتالي ضمن هذه العناصر من الجاهزية والإبانة والوضوح، وإنما هو اشتغال علاماتي يعمل من خلال البنى الرمزية أو الإشارية القائمة على المضمر والخفي، و«اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم، إنها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها الأولى أن تثير الفضول، وتحرك المشاعر، وتهز الأعماق، وتفتح أبواب الاستباق، إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن. إنها تبار تحولات يغمرنا بإيحائه، وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، حزّان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص، ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده. وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحاً» (30). ولطالما حاول النقاد تفسير هذه الحالة الإيحائية وترجمتها، ففريق لم يتعد مستوى الوصف، وفريق عدّ العلاقة بين المؤول والنص علاقة حوارية إنتاجية، وفريق تمسك بتعددية المعنى والتباسات الدلالة، وجعل التأويل اللانهائي مسلكاً لهذه التعددية. ولعل الذي يعنينا في هذا المقام هو دور الكلمة فيما توحي به إلى أن تكون الصورة الشعرية عند علوي الهاشمي قائمة على الدال في وظيفته الفنية المصحوب بنبر الكلمة المعبرة تعبيراً دلالياً، ونفسياً عبر الإيقاع، وهو الضليع في ذلك «بسكونه المتحرك»، حيث استطاع بلغته أن يُموسق الكلمة بالصورة، متجاوزاً بذلك الإيقاع الرتيب الذي شاع في القصيدة الكلاسيكية، وهو في ذلك يقف من الإيقاع موقف محمود درويش حين قال: «إذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كانت عندي أفكار أو حدوس أو صور، فهي ما لم تتحول إلى ذبذبات موسيقية لا أستطيع

أن أكتب» (31).

وإذا كانت اللغة في شعر علوي الهاشمي ـ وعند كثير من الشعراء ـ هي التي تُملي المعنى فإن السمة الدالة للكلمة، فيما تشير إليه، مسار مفتوح للمتلقي في أن يمتح من هذا المعنى سؤال النص، ومعرفة فضائه الكوني كما يوضحه هذا النموذج:

أتسلل بين نتوءات الجسد الأبتر
خيطاً من ماء
لكنني أنفجر الليلة طوفان ماء
أتأرجح بين دمي المقهور
وبين دمي المنصور
وأرسم بالكف المبتورة
خطاً منحنياً
بين جراح الآباء وأفراح الأبناء
أرسم بالدمع المنحجر قوساً قزحياً
يتلألأ في أحداق الموتى والشهداء
وأخط اسمي بدمي (23)

يبدو أن اختيار علوي الهاشمي صيغة المضارع المقترن بمجموعة من المواقف التي تقف على وضع الشاعر وضده في المعنى ضمن المشترك الدلالي، والمشترك التركيبي، كما في (أتأرجح) و (أرسم) و (دمي المقهور) ودمي المنصور) و(جراح الآباء) و (أفراح الأبناء) حيث الدلالة الزمنية توحي بكثرة متاعب الشاعر من الحياة لما في صور التضاد من توضيح معنى التصدع والتبدد خاصة حين صور رسم اسمه بالدم:

وأخط اسمي بدمي
أتأرجح بين دمي المهدور وبين دمي المنصور

وهي صورة تعبر عن غدر الزمان، وبالأذى المتفشي في هذه الحياة على الرغم من التضحية بالدم، وبالذات في سبيل قضايا الإنسان المهدورة في غياب المستقبل الواعد في صورة:

أرسم بالدمع المتحجر قوساً قزحياً
يتلألأ في أحداق الموتى والشهداء

ولعل في هذه التصورات ما يوضح الغرض من وظيفة الانزياح التي ترجع بالأساس إلى بنية اللغة الشعرية في منظورها التأويلي، من حيث الدلالة الزمنية للفعل المشرئب بوصفه دليلاً على المحتمل الدلالي لصيغ الأفعال المتوجسة في مضامينها إلى، المعبرة عن المسافة الاختراقية لكسر النمطية، وهو ما جعل الرؤيا الكاشفة لعلوي الهاشمي تنطوي على جملة من المواقف تحكمها طاقة استبصاره إلى تجاوز ما تنقله المرئيات، «وبهذه الطريقة تشكل القصيدة فضاءها المتخيل، وتؤسس زمانها، وتخلق شخوصها، وتبني أحداثها، لتصبح، في آخر الأمر، عالماً متماسكاً، متكاملاً، ضاجاً بالحركة والحياة، كل عناصره تعمل على تجسيد الرؤيا. وكأن هذا العالم عديل لتلك التجربة، صورتها، صوتها المكتوم» (33)

وليست قضية الرؤيا بالأمر الجديد في شعر علوي الهاشمي، فقد انشغل بها معظم الشعراء، قديماً وحديثاً، كما انشغل بها النقد تحت مسميات كثيرة التي تُظهر بامتياز أهمية العملية الإبداعية وصدورها عن جمالية الغموض والإضمار، وكأن الأصل في بنية المعنى هو التخفي، والاستبطان، والمواربة؛ ليسترعي المبدع انتباه السامع، ويوقظ إحساسه الفني، ويفجر عاطفة أشجانه. ولن يتم ذلك إلا عبر عمليات فنية، وحيل شعرية، «ولو كانت الدلالات اللغوية على الوجه الذي يقتضيه الوضع من الوضوح بحيث يفهم معنى كل لفظ من مجرد إطلاقه، لما اختلف الناس في معاني ما تؤدى إليهم من عبارات، ولما قيل: إن في الكلام اتساعاً بأن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه

التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته، واتساع المعنى، ولو كان الوضع وحده يغني في بيان المعنى لما احتيج إلى التفسير والتأويل، فهما شاهدان على أن اللغة تقوم على الإضمار، وأنها تتعالى على الأصوات، والحروف، والكلمات الموضوعة» (34).

وفي اعتقادنا أن الرؤيا الكشفية التي مهدت لشعرية علوي الهاشمي، تُعدّ المجال الأقرب إلى تصور الرؤيا الشعرية إلى التطلع الذي التمسه في خصائصها الفنية؛ ولأن الشاعر كان حريصاً على تجاوز النسق القطعي، فقد تعارض ذلك مع منطق الإبداع في نسقه الحديث القائم أساساً على الخرق، والتجاوز، والانحراف، انطلاقاً من أن «الشعر هو خرق لنظام اللغة المعتادة» بحسب رأي «جون كوهين»، أو «لغة داخل لغة» كما جاء في قول «پول فاليري». وكان يمكن للرؤيا الشعرية في إبداع علوي الهاشمي أن تصبح أخصب لو أنها وجدت سبيلها إلى من يصغي إليها كونها تحمل على عاتقه نظرة استشرافية لفعل الإبداع، بحسب مستجدات العصر، ومراحل تطوره، ووفق السمات المصاحبة للذات المعبرة عن الواقع المأمول، بما يحقق الملاءمة الإسنادية للصور الشعرية، في تنوع دلالاتها الشعرية، وفي انزياحاتها التي تؤسس معنى ثانياً غير المعنى الحرفي للغة.

ومن ثم فإنه في تقديرنا ما تزال الرؤيا الكشفية في شعر علوي الهاشمي تثير الكثير من الاستفهام والجدل، بخاصة إذا علمنا أن شعريته جاءت أساساً لتسد ثغرات في الواقع المعمول بعد أن تم إسقاط، أو تخطي، كل ما هو مخالف، ومناقض، بين ذات الشاعر ومحيطه المكلوم، رغبة في استجلاء مضامين الرؤى الكونية في جدليات الحياة وتناقضاتها.

وإذا كانت الرؤية الكشفية في شعر علوي الهاشمي تنطلق من هذا السياق فلأنها تبدع رؤاها بالتجاوز والتضمين؛ أي تجاوز، وخرق، اللغة لضرورة دالة، وبخلق سياق آخر غير السياق المألوف، وتضمين حين تتضمن القصيدة رؤيا داخل رؤيا، أو نصاً آخر داخل النص الأول، يتناص معه دلالياً.

ولعل ما قدمناه من تصور في قراءتنا لشعر علوي الهاشمي ـ بهذه العجالة ـ ليس إلا صياغة على نماذج شدت انتباهنا من أول قراءة بما تحمله من رؤى كشفية ذات طابع تأويلي تتطلع إلى ما هو سام لمفارقة الخطاب من حيث كونه بنية مكتملة في رؤاها الدلالية، ويمكن لهذه القراءة أن تتمتع بإبداعية كشفية أخرى لمن تتاح له الفرصة؛ لأنها اندماج كلي في اللا نهائي، وكسر للمركزية النصية، وتفعيل للإنتاجية «المقبولية» كرد فعل غير متوقع على سلطة «المقصودية». ■

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

1 – راميل يعقوب، وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين1987.

2 – سيبويه: الكتاب، ج1، تحقيق عبدالسلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م.

3 – صلاح عبدالصبور: المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.

4 – عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبده، بالاشتراك، دار المعرفة، لبنان 1981.

5 – علوي الهاشمي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012.

ثانياً: المراجع

1 – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

2 – أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح، دار الحوار للنشر، سوريا، 2001.

3 – تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، 1987.

4 – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة – ط1، 1998م.

5 – عبدالقادر فيدوح: إراءة التأويل، ومدارج معنى الشعر، دار صفحات، دمشق، 2009.

6 – عبدالقادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، 2012.

7 – عبدالكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ـ أنسي الحاج أنموذجاً ـ دار الساقي، ط 1، 2008.

8 – عمانويل كانط، نقد العقل المحض، ترجمة: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت.

9 – لطفي عبدالبديع: فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، النادي الأدبي ـ جدة، 1986.

10 – محمد العزّي: وجوه النرجس... مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر الحديث، الناشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، ط 1، 2008.

11 – نور ثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم: محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب – طرابلس – ليبيا، د.ط / 1991.

ثالثاً: الدوريات والروابط الإلكترونية

1 – بول ريكور: النص والتأويل، ترجمة: منصف عبدالحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 3، 1988

2 – عبدالعزيز بومسهولي: أسس ميتافيزيقا البلاغة ـ تقويض البلاغة ـ فكر ونقد، العدد 25، 2000.

3 – عبدالعزيز بومسهولي: الشعر وأسئلة الوجود، مجلة فكر ونقد، عن الرابط:

http://www.aljabriabed.net

n06_03boumashouli.htm

4 – محمود درويش: الكرمل، عدد86، 2006، عن جريدة الحياة، الرابط:

http://daharchives.alhayat.com/

الهـوامـش

1 – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل، ومدارج معنى الشعر، دار صفحات، دمشق، 2009، ص 79.

2 – عبد العزيز بومسهولي: الشعر وأسئلة الوجود، مجلة فكر ونقد، عن http://www.aljabriabed.net

3 – علوي الهاشمي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012، ص 81.

4 – أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح، ص 92.

5 – المرجع نفسه، ص 92.

6 – ينظر، سـيبويه، الكتـاب، ج1، تحقيق عبدالسلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م، ص12، عن عبدالقادر شارف: الدلالة الزمنية للفعل في البنية التركيبية.

7 – علوي الهاشمي: المجموعة الشعرية، من قصيدة: اشتقت للميعاد، ص 82.

8 – صلاح عبدالصبور: المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 298–267.

9 – راميل يعقوب، وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين1987، ص 132.

10 – عمانويل كانط، نقد العقل المحض، ترجمة: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص156. عن، عبد العزيز بومسهولي: أسس ميتافيزيقا البلاغة ـ تقويض البلاغة ـ فكر ونقد، العدد 25، 2000

11 – علوي الهاشمي، المجموعة الكاملة، ص 81/2/82.

12 – ينظر، عبدالعزيز بومسهولي: أسس ميتافيزيقا البلاغة ـ تقويض البلاغة ـ فكر ونقد، العدد 25، 2000.

13 – ينظر، پول ريكور: النص والتأويل، ترجمة: منصف عبدالحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 3، 1988، ص 50.

14 – المرجع نفسه، ص 54.

15 – تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، 23.

16 – علوي الهاشمي: المجموعة الكاملة، ص 89.

17 – ينظر، كتابنا: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، 2012، الفصل الأول منه، بخاصة.

18 – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق ـ القاهرة ـ ط1، 1998م، ص 241

19 – علوي الهاشمي، المجموعة الكاملية، من قصيدة حلم، ص 90.

20 – محمد العزّي: وجوه النرجس... مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر الحديث، الناشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، ط 1، 2008، ص 30

21 – عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ـ أنسي الحاج أنموذجاً ـ دار الساقي، ط 1، 2008، ص 163.

22 – ينظر، المرجع نفسه، ص 162، 163.

23 – المرجع نفسه، ص 164.

24 – علوي الهاشمي: المجموعة الكاملة، ص 97.

25 – (1) نور ثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم: محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب ـ طرابلس ـ ليبيا،د.ط / 1991، ص108

الهـوامـش

26 – علوي الهاشمي: المجموعة الكاملة، ص 315

27 – المجموعة الكاملة، 315، 316.

28– پول ريكور: النص والتاويل، تر: منصف عبدالحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 3، 1988، ص 50.

29 – عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبده، بالاشتراك، دار المعرفة، لبنان 1981، ص 202.

30 – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 79.

31 – محمود درويش: الكرمل، عدد86، 2006، ص 20.

32 – المجموعة الكاملة، ص 306.

33 – محمد العزي: وجوه النورس، مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر الحديث، ص 225.

34 – لطفي عبدالبديع: فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، النادي الأدبي ـ جدة، ط1986،2، ص 204.

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث



صدر حديثاً عن هيئة البحرين للثقافة والآثار
سلسلة مشروع نقل المعارف

الأدب الإيروتيكي بين الضرورة والافتعال



[عبدالغني فوزي *]

في إشكالية المفهوم

يغلب ظني، أن الإيروتيكا تحضر في آداب الأمم والشعوب بطرق وصيغ مختلفة. لأن اللغة والأدب يؤويان كل ممارسات الإنسان في جوانبها المختلفة، ويعيدانها عبر حلل جمالية وتخييلية مغايرة، ترقب العالم من نقطة ما، وفق حس رؤيوي واحتمالات جديدة في الوجود. لكن التعدد الحاصل في توصيف علاقة الحب في منحاها الغريزي، يبرهن على الاضطراب الطبيعي في تحديد حدود موضوع حميمي، سيبقى زئبقياً، وعلى جانب أكبر من التجلي والتخفي كلعبة وجود في حاجة دائمة إلى الكشف. وإن تعدد المفهوم، فالمنطلق واحد الآتي على سبيل الكتابة والحياة من الميثولوجيا الإغريقية، وبالأخص إيروس كإله الحب والشهوة الإباحية.

* شاعر وكاتب من المغرب.

لكن المفهوم تطور في تدحرجه بتحولات الواقع والملابسات التاريخية، فأصبح الحديث في الإيروتيكا يميل إلى الحرية عند البعض، أو تكسيراً للمسكوت عنه عند البعض الآخر. وفي المقابل، قد يعني السكوت عن هذا الموضوع، إحاطته بالحجب. وهو تعبير في حد ذاته عن رأي ومنظور يخفي تاريخاً ذكورياً وأحكاماً قيمة تعلي من شأن الأخلاق.

وحين يعبر هذا المفهوم كواقع ومشاهد ـ وليس كمفهوم أو تصور مجرد ـ إلى الأدب؛ يتعدد ويتشعب الجدل حول الأدب نفسه. فتتضاعف مهمة الأديب في الكتابة، وفي الدفاع عن ما يكتب كأدب أولاً، وليس كخرقة حيض.. لكن، يمكن الإقرار ببعض مميزات الأدب الإيروتيكي في كونه ينطلق من الهامش والحميمي، مبرزاً لقيم مسكوت عنها، مرتبطة بمشاعر الظل أو بالنشاط الجنسي أي الغرفة الخاصة. وفي ذلك طبعاً انتهاك لحدود معينة، محروسة في كل ثقافة بفهم خاص. لذا هناك ما يشبه الخطيئة كشعور بالنسبة للمتكلم العربي كلما انفتح على هذا الموضوع؛ فيكبر الخوف، ويتقاطر الخجل.

وهو ما يثبت أن الحديث عن الأدب الإيروتيكي من الصعوبة بمكان، نظراً للالتباس وأيضاً لتعدد الطروحات، منها المغرضة والمتسرعة في أحكامها وتوصيفها. الشيء الذي يدفع إلى تناسل الأسئلة، نصوغ منها : هل كل أدب تحضر فيه المرأة كجسد، يصح نعته بالأدب الإيروتيكي؟ ما هي مواصفات هذا الأخير لغة وتخييلاً ورؤيا؟ هل الإفصاح عن بياض العلاقة البيولوجية يطوي على فلسفة خاصة؟ أم الأمر كثير الافتعال، لمواجهة الرقابات، بكيفية مقنعة؟ هذا بعض من الأسئلة التي ظلت مواكبة للتمظهرات الجنسية في الأدب، وبحدة أقوى حول النماذج الأدبية العربية التي عرت المستور، وكشفت مفاتن المرأة من منظور الرجل العربي، بما فيه الشاعر والمبدع، نذكر هنا أدب النكاح في كتاب «نواضر الأيك في معرفة النيك» للسيوطي، و«محاضرات الأدباء» مع الراغب الأصفهاني، والحب وشجونه في «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي... وكثيرة هي بطاقات المرأة العربية كجسد في الأشعار والنوادر التي هتكت المستور بلغة رائقة وذائقة فريدة ومتفردة، ولو في حضرة الرموز الدينية قبل الإسلام وبعده كامرئ القيس، وكعب بن زهير وعمر بن أبي ربيعة .. فكان الجسد الأنثوي معبراً للشهوة عبر تجسيد للمفاتن أو للقيم. كل ذلك قد يعبر عن مفهوم ما للشهوة وللجمال. هنا نطرح بكيفية واضحة في هذه الورقة تمييزاً بين الإيروتيكا في الأدب وبينها في اليومي والمخيال الشعبي، فالأولى كشف يسند التعبير والجمالية، والثانية استفزاز، قد يكون عرضياً مرتبطاً بصروف اللحظة. من هنا سنحاول إبراز بعض اللحظات الإبداعية في الشعر العربي كمعرفة محرمة، ارتبطت في التصور العام بالفضيحة والمقبور في دواخل الإنسان.

ـ نماذج إيروتيكة في الشعر العربي:

لم تكن المرأة غريبة عن الشعر العربي في تاريخه، بل حضرت كصديقة وحبيبة وعشيقة في صور مادية ومعنوية غير مفارقة للجسد كمفاتن وقيم أيضاً. كمفاتن يتم التركيز فيها على الشعر والساق والعين والخصر، الذراع، النهد... لكن الشاعر يوظف ذلك وفق سياق قد يضفي جمالية زائدة على الأصل. فيبدو الجسد كجغرافية خاصة لها لغتها وأسرارها التي يتم الكشف عنها، وفق تجربة وتفاعل الطرف الآخر، حتى يبدو الأدب كأنه تاريخ لحياة الأفراد. وبالتالي، فالشهوة في منحاها الجنسي، لا تنفصل عن صيرورة الإنسان وكينونته.

فصفات المرأة المشعرنة تعلي من شأنها كأنوثة لها جوهرها

الوجودي ونكهتها في الحياة. في المقابل، فالرجل العربي كان يركز في تصوره لذاته على صفات لها امتداد أساساً للقضيب كالفحولة والقوة والسيف. لكن، في تقديري فالغزل نما وتطور في الأدب العربي ضمن سياقات معينة. وبالتالي فملابسات المرحلة، تمتد بشكل ما للتعبيرات الشعرية، وتطبعها بميسمها، إضافة إلى نفسية وأفق المبدع أو الشاعر وهو ضروري، لأن شعره يتموضع بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. ومن هذا الأخير احتمالات ومتمنيات الشاعر نفسه، في علاقته بنفسه والمرأة. في هذا الفهم، يمكن التوقف حول الشعر العذري الغاص بالمواقف الإنسانية السامية التي تتحول معها ذات الشاعر إلى شتات روحي في صحراء الوجد الذي يؤلم ولا يروي ويشفي. وأغلب شعراء هذا المنحى عبروا عن رغبات حول المرأة. لكن ظلت هذه الأخيرة متمنعة في أشعارهم. ولعل التمنع لحظة شعرية وشعورية ذات احتفالية خاصة في تاريخ الشعر العربي. يقول الشاعر قيس بن الملوح في ديوانه «مجنون ليلي»:

أصور صورةً في الترب منها
وأبكي إنّ قلبي في عـــذابِ
وأشــكو هجــرها منــها إليــها
شكايةَ منـدفٍ عظم المصابِ
وأشـكو ما لقيتُ وكل وجـــدٍ
غـراماً بالشـكايـة للتـــرابِ

لكن الخفي أن وراء هذه الأشعار كثلة كبيرة أيضاً من الحرمان والفقر الذي يحول دون إيصال وتواصل مباشر بين العشيقين المفصولين بالإكراه، بما فيه إكراه الإجماع والتواضع الذي يتغذى على الكثير من الممارسات والحدود. وغير خافٍ أن هذا الشكل العاطفي والغزلي أوجد له صياغة خاصة في الشعر، من تجلياتها التركيز على آلام الفراق في علاقة بمحبوبة واحدة. الشيء الذي يعكس الصدق، أي تقديم التجربة كمشاهد. وكان بحق هذا الأدب يعبر عن قيم العفة والطراوة في الإحساس ضمن البادية، وبالتالي فأغلب شعرائه يعانون الفقر والحرمان الذي امتد بشكل من الأشكال لعلاقتهم بالمرأة. في هذا السياق، ظل اسم الشاعر يرتبط باسم محبوبة معينة، كجميل وبثينة، وقيس بن الملوح وليلى، عنترة وعبلة... يقول جميل على أعتاب بثينة :

لقـد ذرفـت عينـي وطال سـفوحها
وأصبح من نفسي سقيماً صحيحها
ألا ليتـنا نحيا جـــميعاً، وإن أُمُـت
يجاور في الموتى، ضريحي ضريحها

أما الشق الثاني في الشعر العربي الذي طفت إياحيته، فيمكن اعتباره رافداً هاماً في الأدب الإيروتيكي الممثل أساساً في الغزل الإباحي الذي يكشف عن مفاتن المرأة. ومن الملاحظ أن كل شاعر ـ في هذا السياق ـ يركز على صفة أو ميزة ما، في عضوية ذات المرأة، مبرزاً جمالية العضو تحت نيران الرغبة الواصفة ـ شعر، عين، خصر... ولا بد أن يرتبط الوصف ببطولة أو رحلة... وبالتالي، فالجانب البصري، يبقى طاغياً في الأشعار الغزلية. يقول أمرؤ القيس:

وبيضــة خـدرٍ لا يُـرام خـباؤها
تمتعتُ من لهوٍ بها غير معجلِ
تجـاوزتُ أحـراسـاً إليها ومَعشراً
علي حـراسـاً لو يسـرّون مقتلي

في هذا المنحى، فالتوصيف يتم ضمن مؤثثات أخرى للمكان، في سعي إلى خلق انحباس كثيف في الزمن. ونورد في هذا المعنى أشكالاً شعرية عديدة، بعضها يتغيا المفاتن في ذاتها، لكن ضمن أدبية نص راقٍ. كأن

هذا الأخير مرادف تماماً للمفاتن الجميلة والجذابة. فلا جمال مادي دون جمال النص. والآخر منها أعلى من اللحظة الغزلية كخلفية في الحياة والوجود تسند أنساقاً من القيم والمعيش، نستحضر هنا التيار الخمري ـ الغزلي في المرحلة العباسية الذي راكم أشعاراً، نستطيع معها الحديث عن تحولات نوعية في معمارية القصيدة، منها المقدمة الغزلية مقابل المقدمة الطللية، فلا بد من هذه العتبة ذات القيمة الغزلية المجسدة بشكل بصري لشد انتباه القارئ للمسكن الداخلي للإقامة الشعرية على طول. ويبدو الداخل كفضاء يؤرخ للحظة سمر، وفق شروط وترتيب دقيق، يمركز المفاتن الجميلة من خلال امرأة أو غلمان.. إنه غزل صريح ترعرع أساساً في مدن الحجاز وأغلب شعرائه ينتمون لفئات غنية، فتعددت المحبوبة بالنسبة للشاعر الواحد، وكثرت الأسماء، ومن أهم السمات التعبيرية: وحدة الموضوع وتعدد أنفاس القصيدة كالحوار والسرد الوصفي. يقول عمر بن أبي ربيعة:

قالت الكبرى: أتعرفنَ الفتى؟
قالت الوسطى: نعم، هذا عمـــر.
قالت الصغرى وقد تيمتها:
قد عرفناهُ، وهل يخفى القمر.

وامتدت المرأة في الشعر العربي المعاصر كملامح موحية، وأحياناً اعتماد بعضها كمعادلات موضوعية لما يجري أو يعتمل في الحياة. وطالما تداخلت المرأة بتشكيلات أخرى كالوطن والأرض.. إلا أن بعض الشعراء المعاصرين أفرد لها مساحة مائزة في شعره كجسد وكيان، منهم الشاعر العربي نزار قباني الذي اقترن اسمه بتثوير اللغة الشعرية في علاقتها بالوطن والسياسة وكذا المرأة. فبدا عاشقاً كبيراً على غرار الشعراء الإشكاليين في هذا المضمار.

يقول نزار قباني في قصيدة طويلة بعنوان «قبل أن يموت الحب»:

قررتُ نهائياً... أن أتفرغ لك...
فليس هناك قضية
تستحق أن يموت الإنسان من أجلها
إلا حبك...
ولا محطة تستحق الوقوف فيها
إلا محطة شعرك الليلي
وليس هناك أيديولوجية متكاملة
أكثر إقناعاً من تقاطيع وجهك...
وليس هناك مكان للانتحار
أعلى من ذروة نهديك...

يسعى الشاعر في لحظة معينة من مساره، إلى التكلم بصوت مرتفع، في موضوع مسكوت عنه يقتضي التفكير فيه وتقليبه كما المواضيع الأخرى، لتكسير منطق الرقابة التقليدية التي تحرس الأجساد وتقولبها على المقاس كما الأكياس الحاجبة. فقدم يحق الشاعر قباني قاموساً بشكل شعري للمرأة.

يقول في نفس القصيدة:

وأنا...
لست ضد يديك... المرفهتين... المدللتين
و لا أفكر ـ حين أكون معهما ـ
بأي مشاعر طبقية
فأنا لا أخلط أبداً...
بين ما أعتقد أنه عادل
وبين ما أعتقد أنه جميل
بين الأيديولوجيات التي ألمسها بذهني
والأيديولوجيات التي تنقط حليباً وعسلاً
في راحة يدي...

بين روعة المبادئ
وروعة يديك المليستين.

إن الشاعر قباني، يفصح في توصيف شعري يدرج على أعضاء المرأة ويرديها شعراً موحياً. كما أن قصائد هذا الشاعر أسست لنفس رومانسي ـ غنائي قوي في تقديمه للمرأة عبر حلة شعرية رائقة، إنها بتعبير آخر إيروتيكا، موجهة بخلفية ثرة، تسعى إلى إثارة الموضوع ضمن سياقات ثقافية وتاريخية عربية.

على سبيل الختم

القصيدة والمرأة نصان لا ينفصلان، فكلتاهما امتداد للآخر، في ترابط جدلي أخاذ كإقامة رائقة في الوجود تعمق ثيمة الحب، وتجدد هذه المفاتن نفسها حتى لا تغدو روتينية وحيوانية صالحة لعنف زائل؛ بل لعنف مركب ممتد في الزمان كآفاق واحتمالات وجود. من هنا، يتعدد التوصيف للمرأة ضمن مواقف وصيغ جمالية تطوي على رؤى للحياة والوجود. وبالتالي فأشعار عربية ظلت مرنة في الذاكرة هي ليست للتدفئة أو التقنع في حديثنا عن الأدب الإيروتيكي كإفراط وبحث عن حرية بدون موجه فكري وعقلي، بل تعتبر نماذج للتأسيس لمفهوم الحب كقيمة ولو اقتضى الأمر هتك المستور والمسكوت عنه الذي ينبني على ثوابت حادة، ينبغي أن تلين في ما هو إنساني ـ حميمي.

والغريب أن الرقابة بمعناها في الحياة، تمتد في الفهم للأدب، فتحوله إلى كلام ساقط وغير أخلاقي، في قتل واضح لشعريته والشروط التي جعلت منه أدباً أولاً. لأنه حين تتم أدلجة الأدب، فإننا نوصد الحلم والخيال، ونبحث عن النمط في كل شيء. ولو في علاقة الرجل بالمرأة المتجددة والمتلونة كآفاق بحث لا ينتهي. ■



العمل الفني: هدير البقالي - البحرين
هيئة البحرين للثقافة والآثار - مركز الفنون
(معرض: طوب. سبتمبر 2016)

الأخبار التلفزيونية وأفق التغيير المتباعد



[نصر الدين لعياضي *]

لا يستطيع الجيل الجديد الذي نشأ في كنف التكنولوجيا الرقميّة أن يدرك عمق التغيير الذي حدث في الأخبار التلفزيونيّة، وذلك ليس لأنه لا يتابعها فقط، بل لأنه انصرف عن مشاهدة الشاشة الصغيرة. لكن الجيل السالف الذي فتح عيونه على التلفزيون عندما كان يبث الصور باللونين الأبيض والأسود يتابع بنوع من الحيرة، وربما الجزع، ما آلت إليه الأخبار التلفزيونية. الحيرة التي يشاطره فيها ممتهنو العمل التلفزيوني، والذين ما فتئوا يتساءلون: ما هي أبعاد التغيير في الأخبار التلفزيونية في ظل التداخل بين الإنترنت والاتصالات والتلفزيون، وأمام تزايد قنوات بث الأخبار:

* باحث أكاديمي من الجزائر.

قنوات تلفزيونية كلاسيكية، قنوات تبث عبر الكيبل، مواقع القنوات التلفزيونية على شبكة الإنترنت، منصات لبث البرامج الإخبارية المصورة؟ وما هي طبيعة الأخبار التلفزيونية في ظل تعدّد أنماط بثها وتلقيها: الفيديو تحت الطلب، والدفع قبل المشاهدة، والمشاهدة الحية – البث الحي Streaming Media، وتعدّد حوامل المشاهدة؟

بالطبع من الصعوبة بمكان الإجابة عن السؤالين المذكورين من زاوية التطور التقني في عُدَّة البث فقط. فلو فعلنا ذلك لتحوّلنا إلى الشخص الذي تحدث عنه فيليب برتون، الباحث في علوم الإعلام والاتصال، عندما أكد أن كل من يزعم قراءة مصيرنا الأنثروبولوجي بالنظر من الكوة التقنية فقط يذكرنا بالتاريخ الذي يحكي لنا بأن العالم يَخْتَصر في مسمار، في نظر الشخص المزود بمطرقة!

إنّ التفكير في الإجابة عن السؤالين المذكورين يقودنا إلى القول بأن تعدّد أنماط البث، وحوامله حرروا المشاهد من إكراهات المكان والزمن في ظل فصل المحمول عن الحامل لأول مرة في التاريخ. وهذا القول لا يمكن اعتباره إجابة لأنه يطرح، بدوره، السؤال التقليدي التالي، الذي يتكرر في الأوساط الأكاديمية: هل أننا سنكون آخر شهود على نهاية التلفزيون أو على الأقل نهاية التلفزيون كما عشنا معه أو عاش معنا؟

هل انتهى السرد الإخباري التلفزيوني؟

إنّ التنافس بين القنوات التلفزيونية الذي اشتدت بانضمام منصات البث التلفزيوني ومواقع الشبكات الاجتماعية إلى النقل المصور المباشر للأحداث لم يؤد إلى طغيان العاطفة على الأخبار المنقولة على حساب شرحها فحسب، بل أدى، أيضاً، إلى تفكيك أشكال السرد التقليدي للأحداث. فنقل هذه الأخيرة وهي في طور الحدوث يمنح المشاهد الإحساس بالمشاركة فيها، ويحرك وجدانه بقدر ما تحمله من شحنات درامية، مما يبعده عن الانشغال بشرحها والسؤال عن مسبباتها. ولا يترك الإرسال المباشر للأخبار من عين المكان التي تجري فيه الأحداث لبثها في مواعيد إخبارية متقاربة جداً للصحافي هامشاً من الحركة والنأي عما يجري أمام نظره من أجل التفكير في سياقه وربطه ببقية الأحداث، والموازنة بين عناصره الإخبارية لإعادة تشكيله إعلامياً.

إنّ السرد من منظور اللسانيين هو الحكي عن الأحداث الذي يشترط أن تكون قد مضت في الزمان. فالصحافي يسرد الحدث الذي مضى وانقضى. وتعد عملية السرد في هذه الحالة بمثابة استرجاع ما فات وبعثه من جديد. بيد أن الحديث عما يجرى ساعة حدوثه يقضي على البناء السردي التقليدي والمألوف، ويطرح على المختصين في اللسانيات ضرورة مراجعة منطلقاتهم النظريّة التي كانت تساعدهم على تمييز السرد عن الخطاب.

الآنية وإنهاك الذاكرة

عجلت التكنولوجيا الراهنة في سرعة نقل الأحداث. ولقياس هذه السرعة يمكن أن نورد المثال التالي: لقد استغرق نشر خبر اغتيال الرئيس الأمريكي السابق، إبراهام لينكولن، يوم 15 أبريل 1865، سنة كاملة حتى عمّ الولايات المتحدة الأمريكية فقط، بينما انتشر خبر اغتيال جون كينيدي يوم 22 نوفمبر 1963 في غضون 24 ساعة ليعمّ الكرة الأرضية بأسرها. وسرى خبر مقتل شاوشيسكو يوم 22 ديسمبر 1989 بعد بعض الدقائق فقط من تنفيذ حكم الإعدام فيه، وهذا بفضل البث التلفزيوني المباشر

عبر الأقمار الصناعية. بينما انتشر خبر الانفجار الإرهابي في مطار بروكسل في الثواني التي وقع فيها بفضل مواقع التواصل الاجتماعي التي نقلت صوره. حقيقة إن سرعة نقل الأخبار تؤدي إلى كسب الوقت الذي يستثمر في بث المزيد من الأخبار، لكن السباق مع الزمن في نقل هذا المزيد يؤدي، أيضاً، إلى إنهاك الذاكرة.

يحاول البعض أن يخفف من روعنا وخوفنا على تآكل الذاكرة بالقول إن هذا الإنهاك يتماشى مع نزعة ما بعد الحداثة التي تجافي التاريخ، والذاكرة، كما يعلم الجميع، هي نسغ التاريخ. ويرى البعض الآخر أن في غياب الذاكرة شكلاً من الاحتفاء باللحظة الحالية الآنية والاهتمام بما هو حالي وعدم شغل الذهن بما مضى. بل يذهب البعض إلى حد نفي عملية إنهاك الذاكرة التي أشرنا إليها معللين ذلك بالقول إنه ضرب من التهويل يضاهي تحذير سقراط من الكتابة واتهامها بالقضاء على الذاكرة. لكن مهما كان الموقف الفلسفي من هذه المسألة فسرعة نقل الأخبار، والتنافس الشرس بين المؤسسات الإعلامية، ومنصات البث الإعلامي على بثها تقضي على التركيز، وتدفع إلى القفز على الوضع الحالي، والجري وراء الآتي في محاولة الالتحاق به. والنتيجة أن المشاهد لم يعد يملك الوقت للتأمل فيما يجري خوفاً من يفوته قطار الأحداث المتدافعة، ولا الإمكانيات الذهنية لمواكبة سرعة تدفق الأخبار.

إذاً، إن تدفق الأخبار بسرعة هائلة لا يترك الجمهور «يلهث» للالتحاق بها فحسب، بل يستنفد طاقته في التمييز بينها، إذ تختلط في ذهنه الأخبار الهامة بالأقل أهمية وغير المهمة، فكلها تتساوى في البث وتتدافع ولا تتمايز إلا بوقت بثها. فالأخبار الحديثة تحتل الصدارة وتدفع تلك التي سبقتها إلى طي النسيان، وهكذا دواليك. وهذا ما عبر عنه البعض بالقول إننا نعيش في عصر كثرت فيه المعلومات وقلت المعرفة!

ففي ظل هذه الدوامة المستعجلة من ضخ الأخبار تغيرت أشكال الرقابة التي كانت تمارس عليها. فأمام صعوبة استمرار الأشكال التقليدية في مراقبة الأخبار ومنعها من النشر في العصر الراهن، وربما استحالته، فلا مفر من عدم نشر الأخبار الحساسة، التي كانت ممنوعة من النشر في الماضي لأسباب مختلفة، وذلك بدفنها في سيل الأخبار المتدفق بحيث لا تلفت نظر أحد. بل إن منعها من النشر، إن أمكن ذلك في العصر الحالي، هو الذي أصبح يلفت النظر، بل أضحى وسيلة للترويج لها وللحثّ على الاهتمام بها. والأمثلة في هذا المجال كثيرة ولا يمكن حصرها.

المصداقية وضياع إطار التأويل:

إن السرعة في نقل الأحداث من أجل الالتزام بالآنية تتجسد عبر التفريط في دقة المعلومات والتحري في صحة الأحداث. وذلك لأن التحري يتطلب التأني. وكل تأنٍ من أجل هذا الغرض يعني الانهزام في مباراة المنافسة التي تجري بين القنوات التلفزيونية ومنصات البث في مواقع التواصل الاجتماعي وفي شبكة الإنترنت. فالتحدي الذي يطرح على القنوات التلفزيونية اليوم يتمثل في مدى تقبل التغيير الحاصل في قاعدة العمل الصحفي الذي أصبح يتحكم في الأخبار التي تتداولها مواقع التواصل الاجتماعي والمدونات الإلكترونية. لقد كانت وسائل الإعلام الكلاسيكية، والتلفزيون تحديداً، لا تنشر أي خبر إلا إذا تأكدت من مصداقيته. أما مواقع الشبكات الاجتماعية والمدونات الإلكترونية التي يحركها الطنين Buzz فقد أصبحت تستند إلى منطق عكسي، وهو نشر الأخبار أولاً،

ثم التأكد من صحتها عبر مستخدمي الشبكات. ويزداد هذا التحدي إلحاحاً إذا علمنا أن وسائل الإعلام تتجه بقوة نحو الاعتماد المتزايد على مواقع التواصل الاجتماعي ومصادر الأخبار الشعبية Crowd Sourcing.

ربما يدفعنا هذا التحدي إلى تغيير فهمنا إلى ماهية المصداقية ومعايير تجسيدها في الأخبار، حيث تصبح تقاس بمدى انتشارها. فإذا بلغ عدد الذين يتقاسمون هذا الخبر أو ذاك في موقع الفيسبوك الآلاف أو أعيد بثه في موقع شبكة تويتر بآلاف التغريدات فيصبح خبراً صادقاً بالضرورة. وهذا يعني الابتعاد عن الحكم على مصداقيته بالنظر إلى العناصر التي تؤكد واقعيته. لكن حتى وإن رسخ هذا التغيير في الحكم على مصداقية الأخبار، فيجرد الجمهور من إطار التأويل. فالجمهور لا يبلغ الأخبار ببساطة، بل يحاول تأويلها انطلاقاً من جملة من القيم والمعايير، منها المصادر، والصحافي، والمؤسسة الإعلامية، أي الوسيط. فإذا كان هذا الوسيط الذي يتقدم كضمان لشرعية الوسيلة الإعلامية التلفزيونية يسير تدريجياً نحو الانمحاء ويتحول إلى مجرد همزة وصل بين الحدث والمتلقي فإنه يربك إطار تأويل الأخبار إن لم يقوضه (1).

الأخبار: من الحل إلى الترحال

بعد التزايد الهائل في عدد متابعي البرامج التلفزيونية عبر الحوامل المتنقلة Mobile يُطرح السؤال التالي: ما الذي ينتظره المشاهدون من التلفزيون عبر الحوامل المتنقلة، سواء باعتبارهم زبائن/ مستهلكين أو مواطنين؟ وما هي طموحاتهم التي يسعى إلى تحقيقها؟ هل تكتفي هذه الحوامل بالوظائف التي تسمح لمتعاملي الهاتف النقال وخوادم الإنترنت بالحصول على نصيب من عائدات البث التلفزيوني أم أنها تكشف عن شكل جديد من الاتصال؟ تؤكد البحوث الأمبريقية المنجزة أن ظروف التلقي عبر الهاتف المتحرك، ويقصد بها ظروف الترحال التي تعني عدم وفرة الوقت الكافي وغياب سياق تلقي الأخبار الذي يسمح بالتركيز لمدة طويلة، تدفع بالقنوات التلفزيونية إلى تقديم مختصر الأخبار. ومن الممكن أن يؤدي هذا المختصر إلى اختزال الأحداث وإن لم يفعل ذلك ينتقى الخفيف منها؛ أي الاكتفاء باللقطات المسلية والمواقف الساخرة. وهذا يعزز ظاهرة اندماج الأخبار في التسلية الذي يعبر عنه مفهوم infotainment «إدغام الترفيه والإعلام»، الذي لم يعد رائجاً في الثقافة الأنجلوساكسونية فقط. وهذا يعني تسطيح الأحداث وتجريدها من كل بعد تأملي.

إن اختصار الأخبار التلفزيونية يفتح المجال لطرح السؤال التالي: هل يمكن أن تتماهى الأخبار التلفزيونية في المستقبل القريب مع النصوص القصيرة SMS، وتغريدات موقع تويتر التي لا يزيد عدد كلماتها عن 140 كلمة؟ يجد هذا السؤال مشروعية طرحه بعد تزايد عدد المستفيدين من الخدمات الإخبارية التي تقدمها بعض القنوات التلفزيونية لزبائن شركات الاتصالات في شكل ومضات إخبارية خاطفة.

التفاعلية والانزياح عن الأخبار:

إن التفاعلية التي يتيحها التلفزيون الرقمي أزاحت الاهتمام بالأحداث إلى التعقيب عليها، فأصبح ما يتداوله مستخدمو الإنترنت من تعليقات على الأخبار التلفزيونية التي تبث عبر مواقع شبكة الإنترنت وفي مواقع التواصل الاجتماعي أكثر أهمية من الأخبار التلفزيونية ذاتها. وهذا يجر التلفزيون إلى مناشدة الاتصال على حساب الإعلام.

فالاتصال يقوم على إقامة علاقات اجتماعية، بينما الإعلام يقوم على البث والنقل. وهذا يبعث الحياة في الإشكالية القديمة التي طرحها دانيل بونيو: لقد أصبح الاتصال يقف ضد الإعلام.(2)

تأجيل القيمة المضافة:

تحمل التفاعلية التي تجري عبر نقل الأخبار وعوداً بتقديم قيمة مضافة للأخبار. إنه وعد مثقل بالصعوبات. فتجسيده يتطلب من القنوات التلفزيونية التوفيق بين خطابها الإخباري وخطاب المتفاعلين عبر مواقعها في شبكة الإنترنت. لقد تعثرت العديد من مواقع الصحف في تحقيق هذا التوافق فعلقت باب التعليق مؤقتاً أو أغلقته. وقد بررت هذه الصحف ما أقدمت عليه بأن بعض التعليقات التي تصلها مجهولة الهوية وسلبية وماكرة، وأن نظام التعليقات الذي تتبعه الآن لا يخدم كل القراء. لكن ما لم يُقل عن هذه التجربة إن الصحف أصبحت تواجه صعوبات كبرى في إحداث التناغم والانسجام بين خطابها باعتبارها مؤسسة تملك مشروعاً تجارياً، وسياسياً، وأيديولوجياً، وخطاب قرائها والمعلقين على ما تنشره في مواقعها في شبكة الإنترنت. لذا لم تعد ترى جدوى من هذه التعليقات. إن بعض القنوات التلفزيونية لم تلجأ إلى اتخاذ هذا الموقف، بل جرّت جمهورها إلى المشاركة في صناعة مادتها التلفزيونية وسعت إلى تأطير هذه المشاركة. وقد تجلى هذا التأطير في انتقاء ما تبثه من مساهمات الجمهور التي تصلها في شكل ملفات صوتية أو سمعية بصرية على أساس تناغمها مع أجندة القناة التلفزيونية وتوجهاتها أو الاكتفاء بنشر شرائط الفيديو الساخرة والطريفة الخالية من أي رهان ولا تتعارض مع موقف القناة التلفزيونية ومشاريعها التجارية ورسالتها الأيديولوجية. والنتيجة هو تأجيل ميلاد القيمة المضافة للأخبار التلفزيونية الموعودة.

من الجماهيري إلى الشخصي:

إنّ البث عبر التلفزيون المتحرك يتجسد عبر تقنيتين (3)، وهما: البث الأحادي المرتبط بـ 3G. فالشبكة توجه البرامج إلى محطة معينة يستخدمها المستخدم بمفرده. وهذه التقنية التي تطرح مشاكل تقنية- ضخامة الملفات الشخصية المتنقلة عبر المحطات الفردية- تسمح بعرض تلفزيوني شخصاني، أي موجه خصيصاً لشخص بعينه. وتقنية البث الواسع التي تسمح ببث البرامج التلفزيونية عينها إلى أكبر عدد من المحطات في الوقت ذاته على غرار البث الهرتيزي. إن التقنية الأولى تعزز تشذر الجمهور. حقيقة إنّ تشذر هذا الجمهور لم يحدث مع ميلاد البث التلفزيوني عبر الأجهزة المتنقلة، بل بدأ مع تعدد القنوات التلفزيونية وتنوعها: قنوات متخصصة في الطبخ وأخرى في الرياضة أو الموسيقى، أو الأفلام. لكن الشروع في تلقي البرامج التلفزيونية عبر الحوامل المتنقلة حرر المشاهد من إكراهات شبكات البرامج التلفزيونية وجدولها، حيث أصبح باستطاعته أن يشاهد ما يشاء في الوقت الذي يريد وهذا يعني أنه أصبح باستطاعة أي مشاهد أن يشكل قناته. فيتابع من هذه القناة التلفزيونية مبارة كرة القدم التي يجريها فريقه المفضل، ويتابع فيلماً في قناة أخرى، ويشاهد نشرة الأخبار التي تبثها قناة تلفزيونية ثالثة، وهكذا. إنّ هذا التشذر يتطلب مراجعة نوعية الأخبار التلفزيونية التي يجب أن تبث، حيث يُنْتَقى منها ما يلبي رغبات جمهور نوعي يزداد تقلصاً. إنها المراجعة التي يمكن أن تؤدي إلى تراجع الأخبار ذات الطابع الجماهيري. وتراجعها

يعني تغييب اللُحمة التي تعمل على تماسك الجمهور وتوحده على أرضية ثقافية واجتماعية واحدة. والتشتت يعمل على تفتيت الرابط الثقافي والاجتماعي الجامع. وهذا يعيد طرح الإشكالية التي صاغها الباحث دومنيك دولتن في كتابه الموسوم بـ «في مدح الجمهور العريض» الذي صدر في نهاية ثمانينات القرن الماضي بمناسبة انطلاق القوات التلفزيونية المتخصصة التي تفتت جمهور القنوات الشاملة و ذات الطابع العام، ويجزئ المشاهدين في «غيتوهات»، مثل القنوات التلفزيونية المتخصصة في الثقافة التي تعزل الثقافة عن الجمهور العريض، وتعزل جمهور الثقافة عن هذا الجمهور.

الانتقال من الأخبار إلى الاستعراض:

يؤكد الباحثان فرنسوا جوست وفرجيني سبي (4) أن نشرة الأخبار في التلفزيون أرضية يمارس فيه الصحافيون كفاءتهم في تفكيك غابة من رموز العالم الذي ينظر إليه كاستعراض أو تمشهد، وتعد في الوقت ذاته حلبة يقوم فيه الصحافيون بالاستعراض.

ما يمكن استنتاجه من هذا التعريف هو الحضور المكثف للاستعراض والتمشهد في نقل المواد الإخبارية سواء داخل الاستوديو أو خارجه. وللتأكيد على ذلك يمكن الاستشهاد بالانزلاق الكبير الذي تعيشه البرامج الحوارية، فدفعت بموضوع النقاش والأفكار التي يثيرها والحجج المتبادلة إن وجدت، ليتوارى خلف تعصب المتحاورين وانفعالهم. وبهذا انزاحت الغاية من بث هذه البرامج وأصبحت تختزل في تحقيق أعلى درجات التوتر لتحقيق الفرجة وشد أنظار المشاهدين. أما خارج الاستوديو، فقد أصبحت الأحداث التلفزيونية المنقولة، بما فيها تلك الدامية، « تصنع» في شكل استعراض لتحقيق الفرجة. فمزيداً من الدماء والدموع والعويل تستغل لشحن الأحداث بالمحتوى الدرامي، لتكون أقرب من الصور السينمائية التي يصنعها الخيال. بالطبع إن انجراف الأخبار التلفزيونية نحو الاستعراض لم يتم بين عشية وضحاها، بل كان نتيجة لتغيير تراكمي في مكانة الصورة في البث التلفزيوني. ولتوضيح هذه الفكرة نورد المثالين التاليّين من التلفزيون الفرنسي:

المثال الأول: وجه إلى برنار بيفو، وهو صحافي مشهور، السؤال التالي: لا يوجد اليوم أي برنامج أدبي يستطيع أن يجمع ما بين مليون وأربع ملايين مشاهد مثلما فعل البرنامج التلفزيوني الذي كنت معده ومقدمه والمعنون بـ «ابوستروف» لأكثر من عقد من الزمن، فما الذي تغيير بالضبط؟

فكانت إجابته كالتالي(5): لم يعد التلفزيون كمهدي به. ففي زمن البرنامج التلفزيوني المذكور لم يتجاوز عدد قنوات التلفزيون الفرنسي ثلاث قنوات، ثم ارتفع عددها ليبلغ ست قنوات تلفزيونية. أما اليوم فلا أعرف عددها بالضبط، ربما توجد مئات القنوات التلفزيونية، عشرون منها تستفيد من البث الرقمي الأرضي. وأضاف قائلاً: عندما التحقت بالتلفزيون كان وسيلة اتصال جماهيرية فعلاً، ولم يخضع للاستبداد الذي تمارسها اليوم أجهزة إحصاء عدد المشاهدين المرعبة. لكن عين المشاهد أيضاً تغيرت. فمن الصعوبة اليوم استضافة كاتب في الركح التلفزيوني وتركه يتحدث على سجيته لمدة خمس دقائق متتالية دون مقاطعته، فيجب على المخرج أن يغير لقطة التصوير، وعلى الصحافي أن يتدخل ليقاطعه.

المثال الثاني:

عندما انتخب الكاتب الفرنسي فيليب سولير ليستخلف الوزير السابق وعضو الأكاديمية الفرنسية، «إيدغار فور» (6)، في الأكاديمية الفرنسية بعد أن وافته المنية، أراد أن يكتب شيئاً عن مآثر المرحوم عملاً بتقاليد هذه الأكاديمية في استقبالها أي عضو جديد. فقصد المعهد الوطني للسمعي-البصري بفرنسا لجمع معلومات عنه استناداً إلى الأرشيف المرئي الذي يحتفظ به هذا المركز. فذكر أن إيدغار فور كان يملأ الشاشة في بداية البث التلفزيوني وهو يتحدث للصحافي الذي يجلس بجانبه بعيداً عن المجال المرئي مجيباً عن أسئلته. وبعد سنتين، قل حديثه لأن الصحافي أصبح موجوداً بجانبه ومرئياً في الشاشة، ولم يحظ الوزير سوى بنصف الوقت المخصص للبرنامج التلفزيوني! وبعد سنتين أخريين تحوّل البرنامج إلى «حديث استعراضي» show يشارك فيه ستة ضيوف بجانب الصحافي. فلم يعد لإدغار فور أي حضور أو دور في البرنامج التلفزيوني سوى سحب الدخان من غليونه! ■

المراجع

1 - Franck Debos: Etude exploratoire des usages au niveau de la télévision mobile inte - active ; proposition d'une typologie des co - sommateurs. Retrieved April 15.2016 from http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic 00743817

2 – نصر الدين لعياضي: وسائل الإعلام والمجتمع، آراء ورؤى، دار القصبة للنشر، الجزائر، 1999، ص 51

3 - Franck Debos: Ibid

4-François Jost etVirginie Spies، «L'information à la télévision. un spe - tacle ?»Revue française des sciences de l'information et de la communication. n 5 - 2014

5 - Bernard Pivot: «Le hasard a dominé ma vie، interview accordée à François Busnel. revue l'express du 04/04/2011

6 - Philippe Sollers: «L'écrit est insu - mersible». Entretien réalisé par Yves Harté et Pierre Veilletet، retrived ; March.30 ، 2016 from : http://www.revue-medias.com/article. php3?id_article-298.



العمل المعماري: «مركز حيدر علييف في باكو» ـ زها حديد ـ العراق

المقاربة العاملية في اللسانيات التوليدية التحويلية



[سعيد بوعيطة *]

لقد ركز دو سوسير في أغلب أعماله، على ضبط المسألة اللغوية، بحيث عمل على تحديد الظاهرة اللسانية في جوهرها. كما عمل على تقنين موضوع هذا العلم (بعد أن ظل عائماً وغائماً بين علوم متعددة). في حين استقر البحث عند البنيويين (بعد سوسير)، في فهم الطرح النظري الجديد القائم على المثولية/ L'immanence مما ساعد على تعدد التصورات والمناهج في فهم الإطار النظري الذي صاغه سوسير. وبعد ظهور التوليدية كنظرية ومنهج، بدأت اللسانيات تتقمص شخصية العلوم الدقيقة في النظرية والتطبيق. وبذلك شرع في بناء الفرضيات والمعادلات التي تمكن من النفاذ إلى باطن القدرة عن طريق الإنجاز من أجل الوصول إلى التركيبة الأولى والأساسية للغة. وبذلك استطاع هذا المنهج حل إشكاليات كثيرة تتعلق باكتساب اللغة وتعلمها وتحليل الظاهرة اللسانية في حد ذاتها.

* ناقد ومترجم من المغرب.

لقد سعت هذه النظرية إلى تقديم تصورات معرفية جديدة تتميز بنقدها للمنهج اللساني التوزيعي الذي تأسس على الافتراض الخارجي والسطحي للغة. كما عملت على التعمق في المقتضيات النفسية للمتكلم المبدع. كما أن استلهامها للعقل، يعد إطاراً مرجعياً حدد شومسكي بموجبه وجهة نظره في اكتساب اللغة التي لا تتأتى إلا وفق مبدأين اثنين هما الكفاءة اللغوية والأداء. ولعل ما يشكل أهم مرتكزات طروحات هذه النظري، تركيزها على الجانب القواعدي والمكون الدلالي اللذين لم يعرفا توحداً في الرؤية، بل تغيراً مباشراً بتغير مسارت النظرية. لكن على الرغم من أهمية التصورات الشومسكية في هذا الإطار، فإنها لا تخلو من هفوات وثغرات معرفية ومنهجية ركز عليها كل من جورج موناان وكلود أجاح، مما جعل اللسانيات التوليدية تحاول تجاوز هذه الهفوات التي عرفتها. كما حاول مجموعة من الباحثين العرب اعتماد نظرية العمل (كما حددت في اللسانيات التوبدية) قصد ضبط العلاقات العاملية داخل البنيات اللغوية في اللغة العربية. بناء على هذا التصور، سنحاول رصد أهم مرتكزات اللسانيات التوليدية، وبخاصة المكونين القواعدي والدلالي، والإشارة لأهم الجوانب السلبية لهذه اللسانيات، وبعض التصورات العربية التي حاولت تطويع هذه النظرية في إطار أبحاثها في اللغة العربية مع مجموعة من الباحثين العرب، من قبيل: محمد الحناش، عبد القادر الفاسي الفهري، خولة طالب الإبراهيمي.

اللسانيات التوليدية:

غالباً ما يستخدم مصطلح التوليدية للإشارة إلى نظرية اللغة التي كانت ولا تزال تتطور خلال العشرين سنة الماضية أو نحو ذلك من قبل تشومسكي وأتباعه. إن التوليدية بهذا المعنى، قد أثرت تأثيراً هائلاً ليس في علم اللغة فحسب، بل في الفلسفة وعلم النفس وباقي فروع المعرفة المرتبطة باللغة. وقد حملت اللسانيات التوليدية معها الوعد بالمنفعة والوصف الملائم للغات الإنسانية بواسطة اللسانيات التوليدية لنوع واحد أو أنواع أخرى. يؤرخ ظهور اللسانيات التوليدية التحويلية إلى سنة 1957، وهو تاريخ نشر كتاب- البنى النحوية -. وقد شكل هذا العمل الدستور الأول للنظرية التي جاء بها تشومسكي. أحدثت هذه النظرية ثورة بارزة في الدراسات اللغوية في أمريكا وفي أوروبا (لكن بشكل أقل). وقد حددت مفاهيم لغوية جديدة شكلت نظام قواعده حسب تشومسكي نفسه، تتجلى في قدرة المرء على الاستعمال غير المحدود لوسائل محدودة، والاهتمام بالصفات العامة المشتركة في اللغات بدلاً من التأكيد على الفروق بين اللغات، كما تفعل المدرسة البنيوية، أي أن هذه المدرسة تؤمن بما يسمى بالنظرية اللغوية العامة. كما تهتم بالقدرة العقلية التي تكمن وراء الكلام. يسميها تشومسكي - القدرة Compétence، ويميزها عن المظهر الخارجي للكلام، أو ما يستغله المرء عملياً من هذه القدرة اللغوية، يسمي هذا المظهر بالإنجاز Performance.

1 – القدرة:

تعرف القدرة بأنها الملكة الفطرية لدى الأفراد. ومع تقدم سن الطفل تصبح عبارة عن خزان من التجارب اللسانية، أو المعارف اللسانية القابلة للإنجاز بقواعد تحويلية ضبط لحد الآن جزء كبير منها. هذه الآلية الباطنية مركبة في جهاز محدود القواعد يمكن من إنتاج ما لا نهاية من الجمل، والحكم بالصحة أو الخطأ على ما نسمعه من الجمل، حتى تلك التي لم يسبق لنا أن أنتجناها أو استمعنا لها. لقد حاول

التوليديون صياغة مجموعة من القواعد الشكلية للتأكد من المستوى المعرفي لهذه الملكة، قصد تفكيك رموز المعادلات التي يحتويها هذا الجهاز الباطني الذي برمجت به اللغة الطبيعية عند الإنسان. وبهذا المعنى، قيل بأن اللغة لا نهائية، لكنها تحصر بقواعد نهائية. هذه الأخيرة هي التي يعبر عنها بالنحو La grammaire، وهو الآلة الباطنية التي تولد Engendrer ما لا نهاية من الجمل. ولهذا الغرض ركز التوليديون على حصر القواعد المولدة لهذا اللا نهائي: البناء للمعلوم والبناء للمجهول، آلية التكرارية، الموصولية، العطف، وغيرها من القواعد التي تحصر بواسطتها اللغة. مجموع هذه اللغة هذه القواعد هو ما يشكل ما يعرف بالنحو. وهذا الأخير كامن في القدرة، إن لم نقل هو القدرة نفسها. إن النحو بهذا المعنى، قادر على إرجاع كل بنية تظهر في الإنجاز إلى أصلها في القدرة بواسطة قواعد مضبوطة، مثلاً:

3 – زيد منزعج أمام هذا الأمر.

أصلها الاشتقاقي سيكون هو:

2 ــ انزعج زيد أمام هذا الأمر.

1 – أزعج هذا الأمر زيداً.

إن تطبيق قواعد التحويل المتمركزة في القدرة (=:النحو) لقادرة على الربط بين هذه الجمل الثلاث عن طريق قواعد تحويلية مضبوطة. وبذلك فإن البنية (1) هي الأصل بالنسبة للبنية (2). وهذه الأخيرة تصبح بدورها أصلاً للبنية (3). وللوصول إلى هذه الأخيرة، لابد من عبور البنية (2). وهذا المرور الإجباري عبر بنية وسطانية يعبرعنها بـ – Cycle transformationnel – كما أن البناء للمعلوم يكون أصلا للبناء للمجهول.

2 – كتب زيد الدرس.

1 – كتب الدرس.

يرتبط بمفهوم القدرة مفهوم آخر هو مفهوم الإنجاز.

2 – الإنجاز Performance:

إن الإنجاز هو المجال الحقيقي الذي تبرهن فيه القدرة عن هذا الانتظام الباطني للظاهرة اللسانية. إن هذه الأخيرة، ليست كونية وعامة كما هو الشأن بالنسبة للقدرة. إن دراسة اللغة لا تتموقع في الإنجاز، لكن في القدرة. هذه الأخيرة هي المعمل الذي تولد فيه اللغة. أما الإنجاز فهو السطح الذي تطفو عليه الأشكال اللغوية متأثرة بثقافة الفرد والشكل اللغوي الذي يتواصل به مع مجموعته اللسانية. وبهذا المعنى، سيكون الاختلاف بين اللغات في العالم من قبيل الاختلاف في الإنجاز. أما في العمق، فإن اللغة كونية ما دامت تنبع من ملكة فطرية عند الإنسان. وبهذا المعنى أيضاً ستكون القواعد المنظمة للغة (= :النحو) ظاهرة كونية. لا تختلف اللغات فيما بينها إلا في طرق تطبيق هذه القواعد. إن هذين المفهومين الإجرائيين منسوخان في عمقهما من تقسيم دو سوسير، لنفس الظاهرة إلى لغة/ Langue وكلام/ Langage، وإنجاز/ Parole. وقد سبق أن وظف اللغويون العرب بعض هذه المصطلحات (التي قد تكون تفسيراً أولياً لوجود مقابل لهذه المفاهيم. ومنها: السنن، السجية. يقول ابن جني في الخصائص:(ومن سنن العرب أن تعبر بكذا...) ويقول أيضاً: (إن العرب كانت تنطق على سجيتها)(1). فبعض المصادر العربية كالخصائص لابن جني، والمزهر للسيوطي، والصاحبي لأحمد بن فارس، تبين القالب النظري اللغوي الذي بنى عليه اللغويون العرب نظريتهم اللسانية.

اللسانيات التوليدية فرع من الشجرة اللسانية نشأةً وأكثرها تأثيراً في الدراسات اللغوية الحديثة. مما جعل أصحاب هذا الاتجاه يرون فيها نوعاً من التجديد الكامل للدراسات اللسانية (2)، بل إنه يشكل في رأيهم (ثورة حقيقية في مجال اللسانيات الحديثة) (3). فلا غرابة أن يكتب

سكلار/Sklar عن الثورة التشومسكية في اللسانيات (4).

أهداف اللسانيات التوليدية:

لا ينحصر هدف اللسانيات التوليدية في تحديد الخصائص الذاتية للمكون في معزل عن المكونات الأخرى داخل الجملة، ولكنه يهتم بتحديد خصائص المكون التركيبي التي تجعله يدخل في علاقة مع باقي المكونات، ويبحث في الوقت نفسه عن الشيء الذي يحكم انتظامية مكونات الجمل ضمن هذه العلاقة، فضلاً عن تبيان أبعادها النفسية. وفي هذا الإطار، انطلقت من مجموعة من الأسئلة:

أ - كيف نفسر النظام المحكم الذي يضبط الجملة؟

ب - كيف نفسر تقدم مكون على آخر في الجملة؟

ج - كيف نفسر علاقة المكونات فيما بينها؟

د - كيف نفسر التوزيع في المواقع وفي الحالات الإعرابية داخل الجملة؟

لقد توصل النحو التوليدي التحويلي بخصوص هذه الأسئلة إلى عدة أجوبة نظرية كان لمفهوم العمل فيها دور هام. وإذا كانت ظاهرة الإعراب هي المحور الأساس الذي يدور حوله مفهوم العمل، فإنه يجب الإشارة إلى أن هذه الظاهرة لا تعتبر وقفاً على اللغة العربية، بل هي ظاهرة مشتركة بين اللغات الطبيعية. فهي قد تتحقق صوتياً في بعض اللغات كما هو الشأن في اللغة العربية، واللغة الإغريقية، واللغة الألمانية. وقد تختفي في بعضها الآخر، كما هو الشأن في الإنجليزية، والفرنسية. ولا يعني عدم التحقق الصوتي أن هذه اللغات غير معربة (5) ولذلك تناولت اللسانيات التوليدية هذه الظاهرة ووضعت لها نظريات خاصة.

المقاربة العاملية في اللسانيات التوليدية:

تعد المقاربة العاملية في النحو التوليدي من المقاربات اللسانية المعاصرة التي حاولت تفسير مفهوم العمل، وتحديد الحالات الإعرابية التي تسند إلى مكونات الجملة، منطلقة في ذلك من داخل نظرية لسانية لها أسسها ومبادؤها العامة. فشومسكي وهو يؤسس نظرية العمل كان يهدف بالأساس إلى إقامة نظرية مبنية جداً للسانيات الكلية (6) تقوم على مجموعة من المبادئ الأساسية التي تضبط أشكالها وصورها عن طريق مجموعة من المعايير والبرامترات المحددة انطلاقاً من تجربة المتكلم الفطري. لهذا نجد تشومسكي يشترط في كل نظرية لسانية تريد خدمة اللسانيات في شموليتها، أن تخضع للشرطين التاليين:

1 - أن تكون منسجمة مع الأنحاء المتعددة والمختلفة.

2 - أن تكون محددة ومضبوطة بشكل يتلائم والإمكانات التي تطرحها، حتى تستطيع تفسير كيف أن النحو (أياً كان)، يتطور في الذهن البشري بشكل واضح وأكثر تحديداً. لم يهتم شومسكي بمفهوم العمل في نماذجه الأولى، لكنه اهتم به في النموذج المعيار الموسع، حيث أفسح المجال لدخول بعض القواعد العاملية. ولتحديد الدور الذي تقوم به هذه القواعد داخل نظريته، وكذلك الموقع الذي تحتله ضمنها، سنقوم أولاً بإعطاء نظرة موجزة جداً عن هذا النموج.

أ - النموذج المعيار الموسع:

تقوم الصياغة التي يقترحها تشومسكي للنموذج المعيار الموسع على مجموعة من الخصائص، حددها كالتالي:

1 - تولد البنيات العميقة في المكون القاعدي.

2 - تشتق البنيات السطحية من البنيات العميقة بواسطة القواعد التحويلية.

3 – تحول البنيات السطحية إلى بنيات منطوقة بواسطة قواعد تكميلية تشمل قواعد الحذف، والمصافي، والقواعد الأسلوبية وكذا القواعد الصرفية.

4 – تحول البنيات السطحية إلى صور منطوقة بواسطة التأشير والضغوط على التأشير والنقل.

وهكذا إذا كان تحويل البنيات السطحية إلى بنيات منطوقة يتم بالاعتماد على مجموعة من القواعد التكميلية (منها المصافي) فإن ما يهمنا من هذه المصافي، المصفاة الإعرابية / Case Filtre باعتبارها جزءاً من نظرية الإعراب المجرد التي يربطها تشومسكي بمفهوم العمل، ويعتبرها مبدءاً من مبادئ النحو الكلي. بهذا التصور، فمفهوم العمل لا يشكل محور النحو التوليدي التحويلي، ولا مركز الثقل فيه، بل يلعب دوراً ثانوياً بالمقارنة مع الدور الذي يلعبه المكون القاعدي مثلاً. فالعمليات التي تقوم بها نظرية الإعراب، تتم في مرحلة لاحقة، أي بعد توليد البنيات العميقة وتحويلها إلى بنيات سطحية. وهنا تتدخل القواعد الإعرابية بالإضافة إلى قواعد أخرى، لتساهم في تحويل البنيات السطحية إلى بنيات منطوقة (7).

مفهوم العمل عند تشومسكي:

انطلق تشومسكي في تحديده لمفهوم العمل من نظرية –س– التي تقول :(إن لكل مقولة تركيبية بنية مركبة من رأس معجمي ومخصصات وفضلات لهذا الرأس) (8). وكل رأس معجمي يعمل حسب تشومسكي في فضلته. وبناء على هذا، يقصي تشومسكي من العمل كل الإسقاطات الكبرى (م ف، م س، م ح، م ص) ويحصر العوامل في المقولات المعجمية فقط ذات الإسقاطات الصفرية التي يمثل لها ب – س = س، ف، ص، ح). إلى جانب هذه المقولات فإن الصرفة infl كرأس لـ– ج ــ تعتبر أيضاً عاملة إذا توفرت فيها خاصية

((+ زمن) (+ تط)) يعني هذا أن رؤوس الإسقاطات الكبرى / Maximal projection وحدها التي يمكن أن تعمل. وقد أكد تشومسكي على هذا الطرح عندما ذهب إلى أن – ج – إسقاط أكبر للصرفة وليس للفعل، لأن الإسقاط الأكبر للفعل في اللغة الإنجليزية هو (م ف).

يرى تشومسكي أن مفهوم العمل يلعب دوراً مركزياً في تحديد مبدأ المقولات الفارغة: الأثر وضم (9).

قصد تعميق البحث في طبيعة العنصر الذي لا مضمون صوتي له، كما يلعب دوراً أساسياً داخل نظريات عديدة تدخل في إطار نظرية العمل والربط الإحالي Government bindingtheory مثل:

– نظرية الأدوار المحورية.

– نظرية إسناد الحالات الإعرابية.

–نظرية الربط.

ــ نظرية العاملية الخالصة.

يحدد تشوميكي مفهوم العمل كالتالي:

1 ــ إذا كانت ــ ج ــ بنية =

ج (... س... ص... س) حيث:

أ – ص = س

ب– ك إسقاط أكبر.

إذا أشرفت – ك – على– س –، فإنها تشرف إذن على – ص.

ج– ص تحكم مكونياً – س–، إذن –ص –تعمل في–س.

يفهم من (1) أن مفهوم العمل يقوم أساساً على علاقات الإشراف. وهذا ما يؤكده مفهوم التحكم المكوني / C . Command الذي يحدده تشومسكي كالتالي:

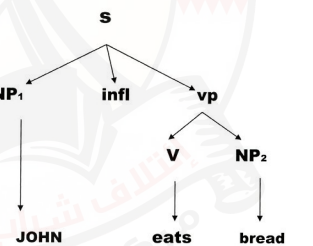
2 – ص – تحكم مكونياً – ع – إذا وفقط إذا:

1) ــ ص ــ لا تتضمن ــ ع ــ

2) لنفترض أن ــ س1... . س ن هي متوالية حيث:
أ ــ س ن = ص
ب ــ س ي = ص ل
ج ــ س ي تشرف مباشرة على س ي + 1
وإذا أشرفت ــ د ــ على ــ ص ــ فإما:
1 ــ أن ــ د ــ تشرف على ــ ع ــ
وإما 2 ــ أن ــ د ــ = ــ س ي و س 1 تشرف على ــ ع ــ

يتضح من (2) أن مفهوم العمل مفهوم بنيوي. يرتبط أساساً بمواقع المكونات وعلاقاتها مع بعضها البعض في قلب التمثيلات الشجرية، كما يتبين من التمثيل 4 للجملة الإنجليزية.

3 - John eats bread



يتبين من خلال هذه الخطاطة، أن الفعل يتحكم مركبياً في المركب الاسمي (2) لأن العجرة (NODE) الأولى (م ف) التي تعلو الفعل في نفس الوقت المركب الاسمي(2) في مستوى واحد، أي لا يشرف أحدهما على الآخر. وفي إطار تحديد مفهوم العمل، يشير تشومسكي (10) إلى أن المركب الاسمي و ج ــ يشكلان حاجزين مطلقين أمام العمل. فكل مقولة عاملة لا تستطيع أن تعمل في حقول معمولة إذا كان ــ م س ــ أو ــ ج ــ يفصلان بينهما. كما يتبين من الجملة الإنجليزية التالية: i was surprised at John's behaviour التي تأخذ مركبها الحرفي من خلال الخطاطة التالية:



يتبين من خلال هذه الخطاطة أن الحرف (at)، لا يقوى على توصيل عمله إلى المركب الاسمي (2)، نظراً لوجود المركب الاسمي (1) الذي يشكل حاجزاً مطلقاً أمام العمل.

بين مفهوم العمل ونظرية الإعراب:

يرتبط الإعراب عند تشومسكي ارتباطاً وثيقاً بمفهوم العمل. فمفهوم الإعراب عنده تركيبي مجرد. أما الحالات الإعرابية فهي بمثابة سمات مجردة تسند للمركب الاسمي إذا ما عملت فيه مقولة معجمية عاملة لها خاصية ـ س، أي مقولة الحرف، أو الفعل. ويعتبر تشومسكي أن الحالة الإعرابية خاصية من خاصيات كل مركب اسمي له مضمون صوتي في الجملة. وبناءً عليه، اقترح تشومسكي المصفاة الإعرابية الآتية:

– كل جملة تشتمل على مركب اسمي له مضمون صوتي تعتبر لاحنة إذا كان هذا المركب الاسمي لا يأخذ أية حالة إعرابية.أي إذا كان غير معمول فيه/ Ungovened.

وقد صاغ تشومسكي قواعد التأشير الإعرابي تضطلع

بإسناد حالات الرفع والنصب والجر للمركبات الإسمية في اللغة الإنجليزية كالتالي:

تشتمل قواعد التأشير الإعرابي القواعد التالية:

1 – قاعدة إسناد النصب/ Accusative casse. تسند الحالة الإعرابية النصب المركب الاسمي، إذا عمل فيه الحرف أو الفعل المتعدي.

2 – قاعدة إسناد الرفع /Norminative casse تسند الحالة الإعرابية الرفع المركب الاسمي، إذا عملت فيه الصرفة/ inflection بشرط أن تتضمن صفات التطابق والزمن والجهة.

3 ـ قاعدة إسناد الجر. Genitive casse/ تسند الحالة الإعرابية الجر للمركب الاسمي إذا عملت فيه الملكية (Pass).

ودعماً لقواعد التأشير الإعرابي، صاغ تشومسكي القيود التالية:

ـ قيود على التأشير الإعرابي:

أ ـ تسند الحالة الإعرابية الرفع للمركب الاسمي الفاعل في الجمل المجردة من فعل متصرف، إذا كانت الجملة تبتدئ بالصدر الحرفي (For).

ب ـ قيد ـ ضم (Pro. Condition) تعتبر كل جملة لاحنة إذا اشتملت عل ضم (Pro) معمول فيه.

ج ـ قيد أثر ـ م س (NP. Trace condition) لا يأخذ أثر المركب الاسمي المنقول أية حالة إعرابية.

د ـ إذا غير مركب استفهامي موقعه في الجملة، احتفظ بالحالة الإعرابية التي يأخذها أثره.

بين قواعد النحو التأليفي والجملة العربية:

بعد تحديد مفهوم العمل ونظرية الإعراب كما تصورها تشومسكي في إطار نظرية العمل والربط الإحالي، نطرح السؤال التالي: هل تستطيع نظرية العمل أن تضبط العلاقات العاملة داخل البنيات اللغوية في اللغة العربية، وأن تتنبأ باللاحن وبالسليم من هذه البنيات؟ إذا تأملنا معطيات اللغة العربية على ضوء مقترحات نظرية العمل نخرج بالملاحظات التالية:

أ – إن الفعل باعتباره مقولة عاملة، يعمل في اللغة العربية في أكثر من معمول واحد. فهو يعمل في الفاعل وفي المفعول فقط.

ب – إن الحرف يسند في العربية إعراب الجر للمركب الاسمي، في حين نجده يسند الحالة الإعرابية النصب في عاملية تشومسكي.

ج – إن – ضم – كمقولة فارغة غير معمول فيه. بينما يرد في العربية معمولاً فيه.

د ـ إذا كانت الصرفة المتضمنة للتطابق والزمن والجهة تسند الحالة الإعرابية الرفع للمركب الاسمي الفاعل حسب افتراض تشومسكي، فإنها في اللغة العربية لا يمكنها أن تلحق نفس الإعراب بالمركب الاسمي الفاعل، لأن صفة التطابق التي يجب أن تتوفر فيها لكي تعمل لا تتحقق دائماً. لأن الفاعل في اللغة العربية، لا يتطابق دائماً مع الفعل. أمام هذه المعضلات والصعوبات التي تطرحها معطيات اللغة العربية، والتي تجعل عملية تطبيق نظرية العمل عليها أمراً متعذراً، حاول بعض الباحثين (اللسانيين العرب) مثل: يوسف عون، جورجين أيوب، محمد الحناش، الفاسي الفهري، وضع بعض الاقتراحات. بهدف التقليل من هذه المعضلات. وجعل خضوع اللغة العربية لتصور تشومسكي أمراً ممكناً، كقولهم مثلاً: إن الفعل في العربية يعمل في فضلاته بواسطة تقارنه معها (Coindexation)، بمعنى أن الفعل في اللغة العربية، يعمل في فضلاته بواسطة إسناد قرائن خاصة إلى هذه الفضلات تكون مماثلة لتلك التي يأخذها هو، وبذلك نتمكن من الحصول على مكون مجرد (م. ف). لكن توجد أسباب

واضحة، تدعو إلى الاعتقاد بأن وجود (م.ف) كعقدة منحدرة عن – ج – غير واردة في اللغة العربية.

إن كل محاولة لإعطاء كل دراسة (في هذا الشأن)، طابعاً تجريبياً، فمن الضروري تحديد الرتبة الأساسية في نظام التأليفية (=:الجملة) العربية. والمقارنة بين القواعد التوليدية كما حددتها نماذج تشومسكي وقواعد النحو التأليفي لقد استعملت النماذج التوليدية التقسيم التالي:

ج ← م س + م ف = : 57 ، 65 .

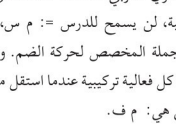
وتتبنى الآن التمثيل التالي:

= ج ← س ف = 67 وما بعده .

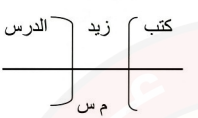
إن التمثيل الأول منقول إما عن الفلسفة الإغريقية في تقسيمها للجملة إلى موضوع ومحمول، أو عن الأنحاء الكلاسيكية الأخرى حسب قول تشومسكي نفسه(11). وقد حاول بعض الباحثين العرب تكييف هذه الرموز مع النظام الرتبي العربي، وذلك من خلال اعتبار هذه الرتبة تتحدد على الشكل التالي:

P ⟶ VSO

وعلى الرغم من المجهودات البارزة في تناول الجملة العربية، فإن هذا الترتيب يفتقر إلى البراهين الشكلية المؤدية لهذا التبني. يتعلق الأمر بالإشكال القائم في المركب الفعلي الذي يتضمن عنصرين متباعدين رتبياً إذا ما طبقناه على اللغة العربية.



فإذا أرجعنا الأن هذه البنية إلى أصلها (VSO)، فإنه يستحيل الاحتفاظ بهذا التقسيم :

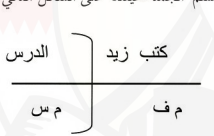


م س =: زيد وهو واقع بين جزأي المركب الفعلي = : كتب... الدرس.

سيبقى الأمر غامضاً لو تبنينا تقسيماً آخر مع الاحتفاظ بالرتبة (VSO)، مثلاً:

م ف =: زيد، وم س =: الدرس.

و سنقسم الجملة حينئذ على الشكل التالي:



في هذه الحالة، سنكون قد غيرنا المفاهيم الإجرائية المعتمدة في هذا الترميز. من ذلك أن ــ م س ــ لن يتمكن من القيام بوظيفته المنوطة به في البنية بأن يصبح موضوعاً =: Sujet

(الدرس) كتب الولد.

إن النظام اللغوي العربي المعتمد أساساً على الإعراب المحدد للرتبة، لن يسمح للدرس =: م س، بأن ينتقل إلى صدر الجملة المخصص لحركة الضم. ومن ثم فقد هذا المركب كل فعالية تركيبية عندما استقل من ضميمته الأصلية التي هي: م ف.

إذا أردنا الأن تطبيق التمثيل الرمزي في النماذج اللاحقة.

أي نموذج 67 وما بعده، فإننا لن نتمكن من ذلك لسبب بسيط وهو أن هذه القاعدة الكتابية تفرض أن البنية مؤلفة كلياً من عناصر مركبة/Complexes. وقد صيغت هذه القاعدة لتوليد الجمل كلها من الأساس رافضة بذلك المكون التحويلي الذي نعتبره المولد الحقيقي للظاهرة اللسانية في شكلها وفي جوهرها. وبهذا يرى الأستاذ محمد الحناش أن الرموز التي وضعت في النحو التوليدي كما جاءت عند تشومسكي غير قادرة على تمثيل الرتبة الأساسية في اللغة العربية. مما أدى إلى اقتراح بديل عن النظام الرمزي الذي تبناه النحو التأليفي الذي يعطي لكل عنصر استقلاله داخل الخطاطة اللسانية.

في نقد اللسانيات التشومسكية :

إن انتشار النظرية التوليدية وأثرها البارز، لا يعنيان أنها لا تثير بعض المعضلات ولا تلقى بعض الاعتراضات، وذلك أمر لا يمكن تجنبه، لكونه من طبيعة العلوم، خاصة إذا كانت على جانب من الحدة. ثم إنه كما يقول يونس بن حبيب: (ليس من أحد إلا وأنت آخذ من قوله وتارك) (12). فإذا كان للسانيات التوليدية أنصارها، فإن لها كذلك معارضين. فعلى الرغم من كون جورج مونان/ Georges Mounin قد رأى في اللسانيات التوليدية، النظرية الحديثة الأكثر طموحاً والأهم حول الكلام(13)، فإن ذلك لم يمنعه من أن يشير إلى هنات هذا النحو الذي (تتشابك فيه تشابكاً معقداً إرادة الدقة الشكلية والالتجاء الأكثر اعتباطية إلى أقل أنواع الحدس قابلية للقبول(14). إن تشومسكي عند جورج مونان قد أغرق ما هو لساني بحثاً في الطريقة التحويلية القديمة جداً في خليط فلسفي مجازف به (15). وهكذا يكون هذا النحو قد مزج (بأحدث المبتكرات العلمية سخافات فلسفية لم يعد يجسر على أخذها مأخذ الجد أي عقل... فالحجة المألوفة المتعلقة بالإنسان الناطق إزاء القرد غير الناطق... ليست مشكلاً لا أكثر ولا أقل غرابة من التساؤل عن السبب الذي من أجله لا تمشي التماسيح على أرجلها الخلفية في حين أن جميع الأطفال في الشهر الثالث عشر يتمكنون من ذلك)(16). كما خصص كلود أجاج / Claude Hagege، كتابا من أهم الكتب في نقد النحو التوليدي وهو كتاب – النحو التوليدي: نظرات نقدية/ : Grammaire Générative réflexions critiques. والشيء نفسه بالنسبة لأنطوان تيفيل في كتابه ــ ضد تشومسكي: نقد المنهج ومبادئه. يقول تيفيل: (منذ البداية تشكلت عندي بعض الاعتراضات الجدية على هذا المنهج جعلتني أقف ضد الشومسكية، لأني وجدت منهجاً سيئاً سفسطائياً. وأعتقد الآن بأني وضعت يدي على السبب: ذلك لأن مبادئ هذا المنهج هي مبادئ مخالفة للعلم. ثم إني لا أعتقد بأن التشومسكية قادرة على تطوير علم اللغة. بل على العكس حيث تترسخ لدي القناعة بأنها تضع هذا العلم في الطريق المسدود) (17). وبهذا كان النحو التوليدي عرضة لاتهامات أخرى. ولعل أهمها وصف النحو التوليدي بالمعيارية. ففيه نصيب وافر من هذه المعيارية لكونه تناول نحوية الخطاب ولا نحويته، كما تناول المقبولية واللامقبولية، والجمل الممكنة وغير الممكنة. والصحيحة والخاطئة والموجودة أو غير الموجودة. إن هذا ما دفع بعض الدارسين للقول بأن النحو التوليدي غالباً ما يلجأ إلى الانتقاء والمعيارية. إنه (حسب تصورهم) مثل النحو المعياري؛ يتخذ من اللغة المثال أو اللغة المعيارية موضوعاً له، وذلك على حساب المستويات اللغوية الأخرى(18). كما يتمسك هؤلاء بأمر ثان يتجلى في كون عالم اللغة التوليدي لا يستطيع (وإن تسلح بكل ما توفره له المنهجية العلمية)

التخلص تماماً من حبائل المعيارية، وذلك لأنه إذا كان النحو في الرؤية التوليدية عبارة عن نموذج طاقة المتكلم الكامنة (أو قدرته) أي معرفته بلغته، فإن هذه المعرفة تفترض بشكل قار معرفة مادية للاستعمال، وهو بدوره يفترض وجود معيار(19). يشير الدكتور محمد الحناش إلى أن هذه النماذج التوليدية، قد عجزت عن إعطاء معنى لكل نموذج يفكر أصحابه في وضعه، وبذلك يبقى معلقاً في الفراغ(20). حين أراد تشومسكي بناء فرضية معجمية في مقاله الموسوم ب ــ ملاحظات حول التوسيم، فقد وقع التخلي عن التحويل الذي تأسست عليه اللسانيات التوليدية. إنها نوع من الطعن المباشر في النموذج التشومسكي التركيبي. يرجع أغلب الباحثين هذا التشتت غير المنتظم الذي تعرفه النماذج التوليدية، إلى كونها سبقت الوصف اللساني لأنظمة اللغات الطبيعية، مما سهل الانتقال من نموذج لساني إلى آخر.كما سهل أيضاً توقف المنهج التوليدي عن العطاء، مما أدى إلى تصنيفه ضمن المناهج التقليدية (21).

نحو نظام رمزي بديل للنحو التأليفي:

يقوم هذا النظام الترميزي على مبدأ كون الفعل =: جملة بسيطة. ونظراً لهذا الطابع التركيبي الأساسي، فإن الفعل ستكون له الصدارة في الجملة. ولهذه الصدارة براهين لسانية لا ترد (22) من ذلك مثلاً أننا نقول:

جاء الزيدان

لكن: **الزيدان جاء**

إن هذه البنية الأخيرة، تؤكد أن رتبة الفاعل بعد الفعل وأن رتبة المفعول بعدهما. ولكي تستقيم هذه البنية، يستوجب عدم ترك مكان الفاعل فارغاً. وهذا يفرض إبراز ضمير يعود على الفاعل المتقدم: (23).

الزيدان جاءا

فتكون لذلك هذه العلاقة المرجعية، عملية إجبارية لخلق التوازن الدلالي/ التركيبي داخل الجملة حتى تتم مقبوليتها. فالمكان المعد لهذا الضمير لا لغيره. فلا يمكن أن تصح الجملة، إلا بهذا الضمير الذي يصلح فقط لهذا الفاعل:

الزيدان جاءوا

إن البراهين كثيرة على هذه الرتبة. نقتصر على هذا البرهان الشكلي نظراً لأن المجال لا يسمح هنا بأكثر من ذلك. بناء على هذه المعطيات، نرى تبني التمثيل الرمزي التالي:

ف س0 ك

ف =:الفعل

س =:الاسم وكل س يحمل رقماً يدل على مكانته الوظيفية في الجملة:

س0 =:الفاعل، **س1** =:المفعول الأول و**س2** = المفعول الثاني، إلخ...

ك =: O، **س 1**، **س2** سواء كان **س** مسبوقاً بحرف أم لا.

هذا الرمز الأخير (ك) يجعل التمثيل مرناً عند انعدامه (ك =: O) ستكون التأليفة مقصورة على الفعل والفاعل. وعندما يكون (ك =: س1) فإن التأليفية ستكون متعدية إلى مفعول به. إما أن يكون س1 مفعولاً مباشراً أم غير مباشر، إلخ... فهذا الرمز يمكننا من القيام بعملية إحصائية للبنيات اللغوية بعد تحديد النماذج التركيبية لكل لغة:

1) – ف س 0	=: قام
2) – ف س0 س 1	=: ضرب
3) – ف س 0 حرف س 1	=: ذهب
4) – ف س0 س1 حرف س2	=: أعطى
5) – ف س0س 1 س	=: رأى
ن) –. ... إلخ	= : ؟

إن كل نموذج يمثل صنفاً كبيراً من الأفعال، بحيث

يمكن لكل نموذج أن يتفرع إلى أصناف صغرى ذات مميزات توزيعية خاصة. إن تبني هذا المنهج حسب الدكتور محمد الحناش، بجل معطياته اللسانية، ساعد على تحديد مستويين لغويين لم تتمكن المناهج السابقة من اتخاذ موقف بارز بإزائهما. يتعلق الأمر بالمستوى الحقيقي والمستوى المجازي في النظام اللغوي. وكل خلط بين هذين المستويين، يطعن في المبادئ الأساسية للنحو التوليدي، خاصة القدرة التي تفرزهما معاً دون أن يحيط هذا المنهج بالطريقة التي تنتج بهما. بناء على معطيات النحو التأليفي، فإن لكل من المستويين نوعاً خاصاً من العلاقة التوزيعية داخل التأليفية. وبذلك فلا وجود لأي استعمال خارج التوزيع. وهذا يعني ألا وجود للمجاز أو الاستعارة خارج العملية التوزيعية في اللغة العربية أو غيرها من اللغات. ولتوضيح هذه الظاهرة بشكل بارز، نمثل لها بمايلي: جرح زيد عمراً =: ف س 0 س1

هذه جملة غامضة غموضاً ناتجاً عن ازدواجية العلاقة بين زيد والفعل (=: جرح). هذا ما يجعلنا نعتبر زيداً تارة كشخص طبيعي قادر على إحداث جرح مادي في عمر، وتارة نعتبره كحالة، وبذلك سيكون عنصراً غير مقيد. ومع كل تأويل، تنشأ علاقة توزيعية مناسبة يمكن صياغتها على الشكل التالي:

أ- (زيد =: إنسان)=: جرح زيد عمراً بالموسي.

ب- (زيد =: غير مقيد)=: جرح زيد عمراً بكلامه.





نلاحظ الفرق البارز بين العلاقتين، زيد في الجملة الأولى إنسان وإرادي قادر على إحداث الفعل. بينما في الجملة الثانية، غير إرادي، ومن ثم اعتباره حالة وليس كشخص، ليس له من الانسنة إلا الاسم. ونظراً للاختلاف في العلاقة، فإن الفعل - جرح - نفسه، ينشق إلى مدخلين معجميين هما الأصل المعجمي: جرح 1 وجرح 2. لكن ما يجب التأكيد عليه هو استحالة إقامة هذا النوع من التفرقة انطلاقاً من الأصل المعجمي للعناصر خارج التركيب بل العكس هو الصحيح، فأي تقييم تركيبي دلالي، يجب أن يتم داخل التأليفية، وهذا ما سمي بالمعجم التركيبي. إنه هدف النظرية اللسانية التي انبثق منها النحو التأليفي الذي سعى أغلب الباحثين العرب إلى تطبيقه على اللغة العربية (24).

على الرغم من مجموعة من الثغرات المعرفية والمنهجية التي عرفتها اللسانيات التوليدية (شأنها في ذلك شأن باقي الحقول المعرفية الأخرى)، فإنها قد ساهمت بدورها في تطوير الدرس اللساني. أما على مستوى التطبيق على اللغة العربية (كما أشرنا)، فإن النظرية التوليدية لم تطبق بعد على اللغة العربية بشكل مستقل على نظام اللغة الإنجليزية، مما يستوجب حسب بعض الباحثين (وعلى رأسهم محمد الحناش) تأصيل نظرية لسانية عربية تعالج القضايا الكبرى للغة العربية من الداخل. ■

الهـوامـش

(1) ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدي للطباعة والنشر، بيروت (ب ت)، ص: 65.

(2) محمد عمر الصماري، النحو التوليدي والمعيارية، مجلة-الحياة الثقافية- تونس، عدد 62، 1991، ص: 17.

(3) كلود أجاج، النحو التوليدي: نظرات نقدية، باريس، 1976، ص: 9.

(4) محمد الحناش، النحو التأليفي (مدخل نظري وتطبيقي)، مجلة ــ دراسات أدبية ــ عدد 1، س 1، 1985 ص: 37.

(5) الفاسي الفهري (عبدالقادر)، اللسانيات واللغة العربية، (نماذج تركيبية ودلالية)، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1985، ص: 94.

(6) روبير مارتان، مدخل لفهم اللسانيات، ترجمة: عبد القادر المهيري، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007، ص: 49.

(7) Chomsky، N، structures syntaxiques، seuil، paris، 1957، p: 58.

(8) بوشايد ميلود، البنية العاملية في النحو العربي ومفهوم العمل في الدرس اللساني الحديث، (شهادة جامعية)، كلية الآداب، الرباط، 1984، ص: 48.

(9) CHOMSKY، structure syntaxique، P 88.

(10) الإبرهيمي (خولة طالب)، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، ط 2، الجزائر، 2006، ص: 141.

(11) تشومسكي، الحلقة المفرغة في نظرية اللغة، ترجمة: سعيد بوعيطة، مجلة: العصور الجديدة، (مصر) العدد: 16، 2000.

(12) جورج مونان، مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب البكوش، تونس، 1981، ص: 111.

(13) جورج مونان، مفاتيح الألسنية (مرجع سابق) ص: 112.

(14) المرجع نفسه: ص، 112.

(15) كلود أجاج، النحو التوليدي: نظرات نقدية (مرجع سابق)، ص: 17.

(16) المرجع نفسه: ص: 54.

(17) الحناش (محمد)، البنيوية في اللسانيات، ط 1، دار الرشاد الحديثة، المغرب، 1980، ص: 175.

(18) OSWALD DUCROT، linguistique génér - tive،(in) dictionnaire encyclopédique des sciences du langage،1ér tr، seuil، paris، 1972، p: 56 .

(19) الفاسي الفهري (عبد القادر)، اللسانيات واللغة العربية، (نماذج تركيبية ودلالية)، (مرجع سابق)، الصفحة: 124.

(20) أنطوان تيفل، ضد تشومسكي: نقد المنهج ومبادئه، ترجمة: قاسم المقداد، مجلة ـ المعرفة – (السورية)، العدد 266، أبريل 1984، ص: 191.

(21) الإبراهيمي (خولة طالب) مبادئ في اللسانيات، (مرجع سابق) ص: 129.

(22) الفاسي الفهري (عبدالقادر)، اللسانيات واللغة العربية،(مرجع سابق)، ص: 137.

(23) الحناش (محمد)، البنيوية في اللسانيات(مرجع سابق)، ص: 184.

إشكالية تلقي القصيدة التفاعلية



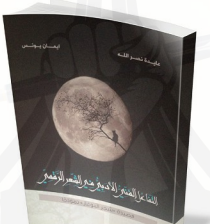
[عمر عتيق *]

يحتاج «كل جديد» إلى وسائل إقناع كي يثبت وجوده. وتزداد غربة الجديد حينما يدخل في بيئة معرفية ذات قواعد ثابتة، ويُزاحم وسائل مُسلّم بها تعمل على ترسيخ ذائقة المتلقي وفق قواعدها ووسائلها. ويعاني الإبداع الجديد ـ في الغالب ـ من محدودية الانتشار في بداياته، وهذا أمر مألوف في الخطاب الثقافي الذي يتكون من مركبات موروثة، ولهذا فإن الجدة في وسائل التلقي تعد مغامرة وتغريداً خارج السرب، وقد عبر الشاعر روبرت كاندل عن هذه الإشكالية بقوله: (في العام 1990 عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشبكة، ولا كان للشعر الإلكتروني تسمية اصطلاحية في حينها أفضل من اسم «هايبرتكست» التي عرفت بها نصوصي في ذلك الوقت... وحدها كانت طيوري تحلق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق). (1)

* باحث أكاديمي من فلسطين.

وتؤكد فاطمة البريكي (وهي من أبرز المتابعين لمسيرة الأدب التفاعلي) على طبيعة النفس الإنسانية التي تميل إلى البقاء في حيّز الموروث والمألوف، وتتأنى في تقبّل أشكال الأدب الجديد، وتنظر بحذر إلى تغير وسائل عرض الأدب، إذ إنه (كثيراً ما تواجه التجارب الأولى والرائدة بالرفض، ليس لعدم استحقاقها، ولكنها طبيعة النفس الإنسانية التي تنفر من كل ما يأتي غريباً، وشاذاً، وخارجاً على مألوفها. وأياً يكن مجال هذه التجارب الأولى وحقلها، فإنها لا بد أن تواجه الرياح المعاندة نفسها، التي تأبى أن تتركها تمضي في طريقها بسلام دون أن تعترضها، وكأنها تضعها على محك اختبار أمام نفسها، وأمام مبدعيها، وكذلك أمام المقبلين عليها، وترى إن كانت ستثبت أمام أول عائق يقف في طريقها، فتستحق البقاء والخلود، أو إن كانت ستستسلم وتخضع لتئد نفسها بنفسها وهي لا تزال في بداياتها). (2)

ويرى بعض الدارسين أن مُخرجات الوسائط الإلكترونية للقصيدة الشعرية ليست جديدة؛ وأن القيم الجمالية الناجمة عن المؤثرات السمعية والبصرية كانت مطروحة في حنايا النظرية النقدية، ولكنها كانت تصورات ذهنية مجردة يتخذها النقاد فضاء للتنظير وإجراءات في تحليل النص الشعري، إذ (إن المرتكزات الأساس التي تستند إليها القصيدة الرقمية التفاعلية المعاصرة من نص شعري وموسيقى وتشكيل وألوان وهندسة إلكترونية وتفاعل القارئ، نفترض أنها تجسيدات معاصرة لقضايا، وأفكار، ومداليل قديمة نقرأها في الدرس الأدبي، والنقدي، والفني منذ عصور... الفرق الأوحد بينها أن هذا الجدل والنقاش كان نظرياً بحثياً يُمارس على النص الورقي فحسب، أما الآن فصار يُرى ويُسمع ويتفاعل معه حسياً قبالة الشاشة الزرقاء، وكان متفرقاً، فصار موحداً في قرص مدمج (CD) واحد. وكان احتمالاً في إطار النظرية، فأمسى الآن في التطبيق، وكان احتمالاً وفرضيات فصار واقعاً). (3)



وإذا كان هذا الافتراض مؤسساً على المقولات النقدية التي تتكئ على توظيف الصور السمعية، والبصرية، والحركية في تذوق النص الشعري، فإنه افتراض مقبول ولكنه غير دقيق؛ إذ إن هذه الصور اللغوية لا تتجلى لدى المتلقين بدرجة واحدة؛ لأن قدرة المتلقين متفاوتة في تشكيل الصور السمعية، والحركية، والبصرية الناجمة عن اللغة، كما أن هذه الصور يزداد تأثيرها على المتلقي حينما تتحقق بفعل الوسيط الإلكتروني، وخاصة إذا كان اختيار الوسيط الإلكتروني ناجماً عن «وعي» بالنص الشعري.

ويذهب بعضهم أن «النص المتفرع» أقدم من «القصيدة التفاعلية»، بل هو صورتها الأولى، التي كانت سنة 1965 على يد الأديب المبدع (يتودور ينلسون) وفيه يفيد الأديب من تقنيات الجانب الآلي عبر اصطناع روابط وعقد نصية، ولعله يمثل أول أشكال التطور في الأدب التفاعلي، لأن جذوره في العصر الحديث ترجع الى سنة 1945 حين تحدث (فانيفار بوش) عن فكرة النص المتفرع

وعرفه بأنه: آلة تعمل على قاعدة الميكروفش، وهي بمثابة قاعدة للمعلومات على ميكروفيلم أو على خلايا صور إلكترونية ومهمتها الربط بين الوثائق بقصد الوصول إليها بسهولة. وهذه الحلقات في استثمار فاعلية الحاسب الآلي في إنتاج النص الفني ومنه الأدبي تمثل الخطوة الأولى التي اتسعت بعد الاهتمام بها على نحو استثنائي. (4)

ويرى بعض الدارسين أن «الشعر الباروكي» من المبادرات الأولى لما يسمى بـ «الكتابة التفاعلية». فمن الشعراء الذين تعاملوا مع الشعر التجديدي وما يماثل روح الفترة الباروكية الشاعران ميمار شخون وفينكي وولترز. (5)

تعدد المصطلح والمفهوم للقصيدة التفاعلية

يحاول بعض النقاد التخفيف من إشكالية تعدد مصطلحات «القصيدة التفاعلية» وتسويغ تعددها بالمقاربة بين تعدد مصطلحاتها، وتعدد مصطلحات أنواع الشعر العربي، فمن مصطلحات أو مسميات «القصيدة التفاعلية»: النص المتشعب، والنص المتفرع، والنص المترابط، والقصيدة الرقمية، والقصيدة التفاعلية، وكل اصطلاح يصدر عن فهم محدد لكيفية معينة، أو عن صور الأداء الشكلي في هذا النوع من الخطاب الشعري. وهذا حاصل في أنواع الأداء الشعري عامة، فالقصيدة التقليدية في الشعر العربي أطلقت عليها مصطلحات: الشعر العمودي، والموزون المقفى، وشعر الشطرين، والشعر المقفى، والقصيدة التقليدية، وغير ذلك من المصطلحات. وحين ظهر الشعر الحر، ظهرت مصطلحات: الشعر المرسل والشعر الحر وشعر التفعيلة، وقصيدة السطر الشعري، والشعر المتحرر من نظام التقفية، وغير ذلك من المصطلحات. وفي الفنون التي استجدت حديثاً مثل قصيدة النثر التي أطلقت عليها مصطلحات كثيرة منها: الشعر المنثور والنثر. (6)

ومن اللافت في المشهد النقدي للأدب التفاعلي تعدد تعريفات القصيدة التفاعلية، والمتأمل في مضمونها يجد أن الاختلاف بينها لا يتجاوز الصياغة اللغوية، وأن الاتفاق بينها يحرص على التعالق العضوي بين النص الشعري والتقنيات الرقمية (الإلكترونية)؛ لأن العلاقة بين القصيدة التفاعلية والوسائط الإلكترونية هي علاقة جدلية بامتياز؛ فلا قصيدة تفاعلية خارج فضاء الحاسوب، ولا قيمة للوسائط الإلكترونية خارج فضاء تفاعل المتلقي.

ومن أبرز تعريفات القصيدة التفاعلية لدى النقاد، أنها (ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلاّ في الوسيط الإلكتروني، معتمداً على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيداً من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلاّ من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونياً، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصراً مشاركاً فيها). (7)

ويمكن تسجيل حزمة من المواصفات للقصيدة التفاعلية وفق التعريف السابق؛ أولها: لا يمكن للقصيدة أن تُسمى «تفاعلية» إلا إذا انتقلت من الكتابة الخطية الورقية إلى الكتابة الرقمية. وثانيها: أن الكتابة الرقمية وحدها لا تُعطي القصيدة صفة التفاعلية إلا إذا تشكل النص من روابط يستخدمها المتلقي للتفاعل مع القصيدة. وثالثها: أن استخدام المتلقي للروابط لا يقتصر على قراءة القصيدة بل ينبغي أن يُشكل القارئ نصوصاً لم تقلها القصيدة.

ويحرص بعض النقاد على رصد المكونات الفنية والوسائط الإلكترونية في تعريف القصيدة التفاعلية، فهي نص شعري يصدر عن تفاعل مكونات متعددة، منها الشعري كالكلمة وموسيقى إيقاعها، ومنها التقني المتصل بعلم الحاسوب كالروابط التشعيبة، ومنها الإلكتروني كفضاء الشاشة،

ومنها الدرامي كالحركة، ومنها الموسيقى كالصوت، ومنها التشكيلي كالصورة (اللوحات والرسومات) واللون في الخطوط وعناصر التشكيل الحرة. (8)

إن المكونات السابقة للقصيدة التفاعلية تثير سؤالاً حول جنس القصيدة التفاعلية؛ هل يكفي أن نصفها بأنها جنس من الشعر؟ وأي نوع من الشعر التقليدي قادر على استيعاب مكونات القصيدة التفاعلية ؟ ولماذا لا «نجرؤ» على القول: إن القصيدة التفاعلية جنس أدبي قائم بذاته، يتفق في بعض مكوناته مع الشعر التقليدي، ويختلف في شروط التلقي مع الشعر التقليدي؛ وذلك (أن الوصف الدقيق للقصيدة التفاعلية يظهر أنها نص مختلف على نحو جوهري عن جنس الشعر من حيث الخصائص، ويتجاوز مفهوم جامع النص arch-text إلى مفهوم أوسع وأكثر شمولاً حتى من مفهوم جامع الأجناس الأدبية archigenre؛ لأنه نوع من جامع الفنون والآداب archiarts، فهو مفهوم مفتوح يشمل الأنواع الأدبية والسينما والأنواع الفنية كافة). (9)



إن تفاعل المتلقي مع القصيدة – وفق ما تقدم – ليس مهارة استخدام الروابط الإلكترونية، وليس ممارسة تقنية يقتضيها الفضاء الإلكتروني وحسب، بل إن هذا التفاعل جزء من التفاعل الاجتماعي، وشكل من أشكال تفاعل الإنسان مع واقع الحياة ومستجداتها. إنه ممارسة تقنية لفلسفة حياة. وينبغي أن يكون هذا التفاعل ناجماً عن طواعية واقتناع وانتماء، وذلك (أن التفاعلية ليست مصطلحاً أدبياً، أو إنترنتياً، أو إلكترونياً، وحسب، بل هي نمط حياة، ووسيلة للتعامل مع الأمور المختلفة التي تمر على الفرد بصورة دائمة، فمن كان شأنه التفاعل مع كل تفاصيل الحياة لابد أن يتفاعل على نحو لا إرادي مع ما يقدم له من نصوص أدبية أو غيرها ورقية كانت أو إلكترونية، ومن كان شأنه تطوير أسلوب تفاعله مع هذه الأمور مع ما يستجد بمرور الزمن من شأنه أيضاً أن يطور تفاعله مع النصوص طالما تطورت طبيعة النصوص ذاتها، وتغير الوسيط الحامل لها، والعكس بالعكس) (10).

ولا يخفى أن التفاعل مع المنظومة الفكرية والاجتماعية في الحياة الواقعية يشهد تفاوتاً بين الأفراد في مستويات التفاعل، إذ نجد بعض الأفراد يتصفون بالريادة في تفاعلهم؛ لأنهم لا يكتفون بتقبل المعطيات الفكرية أو المنظومات الاجتماعية بل يحرصون على تطويرها والإضافة إليها، وكذلك المتلقي أو المستخدم في القصيدة التفاعلية ينبغي ألا يقتصر دوره على التنقل بين الروابط الإلكترونية، والاكتفاء بما يحيله إليه هذا الرابط أو ذاك، بل يقتضي دورُه أن يُنشئ نصاً جديداً يتشكل من الرؤى التي تكشف عنها محتويات الروابط الإلكترونية ليكون متلقياً ريادياً ومشاركاً للمبدع في كتابة النص الشعري.

القصيدة التفاعلية العربية

إن الأحكام النقدية التي تنفي وجود قصيدة تفاعلية عربية سبقت ظهور قصيدة الشاعر العراقي «مشتاق

عباس» (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) التي صدرت عام (2007) وتعد أول قصيدة عربية تفاعلية، ومن تلك الأحكام ما ذهبت إليه فاطمة البريكي بقولها: (عربياً لم تظهر القصيدة التفاعلية لا على مستوى المفهوم، ولا على مستوى المصطلح، ولا على مستوى التطبيق أو الممارسة الفعلية، حسب علمي، ورغم محاولات بحثي المستمرة، إلا أنها كانت تبوء دائما بالفشل)(11). ومن المفيد أن ننبه إلى أن كتاب فاطمة البريكي صدر عام (2006). والدليل أن العامل الزمني هو السبب الوحيد الذي دفعها إلى نفي وجود قصيدة تفاعلية عربية أنها ردت برسالة منشورة إلكترونياً على دعوة فاطمة البحراني من العراق تشكرها على إفادتها بوجود قصيدة تفاعلية عراقية. (12)

وبعد سنتين نشرت مقالاً بعنوان (المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار) (13) . وبعد عام تقريباً من نشر المقال أصدرت كتاب (الكتابة والتكنولوجيا) عام 2008 الذي تضمن المقال المشار إليه، وعلقت بعد عنوان قصيدة الشاعر مشتاق عباس بقولها: (هذا هو العنوان الذي اختاره الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن لمجموعته الشعرية التفاعلية، الأولى عربياً)، والتي طال انتظارها كثيراً) من قِبَل جميع المهتمين بالأدب التفاعلي في العالم العربي، وقد أثمر هذا الانتظار مجموعة شعرية كاملة، وقد كان منتهى أملنا قصيدة واحدة) (14) .

وحرص غير ناقد على تأكيد انتماء قصيدة «تباريح رقمية» للشاعر مشتاق عباس معن للقصيدة التفاعلية، كما تجلى في حرص فاطمة البحراني على تطبيق الشروط والمواصفات الخاصة بالقصيدة التفاعلية من حيث مفهومها، ومضمونها، والآليات الإلكترونية، والعناصر الصورية، والصوتية، والمؤثرات المتحركة، وتقنية التشعب النصي، وبناء النصّ الورقي على آلية التسلسل في ترتيب النصوص. وخلصت البحراني إلى القول: (ولما تأكّد لنا تحقّق التفاعلية في رقمية «تباريح رقمية» من خلال إسقاط مضامين تعريف «القصيدة التفاعلية» وشروط إنتاجها، أصبح لزاماً علينا أن نبارك للشاعر المبدع مشتاق عباس معن ريادته بإنجاز أول قصيدة عربية تفاعلية– رقمية، أي أنه لم يحقّق القصيدة الرقمية فحسب، بل ارتقى بها لتكون قصيدة رقمية–تفاعلية رائدة)(15). وأثنى بعض النقاد والمتابعين للقصيدة التفاعلية على ريادة الشاعر مشتاق عباس معن؛ لأنه تجاوز في قصيدته التفاعلية نطاق الاجترار والتقليد إذ (لم يقف إزاء استقبال تجربة وافدة من الغرب وتمثلها وأعاد إنتاجها (كما تفعل كثير من الاستجابات النمطية)، ولكنه فضّل الدخول في دائرة الفعل والإبداع لا الاتباع، لتكون التجربة التفاعلية الأولى ليس عربياً فحسب، وإنما هي الأولى باللغة العربية في العالم كلّه، وهذا أمر لافت على مستوى الاستقبال الإبداعي... لقد أحال الاستقبال إلى تجربة تأسيسية غير مسبوقة. وهي تجربة تعني الانقطاع والتواصل معاً، فهي انقطاع عن النمط وتواصل مع المتغير الحضاري) (16).

وسجّل عدد من الباحثين في الأدب التفاعلي ملاحظات نقدية على القصيدة التفاعلية للشاعر مشتاق عباس، فرصدت فاطمة البريكي عنصر الصورة المرئية في القصيدة، ويُفهم من وصفها عدم الرضا التام عن توظيف الصورة التي لم تنهض بوظيفتها التقنية ولم تحقق الحد الأقصى من حيث تفاعل المتلقي مع الصورة كما يبدو في قولها : غلبت الصورة الثابتة على مجموعة «تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق» الشعرية التفاعلية، ولم يوظف الشاعر الصورة المتحركة في هذه المجموعة إطلاقاً. وتظهر الصورة ابتداء من الصفحة الأولى، وهي الصفحة الرئيسية للمجموعة، ذات الخلفية الزرقاء الداكنة، تتوسطها صورة

تمثال حجري له أكثر من فك سفلي، مغمض العينين، كأنه يصرخ، أو يريد أن يصرخ، ولكنه مكمم! –أو هكذا يبدو– وهي صورة رمزية تغني بنفسها عن أي تأويل.

أما رأيها في الألوان المستخدمة في تشكيل القصيدة، فقد عبرت عن رضاها وإعجابها في تقنية اللون التي جاءت منسجمة مع الفضاء الدلالي والوجداني للقصيدة كما يبدو في قولها: وقد غلبت الألوان الداكنة على هذه المجموعة الشعرية، وأرى أن الشاعر وُفّق في ذلك جداً، لأن الألوان الداكنة جاءت متناسبة جداً مع مضمون النصوص. وأثنت الباحثة على توظيف عنصر الحركة في القصيدة، وبخاصة توظيف حركة الشريط الإخباري في توجيه دلالة القصيدة، وتحقيق الإثارة، ومضاعفة يقظة المتلقي للتعالق بين مضمون القصيدة، ومضمون الشريط الإخباري كما عبرت عن هذا التوفيق بقولها: ويبدو هذا التوظيف موفقاً من قِبَل الشاعر، لأنه يقدم مجموعة شعرية عن واقع العراق /الوطن ومأساته، وهو يرتبط ارتباطاً مباشراً بالأخبار العاجلة المقدمة عبر الشريط الإخباري. الملاحظ في هذه الحركة أن حضورها بسيط ولكن متكرر ومستمر، وكأن في هذا إشارة لاستمرار المصاب وتكرر الوجع في العراق الجريح، حتى لحظة تأليف المجموعة على أقل تقدير. وتقترح الباحثة توظيف الفلكلور والتراث الفني في تقديم نصوص شعرية تتكئ على الصوت بوصفه جزءاً أساسياً منها، وللمواويل العراقية البكائية طابع خاص كان بالإمكان استثماره في مجموعة شعرية تجعل من عراق الألم والمعاناة موضوعاً لها (17).



ورصدت الباحثة بهيجة مصري الفضاء النفسي المشبع بالقلق والضياع بسبب الفضاء السياسي الذي يلقي بظلال موته على وطن الشاعر العراق، وقد حاول الشاعر أن يحقق حالة الانسجام بين الألوان والخلفيات وهذه النصوص التي تنبض بالحزن العميق وتشي بالضياع. (18)

ودرست الباحثتان إيمان يونس وعايدة نصر الله (19) القصيدة التفاعلية (شجر البوغاز) للشاعر المغربي منعم الأزرق، واختارتا صورة القصيدة غلافاً لكتابيهما المشترك. ورصدتا الوسائط المتعددة في القصيدة، وبخاصة المؤثرات الصوتية والبصرية، وطريقة كتابة النص الذي يمكن قراءته من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى إلى الأسفل، ومن السطح إلى العمق. وحللت الباحثتان البعد الدلالي لألوان متن النص الشعري. ونبهت الباحثتان إلى أهمية حركة كلمات النص الشعري على المتلقي. ■

الهـوامـش

1 – رحمن، غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء). ط1، دار الينابيع، 2010، ص 19.

2 – البريكي، فاطمة: الكتابة والتكنلوجيا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008، ص 126.

3 – جدوع، شفق يوسف. وناهضة ستار: اللغة العربية والوسائط الإلكترونية. مؤتمر اللغة العربية وتحديات العصر إشكالية الأدب الرقمي التفاعلي مثالاً. 9–10/5/2010 كلية التربية الأساسية / جامعة الكوفة.

4 – رحمن، غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء). ط1، دار الينابيع، 2010، ص23.

5 - انظر: نصرالله، عايدة، وإيمان يونس: التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي- قصيدة «شجر البوغاز» نموذجاً. ط1، دار الأركان للإنتاج والنشر، فلسطين، 2015، ص20.

6 – انظر: رحمن، غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء). ط1، دار الينابيع، 2010، ص28.

7 – فاطمة، البريكي: الأدب التفاعلي. ص77

8 - رحمن، غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء). ط1، دار الينابيع، 2010، ص9.

9 - محمد، باقر جاسم: متون متجاورة متساكنة الشعر من السماع والقراءة إلى التفاعل. مجلة غيمان، اليمن، عدد 7، 2009، ص38.

10 – البريكي، فاطمة: الأدب التفاعلي. ص66.

11 - البريكي، فاطمة: الأدب التفاعلي. ص78.

12 – جاء في رد فاطمة البريكي على رسالة فاطمة البحراني ما يلي (د. فاطمة البريكي 29 أغسطس 2007 في الساعة 5:20 ص، صباحك خير، أشكرك مرتين؛ الشكر الأول لأنك دعوتني لقراءة هذه المقالة التي تعلن عن ميلاد أول نص شعري تفاعلي عربي... لم تسمح لي ظروفي خلال هذا العام (الكبيس بوجه خاص بالنسبة لي) أن أتابعه أو أن أعرف عنه إلا من خلال دعوتك، والشكر الثاني لاهتمامك بالأدب التفاعلي، وحماسك الواضح جداً له من خلال مقالتك... ورسالتك البريدية أيضاً لا يمكنك تصور مدى سعادتي بالخبر الذي ترفينه لي... وأتمنى بالفعل أن تصلني نسخة من القرص المدمج الخاص بأول مجموعة شعرية تفاعلية في أقرب فرصة. .. كي يتسنى لي الاطلاع عليها... فكما قلت... لقد طال ترقبنا لهذه النصوص، وفي هذا السياق لا يسعني إلا أن أقدم التحية للشاعر مشتاق عباس معن على إقدامه على هذه التجربة... لأن مجرد المحاولة تُحسب له، أما التعقيب النقدي فلا يكون إلا بعد الاطلاع على المجموعة. يمكنك إرسال القرص على عنواني في جامعة الإمارات العربية المتحدة/ قسم اللغة العربية وآدابها/ ص. ب. –17771 العين/ موقع دروب http://www.doroob.com/

الهـوامـش

13 – انظر: البريكي، فاطمة: المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار. موقع ميدل إيست أون لاين بتاريخ 31 / 10 / 2007.

14 – البريكي، فاطمة: الكتابة والتكنلوجيا. ص 126.

15 – البحراني، فاطمة: الأدب والتكنولوجيا: القصيدة التفاعلية.(مشتاق عباس معن نموذجاً)، مجلة عود الند. العدد الثامن عشر: تشرين الثاني/11/نوفمبر/2007

16 – انظر: السعود، ناظم: ثلاثة أعوام على انبثاقها: القصيدة التفاعلية – الرقمية.المجلة الثقافية (مجلة ثقافية جزائرية أسبوعية)

http://www.thakafamag.com/.

17 – البريكي، فاطمة: الكتابة والتكنلوجيا. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008، ص 129.

18 – انظر: إدلبي، بهيجة مصري: (تباريخ رقمية لسيرة بعضها أزرق) انسجام الذات والعالم.صحيفة الجماهير. 24/2/2009

/http://jamahir.alwehda.gov.sy

19 – يونس، إيمان وعايدة نصرالله: التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي. ط1، دار الأركان للإنتاج والنشر، 2015، ص 48 وما بعدها.

المكونات الاجتماعية والأدبية لسيرة بني هلال:
بحث في تغريبة بني هلال



[محمد فاوبار *]

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل الأبعاد الاجتماعية والأدبية لسيرة بني هلال التي تعتبر من أهم معالم الأدب الملحمي العربي، وهي سيرة شعبية تغذي المتخيل الثقافي والاجتماعي العربي المعاصر، هذا المتخيل الذي اهتم باستمرار باستعادة مغامرات الإنسان العربي فرداً وجماعة وإعادة كتابتها في سياق التاريخ العربي بعد الإسلام. وإن كشف بنية السيرة الجماعية لبني هلال كخطاب حكائي سردي يمتح من المعجم الأدبي نثراً وشعراً، ومن الثقافة العربية المنغرسة في اللا شعور الجمعي، يتطلب قراءة متعددة اجتماعية وأدبية، من جهة لإبراز المظاهر الثقافية والاجتماعية الثابتة نسبياً في المجتمع البدوي والقبلي، ومن جهة أخرى لاكتشاف المعالم النصية والأدبية للسيرة من حيث هي نص سردي يتداخل فيه الواقعي والتاريخي بالخيالي. ونشير إلى أن هذه الدراسة تهتم أساساً بالتغريبة، كونها من أهم المراحل والمنعطفات الكاشفة للسيرة الجماعية لقبيلة بني هلال علاوة على أنها الأكثر درامية.

* باحث أكاديمي من المغرب.

في الأبعاد الاجتماعية للسيرة الهلالية:

تعتبر سير الرحلات من المشرق إلى المغرب أو من المغرب إلى المشرق من أهم آليات المثاقفة بين المكونات البشرية والحضارية للعالم العربي القديم وخاصة بعد الفتح الإسلامي في اتجاه بلورة مظاهر لغوية، وأسطورية، ورمزية دالة في الثقافة العربية، وإرساء تداخل اجتماعي وحضاري بين الأقوام والإثنيات المختلفة، ذلك أن «هناك ميثولوجيا قبل تاريخ الفتح تشير إلى وجود تفاعل ثقافي بعيد بين عرب الجزيرة وشعوب أفريقية... وقد ساهمت هذه الميثولوجيا في تشكيل الثقافة الجديدة بعد الفتح الإسلامي بدون شك، بل إنها ساهمت في انتماء السيرة الهلالية إلى المجتمع الأفريقي وكأنها سيرة بطولية للعرب والبربر في آن واحد».(1)

تصور السيرة الهلالية وأساساً تغريبة بني هلال - من خلال كلام الراوي - مجتمعاً عربياً بدوياً في نجد بالحجاز خلال القرن الخامس الهجري، عاش أفراده حياة رغدة ثم حل بهم قحط ومجاعة، فقرر مشايخ قبيلة بني هلال الرحيل نحو المغارب أي المغرب العربي الحالي وذلك لما يتوفر عليه من أراض خصبة ومياه موفورة. يقول النص: « وكانت منازل بني هلال في أيامها الأولى كثيرة الأعشاب والخيرات حتى نزلت بها المجاعة، فغاضت آبارها، ويبست أعشابها، وذوت أشجارها... فاجتمع مشايخ القبيلة وقصدوا مضارب الأمير حسن بن سرحان وتحدثوا إليه بما آلت إليه الأحوال » (2).

أ- في التنظيم القبلي:

لا يمكن فهم دوافع تحركات قبيلة بني هلال في المجال العربي حتى تاريخ 440 للهجرة وما بعده وضغطها المستمر على الحكام بواسطة الحرب والعنف، وتوظيف الدول المغاربية المتعاقبة لها في الحراك المجالي، إلا بدراسة الأساس الاقتصادي والاجتماعي لقبيلة بني هلال، فهي قبيلة رعوية يحركها هاجس الانتجاع والحصول على المراعي وتنمية قطعان الماشية، والحصول على موارد العيش في محيط جغرافي يتسم بندرة الخيرات، وبصعوبات الحياة. ومن ثم فالتحكم في الأراضي يتطلب وجود القوة لانتزاعها من أصحابها، لذلك يتوقف بناء القوة الذاتية في القبيلة على إرساء تنظيم قبلي ينمي مظاهر هذه القوة ومواردها، من هنا الطابع الانقسامي والتوحيدي للقبيلة بناء على العصبية القائمة بين أجزائها وهم مثلاً بنو زحلان وينتمي إليهم الأمير أبو زيد، وبنو زغبة الذين ينتسب إليهم الأمير دياب. فهذه الاقسام القبلية موحدة بالقرابة والنسب (أبناء العمومة) ومتحالفة بخدمة مصالح رمزية، واقتصادية، وذلك بتحصيل الغنائم باستمرار، وضمان أسباب العيش لكافة أفراد القبيلة، وتحمل المخاطر الحربية لأجل ذلك(3).

تختلف قبيلة بني هلال الرعوية، وهي تحترف الترحال، عن القبائل المقيمة ذات الخلفية الزراعية أساساً، وذلك لكونها لا تتوفر على مجال ترابي ثابت، فمجالها متحرك نتيجة استراتيجيتها في الانتجاع والإغارة واقتحام الأراضي ومزارع بلدان أخرى، ولذلك ساعدها تنظيمها القبلي الترابطي وقوتها الحربية الناتجة عن التنشئة البدوية لأفرادها، وسعيها للترحال الدائم على حذق فنون الفروسية والقتال، وحيازة كفاءة الحرب، وتجنيد متواصل لأمراء الحرب والفرسان. ونتيجة لخاصيتها البطريركية (الرجال الأعيان، وزعماء الأفخاذ، والقبائل) ولسيادة الزواج الإندوغامي كما يرى غيلنر (Gellner) بالزواج من بنت العم (4) وكثرة النسل يتم التحكم في التوازن الديموغرافي لتعويض قتلى الحروب بالولادات الجديدة.

يقوم التنظيم القبلي على أولوية القيادة ووراثتها للزعامة في البنية القرابية، والقبلية، ويكون خط النسب الآلية الأساسية لإثبات شرعية مجموعة ما للقيادة، علاوة على الوجاهة والحسب والشرف، والقدرة على العطاء والكرم، واستدخال قيم الشجاعة والبطولة، إذ إن البداوة سبب في الشجاعة كما ينص على ذلك ابن خلدون. (5) ويبرز نص تغريبة بني هلال الآلية الانقسامية في البنية القبلية والتي شرحها الأنثروبولوجيون في القبائل الرعوية كما هو الأمر عند قبيلة النوير في السودان مع إيفانس بريتشارد (6) /E Pritchard حيث يسود قانون الانشطار والانصهار، بمعنى أن المجموعات القبلية لبني هلال تكون منصهرة وموحدة لما تكون في وضعية حرب مستمرة مع العدو الخارجي، وتنشطر إلى أفخاذها الأصلية، وتنقسم، وتتحارب فيما بينها لما يزول الخطر الخارجي ويصبح أمراء الحرب أمام وضعية التحكم في السلطة والقيادة، ومن هو القسم القبلي الأقوى كي يحسمها لصالحه. لذلك لاحظنا كيف انفصل الأمير دياب عن الأمير حسن القائد، وكيف انفصل دياب عن مجمل القبيلة لما قتل أبا زيد. يقول حسن على لسان الراوي: واشتد به الغضب ـ أي الأمير حسن ـ وقال لدياب: «أما كفاك أنك جعلتني أمر تحت رمحك حتى جئت تعزلني من منصبي وتسلبني ملكي الذي ورثته عن أبي وجدي» (7).

تمضي السيرة لتثبيت الغاية التي يهدف إليها الهلاليون وهي امتلاك المغارب والاستقرار به، واقتسام سلطته بين وحدات القبيلة الكبرى. «وكان الأمير حسن عند حسن الظن والأمل، فعفا وصفح، وقرب الأمير الصغير إليه بل وزوجه بابنة عمه حين عرف من الوزير بجمالها (...) ثم أمر جماعته بالاستعداد لمغادرة البلد» (8).

ب – في العنف والحرب:

شكّل العنف والحرب محركاً أساسياً لقبيلة بني هلال خلال نزوحها الجماعي من المشرق إلى المغرب لكونه أتاح لها الاستمرارية والبقاء من موقع القوة والغلبة، ذلك أن «الملك إنما يحصل بالتغلب، والتغلب إنما يكون بالعصبية» كما ينص على ذلك ابن خلدون (9). وتمثل الحرب في السيرة الهلالية تجسيداً لطغيان العنف نتيجة غياب سلطة ممركزة، ولسيادة الوازع القبلي الانقسامي. وهي أي الحرب تشكل قوام النص ومحوره الأساس وذلك لما يصوره من مشاهد البطولة، والترويع، والقتل، والانتصار الذي يحظى به قادة وفرسان بني هلال. وبذلك تغذي السيرة شعور القارئ على مستوى الغريزة المكبوتة في الكائن الآدمي المتعطش إلى نفي الآخر، وكذلك فهي تكشف دور القوة، والغلبة، والعنف في التحكم السلطوي.

عمل الدين كذلك على كبت العنف وذلك باستبدال العنف الأضحوي الآدمي بالعنف الحيواني؛ «فالديني يدرأ عنا العنف محتجباً وراءه احتجاب العنف نفسه وراء الديني في كل حين... لذلك فالعنف متى انحرف باتجاه الضحية الذبائحية غاب عنه على المدى البعيد الموضوع الذي كان يرمي إليه في الأصل» (10). في سياق إيجاد المشترك بين الحروب والثورات، وهو العنف حاولت حنة أرندت الإيحاء بأن العنف يؤسس للبدايات، وبأن العنف المحرك للحروب والثورات المشار إليهما يضعهما خارج ميدان السياسة (11). كما اعتبر العنف إضعافاً للسياسة، حين أصبح هدفاً في حد ذاته وفق تصور حنة أرندت؛ فالعنف في السياسة ذو بعد وظيفي متى كان وسيلة، أي محركاً للإصلاح «فالحال أن جوهر فعل العنف نفسه إنما تسيره مقولة الغاية والوسيلة التي كانت ميزتها الرئيسة أن الغاية محاطة بخطر أن تتجاوزها الوسيلة التي تبررها» (12).

ثمة علاقة بين العنف والخوف من منطلق أن علاقات القوة المتجمعة لصالح فرد، أو جماعة، أو نخبة بمراكمة أسباب القوة والغلبة تتيح للغالب قيادة وتدبير شئون البشر (ما تعنيه السياسة) وتقود المغلوب إلى الموت أو الانقياد أو التراجع والانكماش، من هنا ينص عبدالله العروي على أن « العنف يزرع الرعب، والرعب يؤدي إلى الخضوع والانقياد... (ومن ثم) فالخوف وهو نزعة حيوانية، هو أساس السياسة عند الحاكم والمحكوم» (13). لذلك تعد علاقات القوة المجتمعية المحرك الفعلي للسياسة، ويغدو العنف في هذا الإطار مغذياً لهذه العلاقات سواء تم التهديد به أو تم القيام به، ومن ثم اعتبر «الوضع الآنف الذكر سابق على حقل السياسة». (14)

في حقل الحرب عند القبيلة العربية، ثمة استراتيجيتان في العنف اعتمدهما قادة بني هلال (الأمير حسن وأبوزيد ودياب بن غانم) تجاه الممالك المستهدفة بالإغارة هما التهديد الرمزي والمجالي بالعنف قصد استسلام الخصم أو الانخراط في العنف والحرب قصد إذلال العدو قسراً، وثمة على العموم تكرار منطق العنف والحرب على التهديد به، والمفارقة هي أن العنف هنا سابق على حقل السياسة لأن مغزى السيرة لا ينتصر لأولوية القواعد في تدبير النزاعات، وإنما يعلي من شأن المغامرة والعنف وهي خاصية أدبية تتعدى الواقع لإنتاج تصوير أدبي. ومع ذلك فالعنف مدخل إلى السياسة من حيث إنه يدور حول احتكار المصالح المادية والرمزية، وبلوغ السلطة وسن تقاليد جديدة في الحكم.

لاشك أن السيرة بسردها لمظاهر العنف وصوره القوية تستفز شعور القارئ، وتجلي مظاهر ثقافية تبرز من خلالها العلاقة القوية بين الخوف والعنف، كما تظهر كذلك أهمية القربان وذبح الحيوان شاة أو جملاً وهو طقس المنتصر يؤكد به انتصاره على عدوه. يقول النص: «وفي اليوم التالي أقبل أهالي البلد والأكابر والعمد وطلبوا من الأمير حسن الأمان فأجابهم إلى ذلك الشأن، وأرسل منادياً(...) ثم حضر قواد الفرسان والأمراء الشجعان إلى عند الأمير حسن، فشكرهم على ذلك الاهتمام، وغمرهم بالعطايا والإنعام ثم أحضروا عقل وأكرموه غاية الاكرام، وقلده الأمير حسن مقام الأمراء العظام..» (15). ويظهر أن ذبح القربان والكرم كطقس تكراري قد يسبق الحرب أو يتحقق عند انتهائها من ذلك ما جاء في النص السيري حيث يكون القربان مقدمة للعنف، فقام مغامس وذبح ناقته التي ليس له غيرها وقدمها لهم فأكلوا وشربوا، وأخذ أبو زيد يغني...»(16).

والملاحظ أن التغريبة تعيد تكرار نفس العبارات في توصيف المشاهد القصصية للحرب من قبيل «فاغتاظ الوزير من هذا الكلام وخرج من ذلك المقام ورجع إلى مولاه بالعجل، وأخبره بما سمعه، فاغتاظ وأمر الرؤساء والقواد بجمع العساكر والأجناد، فعند ذلك دقت الطبول، وركبت الفرسان ظهور الخيول، واعتقلت بالرماح، وخفقت الرايات، وركبت الأبطال(17).

من طقوس الحرب ثمة عنصران أساسيان: الأول هو المبارزة بين كبار الفرسان، والثاني هو التقاء الجيشين وجهاً لوجه في الحرب، والمبارزة تقنية حربية ذات قواعد متوافق عليها تقود إلى انهزام أحد الطرفين، وبالتالي إلى انهيار معنويات جيشه، وتقهقره، وانهزامه، واستسلامه، وأحياناً تكون المبارزة شائكة تطول في الزمان لا تقود إلى الغلبة، فيفتح الباب على مصراعيه على الحيل بما يقود إلى انهيار أحد الأطراف. وتعمل التغريبة على تجنيد الصور الأدبية، والخيال الجامح، لفك حبكة القصة لبلوغ الهدف وهو انتصار البطل وفرسانه وأساساً بني هلال.

يغلب على المشاهد التصويرية للمعارك والحروب صور الدماء وقطع الرؤوس، وتكسير الأسنان، وتهشيم الوجه، من ذلك: «وضربه على عنقه بالسيف، فقطعه، وألقاه في الساحة، فلما رأت جموع الدبيسي ما حل بوزيرها هجمت على دياب» (18). وفي قول الراوي «وهجم عليه وطعنه بالرمح في صدره فخرج يلمع من ظهره» (19).

ج - صورة المرأة في التغريبة:

عند رصد حالة المرأة العربية من خلال تغريبة بني هلال، وكما تتجلى إلى حد ما في سياق المجتمع العربي في القرن الخامس الهجري يتضح أن المرأة كانت تتأرجح بين حالة الخضوع للسيطرة البطريركية والذكورية وبين محاولات الانفلات وإثبات الذات، خصوصاً لما يتعلق الأمر بنساء الفئة العليا في المجتمع أي نساء الأعيان والأمراء. وعموماً يظهر من خلال السيرة أن المرأة كيان إنساني غير محوري في المجتمع طالما أن حيازة السلطة تخص الذكور الأقوياء أساساً، لذلك تحتل المرأة موقعاً تابعاً ودونياً تستدمج عناصر الثقافة البطريركية باعتبارها الثقافة المجتمعية السائدة آنذاك، فهي تحتل موقعاً إلى جانب «الفرسان والأطفال والعيال» (20). ويظهر أن المرأة كانت بمثابة رأسمال رمزي، فهي مصدر للتفاخر الذكوري، وعلامة على الرجولة والشهامة، لذلك قد تنشب حرب إذا تم اختطاف النساء من القبيلة باعتبار ذلك مساً بالشرف.، يقول الراوي: «فأسرع في الحال بالفرسان والأبطال حتى وصلوا إلى المكان وتبعته العساكر والجنود، وقاتلوا قتال الأسود. وبعد معركة عظيمة ومذبحة جسيمة، خلصوا البنات والنسوان من الأسر والهوان» (21).

يمكن التمييز في السيرة والتغريبة أساساً بين نساء العامة اللواتي لا يظهر لهن صوت في السيرة، ونساء القادة الأبطال، والأعيان، والأمراء، وهن يتصرفن من مواقع السلطة، وبالتالي يلعبن أدواراً واستراتيجيات في المجالات القرابية، والحربية، والسياسية، يظهر ذلك في نموذج الجازية وموكب الأميرات الراكبات في الهوادج وهن يحفزن الرجال على الانتصار في الحروب. يقول الراوي: «ولكن قبل الرحيل من هذه الأطلال بالفرسان، والأطفال، والنساء، والعيال يجب أن ترسل أيها الأمير المؤيد بعض الرجال ليأتوا بالجازية لتركب أمام ظعون بني هلال، وبباقي النساء المتفرقات هنا وهناك ليتقدمن الجيش ويحمسن الأبطال. لأنه إذا اشتعلت نيران الحرب ووقع الطعن والضرب تكون الجازية وباقي السيدات أمام الأبطال في العماريات لأن الجازية من النساء الشهيرات وهي ذات رأي وتدبير». (22) ثمة مفارقة في تحديد وضع المرأة في السيرة، إذ توجد عدة مظاهر تعكس دونية المرأة مثل بيع ابنة الأمير مفرج لإكرام ضيوفه بسبب المجاعة (23)، أو استخدام الإغراء الجمالي النسائي من أجل رهانات كيدية حربية وسياسية. يقول الراوي :«فعند ذلك تجهزت البنات في الحال... وكانت هذه البنات من الحسناوات، وكان من جملتهن وطفة بنت دياب، وجمال الطعن بنت أبو زيد، وبنت القاضي بدير... ولبس أبو زيد قروناً من جلد الثعالب والذئاب، وتقلد بالسيف من تحت الثياب... فعند ذلك غنت البنات... فلما فرغت الجازية من غنائها طرب الفرمند، فشرب الكأس عن اسمها...» (24).

وفي المقابل تظهر المرأة /الجازية أخت السلطان في صورة المرأة الفاعلة، والمبادرة، والمقاتلة لتزاحم الرجال في مهنة الحرب، فهي اعتلت للمبارزة الحربية ضد الأمير دياب، وإن تقنعت بلباس الذكورة في الحرب، من هنا تبرز المرأة الأميرة كفاعلة تقود أدواراً سياسية، واجتماعية وتصبح ندية للرجل، لكن من موقع الثقافة البطريركية.

يقول الراوي: «ثم خلعت ثياب النساء ولبست ملابس الرجال، وتقلدت بالسلاح، وأخذت معها شبيان، وبريقع وأوصت أن لا أحد يشعل ناراً، أو يبدي حركة قبل أن يحضروا. .. ولما اجتمع الجيشان نزلت الجازية عصباً من الجميع إلى الميدان لمحاربة فارس اسمه الدهام، فظفرت به الجازية، فقتلته، فنزل لها فارس آخر...، فضربته بالرمح طلع من ظهره... ولما عرف دياب أن الجازية أمامه رفض حربها لكنها أصرت عليه، فاضطر إلى محاربتها، وتمكن من قتلها، فهاجت بني هلال» (25).

في معنى التغريبة ودلالات سيرة بني هلال:

إن تغريبة بني هلال نوع من السرد يظهر فيه أسلوب السجع يتخلله الشعر الذي تكتنفه أحياناً بعض مظاهر الركاكة وحضور ألفاظ عامية، ومن هنا الخاصية الشعبية في السيرة من حيث هي منتج جماعي تاريخي يتميز فيها الشاعر عن الراوي، وسرد لسيرة جماعية لمسار قبيلة في الزمان التاريخي بطريقة ملحمية قوامها مغامرات الحروب، ومآسيها، وانتصاراتها، لذلك فسيرة تغريبة بن هلال تتنوع صيغ كتابتها وتتجدد لكونها تعتبر اليوم متخيلاً جماعياً للعرب فنياً، وثقافياً، وحضارياً، فهي سرد له ملامحه الشعبية «لذلك ارتبط في ذهننا اتصال التغريبة بالجماعة» (26).

وعندما ننظر في معنى «التغريبة» في سيرة بني هلال نجدها توحي «بدلالتين: أولهما: تعني التغرب بمعنى مفارقة الوطن الأصل، مع ما تحمله مفارقة الوطن من معاناة وغربة، وثانيتهما: تعني التوجه نحو بلاد المغرب، على اعتبار كون الوطن الأصل لأبطال التغريبة هو المشرق» (27). من هنا جاء السرد يحكي عن بني هلال حين توجهوا إلى المغرب ومفارقتهم لوطنهم، وبالتالي فتغربهم لم يكن سوى بدافع البحث عن موطن يجددون فيه حياتهم، لأن بقاءهم في نجد يعني هلاكهم الجماعي نتيجة الجفاف، مما يعني أن التغريبة ليست إلا التعبير عن الحزن، والخوف، والألم.

هكذا سيقرر الأمير حسن الرحيل نحو تونس بعدما استشار قادة القبيلة وعلى رأسهم الأمير أبو زيد «الفارس المقدام»، والأمير دياب بن غانم، وكذلك بعد معاينة واقع المجاعة لدى ساكنة القبيلة، وكان طريق بني هلال إلى تونس محفوفاً بالمخاطر، وعبور المسالك الوعرة، ولم يكن أمامهم سوى الحرب التي تفسح أمامهم مواصلة التغرب واكتشاف المجال الذي سوف يحتضن استقرارهم النهائي ويعلن نهاية لهجرتهم. وقد سبقت الرحلة النهائية رحلة تمهيدية قام بها أبو زيد بمعية أبناء الأعيان مرعي، ويحيى، ويونس لتقصي أخبار بلاد المغرب، «وتلك الديار ببحث الأحوال ويأتيهم بحقيقة الأخبار، ثم يرحلون بأولادهم وأثقالهم إلى تلك الأقطار» (28). وقد تخللت هذه الرحلة الأولية قصصاً ومغامرات تعد بمثابة حوافز تقديمية في السيرة وفق عبارة بوريس توماتشفسكي.

تتألف سيرة التغريبة من أربعة عشر عنواناً، ولكل عنوان عتبة خاصة للسرد الحكائي عن مسيرة بني هلال في مواجهة الأخطار والأهوال التي يجابهونها أينما حلوا وارتحلوا، فأحياناً يجدون الترحاب من طرف أمراء البلدان التي يقصدونها أثناء عبورهم إلى تونس، وتارة يخوضون المعارك مع الأمراء الذين يناصبونهم العداء، فمثلاً في بلاد حزوة والنير والتي كان يحكمها «الدبيسي بن مزيد» فقد أكرم هذا الأخير أبا زيد بعدما امتثل مع مرافقيه مرعي، ويحيى، ويونس بين يديه، وأخبروه بأنهم شعراء يقصدون الأمراء الكرام للجود عليهم، ولما أكرمهم وشدوا الرحال إلى بلاد العميق وهي بلاد الأمير «مغامس» وجدوه معزولاً وكئيباً لأن أحد العبيد استلب منه الحكم ويدعى «سعيد» لكن أبا زيد الهلالي حين علم بالحدث أخذ له القصاص،

وأعاد إليه كرسي الحكم. أما في معظم القصص السيرية، تظهر فقط السيرة الملحمية حول حروب بني هلال على كل بلد مروا به للوصول إلى تونس، حيث سيتم اعتقال يحيى، ومرعي، ويونس في ديار الزناتي خليفة بتونس، الشيء الذي دفع أبا زيد للعودة إلى قبيلته، وليخبر الأمير حسن بن سرحان الذي قرر مع الأمراء والأعيان التأهب للرحيل إلى بلاد تونس «فانتشرت الرايات، والأعلام، ودقت الطبول، وركبت الفرسان، ظهور الخيول، واعتقلوا بالسيوف، والنصول، وركبت الحريم، والعيال، والأولاد، والأطفال، ونساء الأمراء العمد، والجازية أم محمد، وكان الأمير أبو زيد في مقدمة الفرسان» (29). وابتداء من الأرض التي حطوا فيها رحالهم والتي كان يملكها الدبيسي ستبدأ المغامرات الحربية.

ثمة لازمتان تتكرران على طول مسافة الحكي داخل النص السيري؛ الأولى على لسان الراوي وتتعلق بانطلاق المعارك أو استئنافها: «ولما أصبح الصباح وأضاء بنوره ولاح أمر بخروج الأبطال للحرب، فاستعد في الحال وركب على رأس جنده...» (30). وأما اللازمة الثانية وتأتي على لسان كل أمير، أو حاكم للبلدان التي يقع فيها نزوح لقبيلة بني هلال وهي كالتالي: «إنه من الواجب أن نرسل لهم كتاباً بأمرهم بدفع عشر المال مع النوق والجمال، فإن امتنعوا عن ذلك نقاتلهم في الحال ونشتتهم في البراري والتلال..» (31). وهنا يتم توظيف الوظيفة الشعرية وكأنها إحدى وظائف التواصل اللساني عند جاكبسون وذلك بالإحالة على النور ضد الظلام وعلى التشتيت في مقابل النصر. وتقوم الحبكة القصصية بنسج تنظيم الأحداث في تجاه قول الراوي برفض الأمير حسن وأبي زيد أداء الضريبة التي تتعلق بالتصرف في ملك الغير باعتبارها نوعاً من الإذلال والمهانة، فتنشب الحرب بين قبيلة بني هلال وأمراء البلدان التي يحلون بها، وغالباً ما تنتصر بنو هلال وقادتها الأبطال وتقع النهاية السعيدة بعد طول مراس وقتال وبأس شديد.

– بنية السرد في تغريبة بني هلال:

تتأسس السيرة وفق ما ينص على ذلك سعيد يقطين على قاعدة الدعاء باعتباره خطاباً قابلاً للتحقق، (32) بمعنى أنه خطاب يستدعي الديني لشرعنة الممارسة القبلية القائمة على العنف ضد المعتدي. إن استجداء النصر الإلهي من طرف النساء والأبطال في الحرب هو الدعامة النفسية للمحارب لأجل انتزاع النصر. هكذا تعد تغريبة بني هلال خطاباً سردياً، لكن من الملاحظ أن السرد لا يشغل الخطاب كله في تسلسله الخطي نتيجة وجود الوصف، حيث إن التغريبة تتألف من أربع عشرة قصة وهي كالتالي:

– منازل بني هلال.
– الفرسان الأربعة.
– حروب بني هلال في بلاد العجم.
– شق الطريق.
– أسر الأمير دياب.
– شبيب التبعي.
– المسير إلى مصر.
– الزناتي.
– وفاة الشقيقين.
– نهاية الزناتي خليفة.
– معارك ومغامرات في بلاد المغرب.
– في نجد.
– الهروب.
– مقتل دياب.

من الواضح أن التغريبة تمتلك بنية وصفية، فهي تعمل على وصف الأمكنة والأشخاص والمشاهد، فمن جهة يتم وصف الملوك الأعاجم، ومن جهة أخرى يجري وصف الشخصيات ومواقفها وردود أفعالها، ومن ثم فللوصف وظيفتان جوهريتان، الأولى الوظيفة الزخرفية أو التزينية: وهي تندرج ضمن محسنات الأسلوب أو الخطاب. أما وظيفة الوصف الثانية: فهي ذات طابع تفسيري ورمزي(33). بعد هذا التوصيف سوف نتطرق لمفهومين مهمين وردا في دراسات توماشفسكي، وهما المتن والمبنى الحكائيان، يقصد بالمتن الحكائي، مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام السببي الوقتي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل .(34) إن هذا التحديد للمتن الحكائي يبين لنا أنه يتقيد بشرطي الزمان والترتيب، أي زمن وقوع الأحداث وتتابعها السببي في سلسلة من الوقائع المنفصلة كما هو الحال مع المتن الحكائي داخل تغريبة بني هلال الذي يتمثل في العنوان الأول «منازل بني هلال» والذي يجر وراءه متوناً أخرى.

وإلى جانب توماتشفسكي نجد فلادمير بروب الذي يعتبر من بين الدارسين الذين أولوا لمفهوم المتن الحكائي أهمية قصوى، بحيث استثمره بعناية قصوى في تصوره الذي انطلق منه في دراسة الخرافة الروسية، فكان المتن الحكائي بالنسبة إليه يتشابه في هذه الخرافات، وهو تشابه يحتوي على مدلولات تجسد سمات خاصة لما هو ثقافي واجتماعي وأنثروبولوجي وأساس ثبات وظائف شخوص الحكاية في مسلسل السرد إلى غاية نسيج الحبكة، وهو ما نجده في قصص سيرة بني هلال ذلك أن الوظيفة الحربية والقتالية تظل الوظيفة المركزية للأبطال الثلاثة الأمير حسن ودياب وأبي زيد (35) في مجمل قصص السيرة بحيث تعلو هذه الوظيفة على ما عداها من وظائف، ذلك أن تنوع الشخوص ليس مرئياً إلا إذا كانت الشخصية تلعب دوراً حربياً، فالجازية لم تبرز كينونتها النسائية إلا عندما دخلت في حقل الحرب والمبارزة.

وإذا كان المتن الحكائي يعني المادة المتجلية في النص بالاستناد إلى زمن وقوعها وترتيب أحداثها، أو الصياغة وسرد الأحداث، فإن المبنى الحكائي كما عرفه بوريس توماتشفسكي هو النظام التكويني للنص أو العمل الأدبي و«الكيفية التي يعرض بها السارد تلك الاحداث» (36). وبصرف النظر على قدرة تغريبة بني هلال على استدعاء المزاوجة بين السرد والوصف، فإن بنيتها نموذج من نماذج التكثيف اللغوي، هذا التكثيف يقويه القالب الزمني للقص في تغريبة بني هلال، حيث إن الزمان فيها يتسم بنوع من الدائرية، بمعنى أن أبا زيد في رحلته الأولى مرفوقاً بأبناء أعيان القبيلة مرعي، ويحيى، ويونس متجهاً معهم لاكتشاف بلاد تونس كان قد تعرض للاعتقال مع أصحابه من قبل حاكم تونس الزناتي، ثم يتم إطلاق سراحه وحده ليعود في رحلة ثانية مع أبناء القبيلة وسادتها من المشرق نحو المغرب، وفي الطريق سيتعرضون لأهوال ومصاعب ستؤدي بهم إلى معارك وحروب متتالية حتى الوصول في الأخير إلى الزناتي لمواجهته، وبذلك تنتهي التغريبة (37). هذا الزمان الدائري يوحي وكأن التغريبة تنطلق من قصة الزناتي (اعتقال الفرسان الأربعة)، وتنتهي إلى قصته في الأخير (قتل الزناتي وما تبع ذلك من قتل لدياب)، وبين البداية والنهاية هناك نوع من الخطية في تسلسل الزمان عند سرد الراوي للأحداث والمعارك التي خاضها بنو هلال بالتتابع.

تتسم سيرة بني هلال وأساساً التغريبة بوحدة الشخصيات، بمعنى تماثل وظائفها الرئيسة في التهيؤ للحرب، ولعل أهم شخصية هي الأمير أبو زيد الهلالي لأنه يتسم بالمكر والتحايل لما يقع ركود أو توازن في العمليات الحربية، كما أنه يبادر دائماً لمبارزة عدوه، فيصول، ويجول في ساحة المعارك، ولعل هذا المقطع الوصفي لشجاعة الأمير أبي زيد تتكرر تقريباً في متتاليات المتن الحكائي كله للتغريبة حين يكون الوصف منصباً على شجاعة فرسان بني هلال في المعارك بغية السطو على الأراضي التي يريدون استيطانها، وهو ما يبينه المقطع الوصفي التالي: «وكان أول من برز إلى القتال من أبطال بني هلال أبو زيد الفارس العظيم، فصال وجال في ساحة المجال، فبرز من الأعاجم الملك المنذر، فالتقاه أبو زيد، وانطبق على المنذر بسرعة، فلم تمض ساعة حتى ضربه أبو زيد بالسيف على هامته، فقطعه نصفين وألقاه على وجه الأرض قطعتين فوقع على الأرض يخبط بعضه ببعض، فلما رأت الأعجام تلك الحال، ضجت الفرسان والأبطال، وبرز لأبي زيد على الأثر أخوه الأمير بندر ليأخذ ثأر أخيه، فالتقاه أبو زيد بقلب كالحديد ثم هجم عليه وضربه بالسيف».(38)

كذلك تتسم شخصية أبي زيد الهلالي بالعجائبي والغرائبي، حيث حين أسر دياب، قلق الأمير حسن لغيابه، فطلب من أبي زيد ليضرب الرمل ليرى مكانه، وماذا يفعل، فجاءت نتيجة العملية أن عرف أبو زيد بمكان دياب في قبرص، وكيف أنه يخضع للتعذيب، فبادر أبو زيد لخلاص وإنقاذ دياب، فاختلق أبو زيد حيلة، وتجهز للسفر آخذاً معه عشرة فرسان وودع الأمراء والسادات، وركب حصانه يقطع البراري، فقابل الملك الهراس متنكراً في زي راهب اسمه سلامة، وانطلت الحيلة على الملك، فسمع به راهب من الرهبان وأتى عند الهراس يخبره بحيلة أبي زيد، فما كان بأبي زيد إلا أن اختلى بنفسه ثم أحضر دهن السندل وطلى به جسمه حتى إذا لمس النار لا تحرقه. وطلب من الهراس أن يوقد النار في الفرن ليدخله مع الراهب، فدخلا إلى الفرن، فاحترق الراهب، ولم يحترق أبو زيد، فخرج سالماً من الفرن ليتبرك به الحاضرون. وهكذا انطلت حيلة أبي زيد على الملك الهراس وأنقذ بأعجوبة الأمير دياب(39).

يظهر من خلال هذه الحكاية ذلك التداخل بين الجانب الفني، والجانب الثقافي بالمعنى الانثروبولوجي، فمن جهة ثمة صناعة، وضعيات الحبكة لفوز البطل من خلال لغة مغلفة بالمبالغة، والتضخيم الملحمي، ومن جهة أخرى نلاحظ توظيف المعتقدات الشعبية، والمناولات النباتية والسحرية لتأكيد حقيقة ما، وهي نجاة أبي زيد والأمير دياب في أفق تدرج السيرة نحو المتتاليات الأخرى الأكثر إثارة وتشويقاً للقارئ. وهكذا تغدو التغريبة موحدة بوحدة الغرض العام الوحيد ـ كما يرى بحق توماشفسكي ـ للسيرة وخاصة من خلال تجانس الحبكات الصغرى وصولاً نحو الحبكة الكبرى في نهاية السيرة (40).

من بين أهم الخصائص السردية المميزة لتغريبة بني هلال هي كونها قابلة للقراءة التراجعية من النهاية إلى البداية، وكذلك للقراءة التتابعية من البداية إلى النهاية، وهي خاصية نصية تبرز العلاقة الجدلية بين السرد والزمان وذلك لكون الزمان الدائري فيها قابلاً للانقطاع والتجدد في آن. وهو يدل كذلك على قابلية السيرة لإنتاج صورة تراجيدية لمصير البطل ولبناء الحبكات الصغرى بطريقة تدرجية لتندرج في الحبكة الكبرى بطريقة تقوم على تنظيم الأحداث في فعل كلي مكون لقصة مروية وفق تعبير الفيلسوف بول ريكور.(41) ويظهر أن إعادة صياغة كتابة السيرة الجماعية لبني هلال باستمرار إلى

غاية اللحظة الراهنة من طرف الرواة والكتاب ليكشف الانغراس الثقافي للسيرة في الثقافة العربية، كما يجعل من زمان الحكي، ومن زمان التاريخ الثقافي والاجتماعي العربي أمرين صادرين عن السرد، وبالتالي يحيل الزمان عبر التغريبة ومن خلالها إلى التجربة التاريخية العميقة للاجتماع العربي البدوي والحضري داخل المجال العربي الإسلامي، وفي ذلك تأكيد لأطروحة بول ريكور التي يقول فيها: «يصير الزمن إنسانياً بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطاً للوجود الزمني» (42). وبذلك حققت تغريبة بني هلال تجسيراً للزمان من خلال السرد الأدبي الذي تقاطعت فيه المستويات السردية الغرائبية والعجائبية والرمزية والتصويرية عبر عنها معجم لغوي يمتح من بنية رمزية ومن منظومة قيمية بدوية عربية تداخلت بصورة تثاقفية مع منظومات قيمية أنتجها المجتمع العربي في الغرب الإسلامي. ■

المراجع

1 – إبراهيم عبدالله غلوم: الثقافة وإنتاج الديموقراطية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الأولى 2002 ص73.

2 – تغريبة بني هلال قدم لها وعرف بها السيد خلف كلية دار العلوم جامعة القاهرة، النشر مكتبة النافذة الجيزة، دار طيبة للطباعة مصر. الطبعة الأولى 2010 ص:3.

3 - التغريبة، نفس المرجع، ص:204.

4 - Gellner.E.2003. les saints de l'atlas. p49 Editions Bouchene

5 - ابن خلدون، المقدمة، دار القلم بيروت لبنان، الطبعة الرابعة 1981 ص 138.

6 - Evans –Pritchard.E.E.1940. The Nuer : a description of the mode of livelihood and Political institutions of Nilotic people.Publish edoxford ;ClarendonPress(348)p.

7 - التغريبة مرجع سابق ص:194.

8 - التغريبة ص40.

9 - ابن خلدون المقدمة ص:157

10 – رينيه جيرار:العنف والمقدس، ترجمة سميرة ريشا المنظمة العربية للترجمة. توزيع مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الأولى بيروت 2009،ص: 25، 53.

11 – حنة أرندت: في الثورة، ترجمة عطا عبدالوهاب توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت الطبعة الأولى، بيروت 2008 ص:24.

12 – حنة أرندت: في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي بيروت لبنان. الطبعة الأولى 1992، ص:6. 72.

13 – عبدالله العروي: من ديوان السياسة، المركز الثقافي العربي بيروت 2009. ص: 12 و32.

14 – المرجع نفسه ،ص:13.

15 – التغريبة ص:120.

16 – المرجع نفسه ص 13.

المراجع

17 – التغريبة ص:30.
18 – التغريبة ص:32.
19 – المرجع نفسه ص:55.
20 – التغريبة، ص:27.
21 – المرجع نفسه ص:84.
22 - التغريبة، ص:27.
23 – المرجع نفسه: ص 4
24 – المرجع نفسه:صفحات من 132 إلى 134.
25 - المرجع نفسه ص: 263و 267.
26 - سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي. من أجل وعي جديد بالتراث. المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء الطبعة الأولى 1998 ص:50.
27 – المرجع نفسه، ص:52.
28 – تغريبة بني هلال مرجع سابق ص:7.
29 - التغريبة ص:28.
30 – المرجع نفسه ص78
31 - المرجع نفسه ص29.
32 - سعيد يقطين: سيرة بني هلال مدخل لقراءة جديدة مجلة نزوى عدد يونيو 1995 أنظر الرابط: www.nizwa.com
33 - عبدالحميد أبو سماحة: المسير في تغريبة بني هلال بين الواقع والخيال أطروحة دكتوراه الدولة في الآداب جامعة الجزائر 2005 ص 155.
34 – بوريس توماشفسكي: ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية 1982 بيروت ص:180
35 - Silex Chronicles 2014.la morphologie de conte selon V.Propp…ou l'art de bâtir un récit. https://silexchronicles.wordpress.com/.../morphologie-du-conte-propp/27 mars 2014 -
36 – توماشفسكي، نظرية المنهج الشكلي مرجع سابق ص 182.
37 – انظر التغريبة مرجع سابق، في بدايتها (منازل بني هلال) من صفحة 7 إلى صفحة 16.
38 - تغريبة بني هلال المرجع نفسه ص: 48 و49.
39 – التغريبة مرجع سابق صفحات من 92 إلى 98.
40 – جميل حمداوي: بوريس توماشفسكي رائد علم السرد أو من أجل مقاربة بنيوية سردية.
انظر الرابط www.nador24.com.
41 – بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي الجزء الأول ترجمة سعيد الغنمي، وفلاح رحيم دار الكتاب الجديد المتحدة 2006 ص102.
42 – المرجع أعلاه: ص 95.



«دار الأوبرا في جوانجنشو بالصين»

تصميم : المعمارية زها حديد - العراق

في العلاقة بين المقامة والأغراض الشّعريّة



[سميل عروس *]

لقد بات من المقرّر اليوم لدى دارسي المقامة والنّاظرين فيها بغرض البحث في خصائصها الفنيّة والبنيويّة أنّها شكل جامع لأجناس أدبيّة مختلفة.

فالمقامة نصّ تتهاطل فيه النّصوص وتتعالى فيه شتّى الأصوات، هيّأت لها بنيتها «المرنة» أن تحتضن أجناساً كثيرة تستعير مقوّماتها وخصائصها وتعيد تشكيلها وفق أنحاء مخصوصة.

فالمقامة عند محمد أنقار «جنس تعويميّ» (1)، وشكل جامع، وعند حمّادي صمّود هي «ذاكرة التّقاليد الأدبيّة العربيّة وجمّاعها»، اعتبرها فرج بن رمضان حصيلة «التّفاعلات المخصوصة للأدب العربيّ وملابساته»، ورأى فيها عبدالفتّاح كيليطو وعاء يحوي عديد الأجناس، يقول: «إنّ المقامة هي الإطار الذي يستقبل مختلف الأجناس ولا يتعلق ذلك بالأجناس الشّعريّة التّقليديّة فقط، وإنّما بأجناس أخرى أيضاً كالألغاز، وأدب المآدب، والمناظرة، والموازنة وغيرها».

---

* باحث تونسي مقيم في البحرين.

وقبل كيليطو أشار إلى هذا الأمر المستشرقان «كارل بروكلمان» و«شارل بيلاّ» في مقال «مقامة» بدائرة المعارف الإسلامية يهمّنا منه قولهما «... تبدو المقامة مجموعة مركّبة تعتمد أجناساً أدبيّة عديدة مثل: الخطب، والوصف، والشّعر بمختلف أنواعه، والرّسالة، ووصف الرّحلة، والمحاورات» (2).

ولعلّ الانتباه إلى هذه الخاصيّة الأجناسيّة في نصّ المقامة لم يكن وليد هذا العصر، إذ نجد لدى الحريري ـ وقد تلا الهمذاني في التّأليف في المقامة ـ وعياً واضحاً بأنّ التّداخل الأجناسيّ خاصيّة ملابسة للمقامة، فكأنّ المقامة لا تكون مقامة إلاّ بتلك النّصوص العديدة المتنوّعة القابعة بين أحنائها. يظهر هذا بجلاء في قوله في مقدّمة «مقاماته الأدبية»: «أنشأتُ خمسين مقامة تحتوي على جدّ القول، وهزله، ورقيق اللّفظ، وجزله، وغرر البيان، ودرره وملح الأدب ونوادره، إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات، ورصّعته فيها من الأمثال العربية، واللّطائف الأدبيّة، والأحاجي النّحويّة، والفتاوى اللّغويّة، والرّسائل المبتكرة، والخطب المحبّرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية» (3).

إنّ هذا القول يكشف بوضوح عن وعي واحد من مبتكري فنّ المقامة بأنها جنس آكل للأجناس، مدين في نشأته إلى قدرته على استيعاب أجناس مختلفة بداخله.

فالمقامة نصّ يستدعي غيره من النّصوص، وينفتح على عدّة أجناس، وأشكال يحتويها ويحوّلها، بل إنّ قسماته وملامحه تتحدّد أحياناً انطلاقاً من الإعلان عن الهويّة الأجناسيّة للنصّ الذي يستدعيه على نحو ما نجده في التّجاور المعلن عنه في عناوين بعض المقامات الهمذانيّة بين المقامة وجنس آخر من قبيل (مقامة/وصيّة)، أو (مقامة/ وعظية)، أو (مقامة/خمرية)، أو (مقامة/قريضيّة).

وهي بتصريحها بهويّة الأجناس التي تصدر عنها تعكس نزوعها إلى استيعاب المختلف، وتؤكّد أنّها لا تمجّ هذا التّجاور الأجناسيّ، ولا تستنكف من حلول غيرها فيها، لا بل هي تعلن عن ذلك في عناوين تنتصب كاللاّفتات المشهرة المنابعَ التي نهلت منها إقراراً بأنّ هذا التّداخل طقس من طقوس الكتابة فيها.

والقول بأنّ المقامة تستدعي غيرها من النّصوص ينبغي ألاّ يُفهَم منه أنّها ضرب من التّلفيق، والتّركيب السّطحيّ السّاذج لأجناس مختلفة، وإنّما هي حصيلة تفاعل خلاّق مع الأجناس التي تستدعيها، وتستثمر طاقاتها التعبيرية والإبداعية استثماراً ينبني كيان المقامة من دون أن يؤدّي إلى ذوبانها وتلاشيها، إذ الأجناس الأدبيّة تتفاعل وتنهل من بعضها البعض، وهو ما يُفهم من إشارة «تودوروف» في كتابه «أجناس الخطاب» إلى أنّ مصدر الأجناس الأدبيّة ليس سوى الأجناس الأدبيّة: «من أين تصدر الأجناس الأدبيّة؟ إنّها بكلّ بساطة تنجم عن الأجناس الأدبيّة» (4). واعتباراً لهذه الخاصيّة في المقامة اتّجه فريق من الباحثين إلى دراسة العلاقة بين المقامة وأجناس أخرى تربطها بها وشائج وصلات (5).

وفي هذا السّياق اهتمّ عبدالفتّاح كيليطو في أطروحته «المقامة والأنساق الثّقافيّة من خلال مقامات الهمذاني والحريري» بتعيين الأجناس التي صدرت عنها المقامة، والمنابع التي انحدرت منها، من دون أن يتجاوز ذلك إلى بيان آليّات حلول الأجناس الأخرى فيها.

هذا المبحث التّفاعلي تصدّت له بسمة عروس في أطروحتها عن تفاعل الأجناس (6)، واهتمّت في قسم منها بـ «وصف العلاقة التّفاعليّة بين جنس المقامة وغيرها من الأجناس» (7) وصفاً لا يقتصر على «تعيين جملة الأجناس التي تضمّنها نسيج هذا الجنس مثلما أطمأنّ إليه جلّ

النّقّاد، وإنّما ينصبّ على تحليل أشكال العلاقة وبيان مداها، ومستوياتها، وإمكاناتها» (8).

وقد اعتبرت المقامةَ في أطروحتها تلك النّموذجَ الشّامل في التّفاعل الأجناسي، تقول: «تُعَدُّ المقامة أوفى نموذج لبحث التّفاعل، فهي من حيث احتفاؤها بعديد الأجناس ومن حيث قيامها على نصوص متنوعة أمكن لها أن تجرّب في كلّ نصّ قالباً أجناسيّاً معيّناً» (9).

والجدير بالملاحظة أنّ التّفاعل الأجناسيّ داخل المقامة لا يقتصر على اجتذابها الأجناس النّثرية، وتطويعها، وتحويلها، وإنّما يتعدّى ذلك إلى اتّجاهها نحو الهيمنة على الشّعر وبسط سلطانها عليه.

فاحتفاء المقامة إلى حدّ كبير بالشّعر أمر لا يحتاج تبيّنه إلى تدبّر وإمعان نظر، وقد أكّد ذلك أكثر من دارس. من ذلك ما ذكره حمّادي صمّود مشيراً إلى الحضور البارز للشّعر داخل نصّ المقامة: «والمقامة تجمع النّثر والشّعر جمعاً يكاد يطرّد، وليس لورود الشّعر فيها نظام محدّد... إلى درجة أنّنا لا نعرف في بعضها نصيب النّثر من نصيب الشّعر من كثرة المداخلة بينهما...» (10).

ولا يتمثّل تواشج النثر والشّعر في المقامة الهمذانيّة في مجرّد احتواء جلّ نصوصها (11) مقطوعات وأبياتاً شعريّة يبرّر بها البطل مداراته الزّمان «المشوم»(12)، أو يوظّفها بغاية التّكدية واستدرار شفقة الحاضرين (13)، أو يسعى فيها إلى تبكيت المخاطَب وإفحامه (14)، وإنّما يتعدّى ذلك إلى ابتلاع المقامة العديد من أغراض الشّعر وإقحامها طيّ نسيجها النّثري، فتتحوّل عنصراً بانياً للمقامة مساهماً في إنشاء كيانها ونحت قسماتها.

وقد حاولنا أن نترسّم التّداخل والتّعالق بين المقامة والشّعر من خلال الصّور الآتية:

1) المقامة والفخر: التّضمّن والعدول:

الفخر غرض جليّ الحضور في مقامات بديع الزّمان تستدعيه في صورتين اثنتين:

الأولى يبرز فيها في شكل مقطوعات، أو نتف شعريّة من قبيل قول الإسكندريّ:

أنا يُنبوع العجائبْ ... في احتيالي ذو مَراتِبْ
أنا في الحقّ سنامٌ ... أنا في الباطل غاربْ
أنا إسكندَرُ داري ... في بلاد اللّه ساربْ
أغتدي في الدّير قسّيساً، ... وفي المسجد راهبْ (15)

أو قوله: دَعْ من اللّوم ولكن ... أيّ دكّاك تراني
أنا من يعرفه كلّ ... تهام ويماني
أنا من كلّ غبار ... أنا من كلّ مكان
ساعة ألزم محرابًا ... وأخرى بيت حان
وكذا يفعل من ... يعقل في هذا الزّمان(16)

أو قوله:

أنا جوّالة البلاد ... وجوّابة الأفقْ
أنا خذروقة الزّمان ... وعمّارة الطّرقْ
لا تلمني لك الرّشادُ ... على كُديتي وذُقْ (17)

في هذه الصّورة الأولى انحصرت العلاقة بين المقامة والشّعر الفخري في مجرّد الاندراج والتّضمّن رغم كون هذه الأبيات معدولاً بها عن منظومة القيم النّموذجيّة، ممّا يشير إلى أنّ المقامة قد كيّفت غرض الفخر على نحو ما تقتضيه فلسفة البطل المكدّي في الحياة.

أمّا الصّورة الثّانية، وهي أنهض بالدّلالة على فكرة التّفاعل، ففيها تتجاوز علاقة المقامة بغرض الفخر مجرّد التّضمّن، إذ يتنقّل الفخر من الشّعر إلى النّثر وينقاد طوعاً إلى سياق نثريّ هو نصّ المقامة، بعد أن وجد في بنيته المرنة ولغته المسجوعة القالب المؤهّل لاحتضانه. من ذلك قول البطل «أنا باكورة اليمن، وأحدوثة الزّمن، أنا أُدعية الرّجال

وأحجية ربّات الحجال، سَلُوا عنّي البلادَ وحُصُونها، والجِبَالَ وحُزونها، والأودية وبُطونَها، والبحار وعيونها، والخيلَ ومُتونها، من الذي ملك أسوارها وعرف أسرَارَها، ونهج سمتها وولج حرّتها؟ سَلُوا المُلوك وخزائنها والأغلاقَ ومعادنها، والأمور وبواطنها، والعلوم ومواطنها، والخُطوب ومغالقها، والحروب ومضايقَها، من الذي أخذ مختزنها ولم يؤدّ ثمنها؟ ومن الذي ملك مفاتحها وعرف مصالحها؟ (...) أنا والله شهدت حتّى مصارع العشّاق ومرضت حتّى لمرض الأحداق، وهصرت الغصون النّاعمات، واجتنيتُ ورد الخدود المورّدات، ونفرت مع ذلك عن الدنيا نفور طبع الكريم عن وجه اللّئام ونَبْوَتُ عن المخزيات نبوّ السّمع الشّريف عن شنيع الكلام ...» (18).

ومن ذلك أيضا قوله: «... عَاشرتُ الدّهر لأخبره فعصرتُ أعصُرَه وحَلبتُ أشطُرَه، وجرّبتُ النّاس لأعرفهم فعرفتُ منهم غثّهم وسمينهم، والغربة لأذوقها فما لمحتني أرضٌ إلا فقأتُ عينها، ولا انتظمت رفقة إلاّ ولجت بينها، فأنا في الشّرق أُذكر وفي الغرب لا أُنكر، فما مَلك إلاّ وطئتُ بِسَاطه ولا خطبٌ إلاّ خرقت سماطه، وما سكنت حرب إلاّ وكنت فيها سفيراً...» (19).

إنّ هذه الأمثلة تُبرز بجلاء نزوع المقامة إلى اكتساح مملكة الشّعر، وتجلّى ذلك عبر التّضمّن بإدراج أبيات من المنظوم طيّ نسيجها، وعبر العدول بالفخر عن منظوم القول وجرّه إلى السّياق النّثري ليصير منضوياً داخل خطّة المقامة في تأسيس قصّة البطل المكدّي.

2) الهجاء مكوّناً بنائيّاً في «المقامة الدّينارية»:

مثلما استوعبت المقامة الفخر والمدح، استوعبت الهجاء. «فالمقامة الدينارية» تبدو بمثابة المحاكاة لقصيدة الهجاء. فهي لا تعدو أن تكون حشداً ورصفاً لجملة من الشّتائم وعبارات السّباب نضّدها الهمذاني تنضيداً فجاءت قوالب مسجوعة متلاحقة استغرقت كامل النّصّ تقريباً، عدا المقدّمة والخاتمة المتعاودتين في جلّ المقامات واللّتين تشدّان النّصّ إلى أصوله الأجناسيّة.

فالهمذاني في هذا النّصّ الطّريف لم يزد عن كونه اختار المقدّمة السّرديّة الملائمة التي ستهيّئ لمقام التّهاجي:

«اتّفق لي نذر نذرته في دينار أتصدّق به على أشحذ رجل ببغداد، وسألت عنه، فدُللتُ على أبي الفتح الإسكندري، فمضيت إليه لأتصدّق (به) عليه، فوجدته في رفقة، قد اجتمعت عليه في حلقة، فقلتُ: يا بني ساسان أيّكم أعرفُ بسلعته وأشحذُ في صنعته، فأعطيه هذا الدّينار؟ فقال الإسكندريّ: أنا، وقال آخر من الجماعة: لا، بل أنا. ثمّ تناقشا وتهارشا حتّى قلتُ: ليشتمْ كلّ منكما صاحبه، فمن غلب سلب، ومن عزّ بزّ» (20).

والخاتمة التي ستقفل النّصّ وتنهي بنيته السّرديّة:

«قال عيسى بن هشام: فوالله ما علمت أيّ الرّجلين أوثر، وما منهما إلاّ بديع الكلام، عجيب المقام، ألدّ الخصام، فتركتهما والدّينار مُشاعٌ بينهما، وانصرفتُ وما أدري ما صنع الدّهر بهما» (21).

وما بين المقدّمة والخاتمة، وهو القسم الأكبر من متن النّصّ، يستغرقه المضمون الهجائي محقّقاً عبر تتابع جمل وصيغ جاهزة في الهجاء تداعت واسترسلت بمقتضى عامل السّجع الذي مكّن من تلاحقها وتجاورها وأمدّ في نفس الهجاء بتعاقب القوالب المسجوعة فأدّى بالتّالي إلى انتشار النّصّ وامتلائه (22).

وبإدراج المضامين الهجائيّة داخل قصّة البطل المكدّي تكون المقامة قد جرّت الهجاء إلى السّياق النّثري في محاولة للتّعبير نثراً عن غرض من الأغراض التي جرى التّعبير عنها بواسطة الشّعر، وصارت المهاجاة في المقامة موضوعاً يغني

النّصّ وبطيله، لا بل مكوّناً بِبنيه ويحقّقَ كينونته، فالمقامة الدّينارّية نموذج واضح عن الهجاء المنثور.

ولئن كانت المقامة قد تشكّلت وانبنت انطلاقاً من المعاني الهجائية، فإنها أدرجت تلك المعاني داخل القصّة المتعاودة، قصّة الرّاوي عيسى بن هشام مع البطل أبي فتح الإسكندري تبريراً لامتلاكها هذا الغرض واستبلائها عليه.

3) المقامة الخمريّة ونموذج التّفاعل الأوفى:

لعلّ من أجلى صور التّفاعل ما نجده في «المقامة الخمريّة» للهمذاني من نزوع واضح إلى مضاهاة شعر «الخمريّات» واحتوائه.

فشأن التّفاعل في هذه المقامة يتجاوز مجرّد الإعلان عن التّجاور بين «المقامة» و«الخمريّة» المصرّح به في العنوان إلى الاستيعاب الكامل، والاحتواء، والاحتذاء.

أولى تجلّيات هذا الاحتواء ما نلمسه من شبه كبير بين الخمريّة غرضاً من أغراض الشعر العربيّ ومقامة الهمذاني المذكورة. من ذلك حضور العناصر والمكوّنات المؤسّسة لعالم الخمريّة في نصّ بديع الزّمان:

* الخمرة النّفيسة المعتّقة «كأنّما اعتصرها من خدّي أجداد جدّي».
* ما يتّصل بالخمرة من لوازم ومتعلّقات كالدّنان والكؤوس «فما زلنا نتعاطى نجوم الأقداح» «واجتمع رأي النّدمان على فصد الدّنان».
* ندمان من أهل الظّرف يشاركون الشّارب الأنس والطّرب «واجتمع إليّ في بعض لياليّ إخوان الخلوة ذوو المعاني الحلوة».
* المغنّي الذي لا يكتمل مجلس الشّراب إلاّ بغنائه «هذه الضالّة وأبيك، فمن المطرب في ناديك ؟» .
* القينة الفاتنة المغناج «فدُفعنا إلى ذات شكل ودلّ ووشاح منحلّ، إذا قتلت ألحاظُها أحيت ألفاظُها».
* تخيّر الزّمان المناسب (اللّيل) «فإذا برايات الحانات أمثال النّجوم في اللّيل البهيم...».
* والمكان المناسب (الخمّارة) «ووصلنا إلى أفخمها باباً وأضخمها كلاباً» للمغامرة الخمريّة.

ومن مظاهر التّشابه بين «المقامة الخمريّة»، وشعر الخمريّات وتحديداً خمريّات أبي نواس ما نجده في هذه المقامة من نزوع واضح إلى احتذاء شعره، ومحاكاته، ومضاهاته.

فالكثير ممّا جاء في هذه المقامة من صور، ومعان هو مبثوث هنا وهناك في أبيات لأبي نواس من شعره الخمريّ، يعيد الهمذاني صياغتها في قوالب وتلوينات جديدة لا تبعد كثيراً عن الأصل، على نحو بدا فيه يصدر في هذه المقامة عن الموروث الثّقافي وعمّا استقرّ في الذّاكرة من مخزون شعريّ وأدبيّ، تكفينا للبرهنة عن ذلك الشّواهد التّالية:

قول الهمذاني: «واجتمع رأي النّدمان على فصد الدّنان فأسلنا نفسها، وبقيت كالصّدف بلا درّ أو المصر بلا حُرّ» مُستلّ من قول أبي نواس:

ما زلت أستلّ روح الدّنّ في لطف
وأستقي دمه من جوف مجروحِ
حتّى انثنيت ولي روحان في جسد
والدّنّ منطرحاً جسماً بلا روح (23)

وقوله: «وسربلوها من القَارِ...» غير بعيد عن قول «النّواسيّ»:

استودعوها رواقيداً مزفّتة من أغبر قاتم منها وغبراء(24)

وقوله: «... ويأخذ منها الليل والنّهار حتّى لم يبقِ إلاّ أرجاً وشعاعاً...» .

مستلهم من قول أبي نواس: (25)

فلم تزل تأكل اللّيالي جسْمانها ما بها انتصارُ
حتّى إذا مات كلّ ذام وخُلّص السّرّ والنّجارُ
عادت إلى جوهر لطيفٌ عيانٌ موجودة ضِمَارُ

كـأنّ فـي كأسـها شرابـاً تُخيلـه المهمـه القفـارُ

وقوله: «تذر الحليم وما عليه لحلمه أدنى طلاوة» هو تماماً نظير قول أبي نواس: (26)

حتّى تُريكَ الحليم ذا طرَبٍ يهزّه في مكانه المَرَحُ

وقوله: «ثمّ قد بعنا بحمد الله فقهاً بحجامة» .

غير بعيد عن قول أبي نواس: (27)

قـل لِمَـن يبغـي صَلاَحي بعـتُ رشـدي بطلاحي.

وبالإضافة إلى التّقارب الكبير بين هذه المقامة وشعر الخمريّات، وحلول هذا الغرض بمعانيه، وصوره، وطقوسه في نصّ المقامة ثمّة وجه آخر من وجوه استلهام المقامةِ «الخمريّةَ النّواسيّة» يتمثّل في حضور روح أبي نواس بشكل لافت في نصّ الهمذاني:

تحضر «الرّوح النّواسيّة» من خلال نزعة التّصريح بالقصف، والمجون، والتّهتّك تصريحاً يسهم في تعزيز الإحساس بالمتعة والانتشاء، ويؤكّد الشّعور بالحرّيّة والانعتاق، ويترافق هذا التّصريح مع النّزوع إلى التّطاول على حرمات الدّين، وانتهاك المقدّس على نحو ما يبدو من قوله:

لا خيـرَ فـي فتـكٍ بغـير مَجـانة ولا في مُجونٍ ليس يتبعه كفرُ(28)

أو قوله: أطيب اللّذّات ما كـانَ جِهاراً بـافتضاحٍ (29)

أو قوله الشّهير:

وضَـع الـرّقّ جانبـاً ومـع الـرّقّ مصحفـا

واحـسُ من ذا ثلاثةً واتـلُ مـن ذاك أحـرُفـا

خيـر هـذا بشـرّ ذا فـإذا الله قـد عـفـا

فلقـد فاز من مـحا ذا بـذا عنه واكتـفى (30)

وأمثلة هذا كثيرة في ديوان أبي نواس، بل إنّ منها ما يضارع قصّة «المقامة الخمريّة» من حيث المزاوجة بين النّسك والفسق وانتهاك حرمة الشّعائر والمقدّسات الدّينيّة، من قبيل قوله:

عـاطِنـي كـأسَ سـلوةٍ عـن أذانِ المـؤذّنِ (31)

أو قوله مصوّراً ملاقاته جارية عند البيت الحرام:

وعاشـقين التـفّ خـدّاهمـا عند التـثامِ الحجرِ الأسـوَدِ

فاشـتـفيا من غـير أن يأثما كـأنّما كـانا على مـوعِد (32)

هذه الرّوح النّواسيّة النزّاعة إلى خرق المقدّسات، والالتذاذ بالتّصريح بالمعاصي، والزّهوّ بالقصف، والعبث، والمجون نلحظها في قصّة المقامة الخمريّة: فابن هشام رسم لنفسه حدوداً وضوابط في السّلوك تقوم على المزج بين الرّصانة والاتّزان من ناحية، والعبث، والمجون من ناحية ثانية إذ «لكلّ بضاعة وقت، ولكلّ صناعة سمت»، وهو ماجعله يتّخذ «النّهار للنّاس والليّل للكاس». وتبرز نزعة التّهتّك وانتهاك المقدّسات في توجّهه وأصحابه إلى المسجد بعد أن طَوَوْا اللّيل يتساقون الرّاح ويجيلون الأقداح حتّى استنفدوا ما بالدّنان، وأدائهم الصّلاة «وهم سكارى» قارنين المجون والخلاعة بالعبادة والصّلاح على خطى «مذهب النّواسي».

هذا الجمع بين النّسك والفسق جسّده في المقامة أيضاً سلوك الإسكندريّ يتحوّل من إمام تقيّ إلى مغنّ في حان معتبراً ما أتاه عين العقل:

ساعة ألزم محرابـاً وأخـرى بيت حـانِ

وكـذا يفعـل مـن يعقلُ في هذا الزّمانِ

كما جسّدته النزعة إلى السّخريّة من الصّلاة ومن الإمام، والعبث بما هو معدود في عرف الدّين من المقدّسات، يبرز هذا من خلال قوله «وإمامنا يجدّ في خفضه ورفعه ويدعونا بإطالته إلى صفعه»، أو قوله في تهكّم وعدم اكتراث واضحين «فلمّا رفع بالسّلام عقيرته...» أو قوله أيضاً ساخراً «وقمنا وراء الإمام قيام البررة الكرام بوقار وسكينة

وحركات موزونة»، فأيّ بررة كرام هؤلاء الذين أنفقوا اللّيل «يتعاطون نجوم الأقداح»؟ وأيّ وقار، وسكينة، وحركات مَوزونة يمكن أن تصدر عن «عصابة» أغرقوا في الشّرب حتى «نفد ما معهم من الرّاح» واستنفدوا ما بالدّنان من خمر حتّى تركوها «كالصّدف بلا درّ أو المصر بلا حرّ»؟ كما تلوح «الرّوح النّواسيّة» في المقامة الخمريّة من خلال ثنائيّة الاعتبار والاختبار. فالخمريّة عند أبي نواس لا تخرج عن كونها اعتباراً واختباراً، جانب اعتباريّ فيه رسم لحدود المذهب والفلسفة التي يصدر عنها الشاعر في الحياة كما في قوله: (33)

شَرَيتُ الفتكَ بالثّمن الرّبيح
وبعتُ النُّسكَ بالقصف النّجيح
وأَمكنتُ المجَانَـةَ من قيادي
ولستُ من المجـونِ بمستريـح

أو قوله: (34)

لا الصّولجانُ ولا الميدانُ يُعجبني
ولا أحنّ إلى صوتِ البواشيقِ
لكنّما العيشُ في اللذّات متّكئاً
وفي السّماع وفي مجّ الأباريقِ

أو قوله: (35)

لستُ بالتّارك لـلـذّات النّدامـى للصّـلاحِ
قل لمن يبغي صلاحي بعتُ رشدي بطلاحي
أطيّبُ اللّـذات مـا كـانَ جـهاراً بافتضـاحِ

أمّا الجانب الاختباريّ ففيه سرد لأطوار التّجربة ومراحل المغامرة، وهذا الضّرب من الشّعر كثير في خمريّات أبي نواس يشيع في المواطن التي صاغ فيها أبياته صياغة قصصيّة منشئاً ما عُرف فيما بعد بالقصّة الخمريّة. (36)

وعلى هذا النّحو كان شأن المقامة الخمريّة، فقد جاءت اعتباراً واختباراً. ففي قسم الاعتبار ضبط عيسى بن هشام حدود فلسفته في الحياة وسطّر لنفسه أسساً وقواعد تقيّد سلوكه مرجعها المراوحة بين الجدّ والهزل «وعدلت بين جدّي وهزلي» وشعارها «لكلّ بضاعة وقت ولكلّ صناعة سمت» وآليّات تطبيقها وممارستها النّفاق والتّقلّب من حال إلى نقيضها: «وجعلتُ النّهار للنّاس واللّيل للكاس». وليس هذا السّلوك ضرباً من الطّيش والنّزق أملتهما انفلاتة الشّباب، ونزوات اليفاعة، وغضارة العمر، وإنّما هو اختيار واعٍ رصين وسلوك مقنّن مدروس انتهجه ابن هشام بعد تروٍّ وتعقّل، وهو ما يشير إليه قوله: «اتّفق لي في عنفوان الشّبيبة خلق سجيح ورأي صحيح، فعدّلتُ ميزان عقلي، وعدلتُ بين جدّي وهزلي...».

وعن هذه الأرضيّة الفلسفيّة نفسها تقريباً يصدر أبو الفتح الإسكندريّ. فالعقل «المعدَّل» و«الرّأي الصّحيح» اللّذان جعلا ابن هشام يزاوج بين النّسك والفسق هما اللّذان قادا الإسكندريّ إلى أن يكون في آن إماماً في مسجد، ومغنّياً في حان متعلّلاً بفساد الزّمان وانقلاب القيم: «وكذا يفعل من يعقل في هذا الزّمان».

المذهب هو ذاته والفلسفة هي هي، وكلاهما يروّج، بتوجيه من مبدع النّصّ، لقيم بديلة أفرغ فيها الدّين من محتواه الحقيقيّ وصار ضرورة يقتضيها الظّهور في المجتمع بمظهر لائق، في إطار منطق معكوس حوّل المسجد مكاناً للعذاب والتّنكيل (حتّى مزّقت الأردية ودميت الأقفية) والخمّارة مقرّاً للسّعادة والمتعة (وطبنا معه أسبوعنا ذاك ورحلنا عنه).

وبمقتضى هذا المذهب تجاور في النّصّ معجمان، معجم التّقى والورع (ثوّب، منادي الصّبح، الدّعوة، الإمام، محرابه، البررة، أمّ الكبائر، الطّاغوت، البيوت التي أذن الله أن تُرفع، الرّجل النّقيّ، سبحان الله، آمن، الحمد لله، توبته، نسكه، دين، استقامة، فقها، استعذت بالله) ومعجم الخلاعة

والمجون (الكأس، الأقداح، الرّاح، النّدمان، الدّنان، حان، الخمّارة، شيطان، الصّبوة، فسقه، رايات الحانات، الاستهتار، وشاح منحلّ، خمر كريقي، طريف المجون).

على هذا النّحو جاء قسم الاعتبار في هذه المقامة رسماً وضبطاً لحدود المذهب الذي يصدر عنه البطل في الحياة، وهو مذهب لا يخرج عمّا اختطّه وانتهجه رائد الخمرة في الشّعر العربي أبو نواس.

أمّا قسم الاختبار فقد استأثر بالنّصيب الأوفر من متن المقامة فهو القسم الذي يسرد قصّة المغامرة الخمريّة.

وقد مرّت المغامرة الخمريّة في النّصّ ـ بناء على معيار المكان ـ بطورين: طور أوّل دارت فيه الأحداث في إطار ضيّق لعلّه مجلس خاصّ بدار عيسى بن هشام «واجتمع إليّ في بعض ليالي» ثمّ بالمسجد حيث ينغلق هذا المقطع بتعرّض الجماعة للعقاب والطّرد.

والطّور الثّاني استوعبت أحداثه حانُ الخمّارة إلى حيث انتقل ابن هشام ونداماه بعد نفاد خمرتهم.

ويلتقي الطّوران في البرنامج السّردي وهو رغبة ابن هشام وأصحابه في خوض التّجربة الخمريّة إلى منتهاها مدفوعين بالصّبوة ودواعي الشّطارة، ويختلفان في مآل هذا البرنامج.

ففي الطّور الأوّل انتهت التّجربة بالفشل ذلك أنّ صوت الأذان، الذي كان حدثاً مفاجئاً قطع المسار المنتظر للأحداث وأخنس شيطان الصّبوة، جعل الجماعة يعدلون عن التّوجّه إلى الخمّارة، ويلبّون الدّعوة فيتفطّن الإمام «التّقيّ» إلى ما هم فيه من سكر ويؤلّب المصلّين عليهم فينكّلون بهم ويطردونهم أقبح طردة: «وأشار إلينا فتألبت الجماعة علينا حتّى مُزّقت الأردية، ودميت الأقفية، وحتّى أقسمنا لهم لا عدنا وأفلتنا من بينهم وما كدنا».

أمّا الطّور الثّاني فمآله كان غير مآل الأوّل إذ انتهت التّجربة فيه بالظّفر والغنم ونال الفتية ما صبت نفوسهم إليه من «لذّة الكأس» والبلوغ بها إلى حدّها الأقصى «وطبنا معه أسبوعنا ذلك، ورحلنا عنه».

على هذا النّحو إذن كانت المقامة الخمريّة على شاكلة خمريّات أبي نواس اعتباراً واختباراً، وهو مظهر آخر من حضور روح الشّاعر في نصّ هذه المقامة ينضاف إلى ما سبق أن أشرنا إليه من نزوع إلى المجاهرة بالمعصية والتّصريح بالتّهتّك، والخلاعة، والعبث بالمقدّسات وانتهاك حرمتها. وهي لعمري أمارات على ما تقدّمت الإشارة إليه من مظاهر نزوع المقامة إلى استلهام «الخمريّة النواسيّة»، واحتذائها، والسّير على سمتها.

بيد أنّ التّعالق بين «المقامة والخمرية» لا يُلتمس فقط في هذا المستوى، مستوى التّشابه والتّقارب بين جنس وآخر، فالمقامة لا تكتفي باحتواء الخمريّة، ومحاكاتها، ومضاهاتها بل هي تنتهب معانيها، وأساليبها، وصورها، وطقوسها لتبني، وتتشكّل، وتتأسّس نصّاً مغايراً مختلفاً له خصوصيّاته وسماته المشكّلة لتفرّده الأجناسي. فحلول الخمريّة داخل نصّ المقامة لم يلغ المَقامةَ ولم يؤدّ إلى ذوبانها واضمحلالها، بل على العكس صار لبنة أساسيّة من اللّبنات البانية لها.

آية ذلك أنّ نصّ المقامة، على حلول الخمريّة فيه حلولاً تامّاً، لم يعدم محدّداته الأجناسيّة وبناه الملزمة التي بها يكون النّصّ مقامة وهي حضور العنوان، إسناد الحديث إلى عيسى بن هشام، الانسياق وراء التّسجيع وتجويد العبارة، قيام النصّ على مبدأ القناع، أو لعبة الخفاء والتّجلّي، المزاوجة بين الشّعر والنّثر.

ثمّ إنّ المقامة وإن استلهمت «الخمريّة» استلهاماً واضحاً فإنّها قد أدرجتها طيّها وزجّت بها في نسيج السّرد فصارت عنصراً بانياً لها مؤسّساً لنظام الدّلالة فيها. وفي هذا السّياق يقول محمّد القاضي: «المقامة تحذو في الظّاهر حذو القصيدة

الخمريّة، إلاّ أنّها في الحقيقة تتمرّد عليها وتنتقض» (37).

والحقيقة، أنّ هذا التّطويع سمة من السّمات الأجناسيّة في المقامة تتمثّل في «تحويل كلّ جنس أدبيّ أو نمط يحلّ داخلها إلى وظيفة أدبيّة تطوّرها وتغنيها» (38).

ومن جهة ثانية فإنّ ميلَ المقامة المفرط إلى التّسجيع، وركوبَ صياغة أُطلق فيها العنان لشتّى صنوف التّشذيب والتّحكيك، وشعريّةَ السّجع، عناصرُ يسّرت حلول الشّعر فيها، ذلك أنّ اللّغة التي قُدّت منها المقامة تكاد لا تختلف عن لغة الشّعر وهو ما حمل حمّادي صمّود على القول بأنّ اعتبار المقامة «تُراوح بين النّثر والشّعر قول مبنيّ على بعض التّسامح في الحكم لأنّ النّثر الذي قُدّت منه المقامة مستوى منه صيغ بقوانين الشّعر في جانبه الأعظم حتّى أنّك تقف إزاء جمل وفقرات لا ينقصها إلاّ الوزن لتكون شعراً أو جنساً من الشّعر، فالمقامة مسرودة من شعر وقول شعريّ حسب مصطلح الفلاسفة» (38).

ولذلك بدا وصف الخمرة وامتداحها على لسان صاحبة الحان ينتقل من الشّعر إلى النّثر في مرونة عجيبة:

«خمر كريقي في العذوبة واللّذاذة والحلاوه
تذر الحليم وما عليه لحلمه أدنى طلاوه

كأنّما اعتصرها من خدّي، أجداد جدّي، وسربلوها من القار بمثل هجري وصدّي...».

إنّ الشّعر حلّ داخل المقامة، بل تحلّل فيها حتّى كأنّه منها. وقد أتاح هذا الانتقال من الشّعر إلى النّثر التّوسّعَ في وصف الخمرة بإخراجه على الشّعر مرّة وعلى النّثر مرّة أخرى.

إنّ هذا القسم الوصفيّ من أجلى مظاهر التّآلف والتّوالج بين الشّعر والمقامة، فالشّعر ينسرب في نسيج المقامة السّرديّ ويتحلّل فيه معلناً زوال الحدود وذوبان الفروق بين نمطين من الكتابة طالما تنافراً واصطراعاً داخل المنظومة الأدبيّة والثّقافيّة حتّى لكأنّ الحدود والفروق بينهما وهم وسراب وضلال مبين.

إنّ نصّ «المقامة الخمريّة» يهزأ من هذا التّمييز الفجّ الصّارم بين المنظوم والمنثور ويتأسّس تصوّراً جديداً للمُنجَز الأدبيّ الذي يستثمر مختلف طاقات الكلام الأدبيّ الإبداعيّة ويوائم بينها مواءمة فذّة فريدة ضمن قالب فنّيّ جديد.

وفي هذا الإطار نفهم تساؤل حمّادي صمّود «إلى أيّ حدّ لا تكون المقامة طريقة ردّ الشّعر إلى النّثر وقلب النّاثر شاعراً بانغماسها كلية في ما سمّي النّثر الفنّيّ أو النّثر المسجّع؟» (40).

إنّ نزوع المقامة إلى انتهاب المعاني والتّوق إلى امتلاكها يكشف عن اشتدادها إلى السنّة الأدبيّة والثّقافيّة عامّة. فقد بدا الهمذانيّ في المقامة الخمريّة، كما في مقامات أخرى غيرها، يمتح من الذّاكرة الأدبيّة الجماعيّة ويصدر عن مخزون أدبيّ يصير كالمتسلّط على المبدع لحظة الكتابة. ذلك أنّ التّقارب في مضامين النّصوص تعزى إلى التّناصّ وأشكال التّعالق النّصيّ، وهي معطيات حتميّة ولازمة في الكتابة الأدبيّة، بل هي مناط مفهوم الأدبيّة فيها.

فالكاتب وهو يبدع نصّه إنّما يبدع من خلال سجلاّت وجداول تتشكّل عبر رواسب النّصوص، فيجيء نصّه متناغماً مع جملة الانتظارات الواقعة في الحقل التّقبّليّ وقت ظهوره. لذلك اعتبر محمّد الهادي الطّرابلسي أنّ «كلّ ما هو في المقامات تصوير لما حصل في ذهن المؤلّف من صور الأشياء على إثر ما قرأ وسمع لا على إثر ما عاين ورأى». (41)

فالمبدع لا ينهل، في الحقيقة، من بحر من المعاني لا ينضب، وإنّما هو يستدعي ما هو معروف مشهور من المعاني يطوّعها ويتصرّف فيها أشكالاً من التّصرّف، ممّا يعكس ضمور حيّز الابتداع والاختراع قياساً إلى حيّز التّصرّف، والتّحويل، والتّلوين على الأصل الواحد. لذا يمكن القول

إنّ الإبداع هو في جانب كبير منه تفاعل وتحويل للنّصوص وتصرّف فيها. هذا التصرّف هو أساس مفهوم التفاعل كما تجلّى في أطروحة بسمة عروس المتقدّم ذكرها، وهو ما نجد الوعي به في لدى القدامى، وإن لم يتبلور نظريّة متماسكة واضحة المعالم، من قبيل ما نجده لدى الحاتميّ في «حلية المحاضرة»، يقول:«وسمعتُ أبا الحسن علي ابن أحمد النّوفلي يقول: كلام العرب ملتبس بعضه ببعض وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفّحته وامتحنته. والمحترس المتحفّظ المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدّمين والمتأخّرين لا يسلم من أن يكون كلامُه أخذاً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس وتخلّل طريق الكلام وباعد في المعنى وأقرب في اللّفظ وأفلت من شباك التّداخل» (42).

لأجل ذلك جاء نصّ المقامة مكوّناً من الإفادة من إمكانات أطر مختلفة لتصريف الطّاقات التّعبيريّة والإبداعيّة حتّى كأنّها «الجنس الأدبي الذي اختتم مرحلة من مراحل تطوّر الأدب العربي وجاء مختزلاً لرحيق هذه المرحلة وجملة سماتها» (43). ■

الهوامش

1 ـ أنظار محمّد: تجنيس المقامة، مجلّة فصول، خريف 1994.

2 - Encyclopédie de l'Islam. article «makama»; tome 6 ; p 107.

3 ـ الحريري: أبو محمّد القاسم، المقامات الأدبية: المقدّمة ص 12 – 13.

4 - «D'ou viennent les genres ? Eh bien tout si - plement d'autres genres» TODOROV TZVETAN, «Les genres du discours», ed. Seuil, Paris 1978 p 47

5 ـ انظر مثلاً دراسة محمود طرشونة في العلاقة بين المقامات وقصص «البيكاروس» أو المهمّشين في الأدب الاسباني ضمن كتابه:

Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols. publication de l'université de Tunis 1982.

أو دراسة لعبدالرّازق الصّوابني بعنوان «العلاقة بين المقامة وشعر المهمّشين» ش.ك.ب. (مرقون) كليّة الآداب منّوبة 1992 تناولت العلاقة بين المقامة وأدب المهمّشين وخاصّة منه القصيدة السّاسانيّة لأبي دلف الخزرجي.

6 ـ عروس بسمة: في التّفاعل الأجناسي: قراءة في سيرورة الأشكال والأنواع الأدبيّة من بداية القرن الثّالث إلى حدود القرن السّادس هجريًّا. أطروحة دكتوراه (بحث مرقون) الجامعة التّونسيّة، كليّة الآداب منّوبة.

7 ـ المصدر نفسه ص 260.

8 ـ المصدر نفسه والصّفحة نفسها.

9 ـ المصدر نفسه ص 438.

10 ـ صمّود حمّادي: المصدر السّابق ص 22.

11 ـ لم تخل من الشّعر إلاّ ستّ مقامات هي: السّجستانيّة، والمضيريّة، والشّيرازيّة، والدّيناريّة، والصّيمريّة، والنّهيدية.

12 ـ الأمثلة على ذلك كثيرة منها مثلاً قول الإسكندري في المقامة السّاسانيّة:

هذا الزّمان مشومُ ... كما تراه غشومُ
الحمق فيه مليحٌ ... والعقلُ عيبٌ ولومُ
والمال طيفٌ، ولكن ... حول اللّئام يحومُ

الهـوامـش

وقوله في المقامة القرديّة:

الذَّنْـبُ للأيّـام لا لي فاعتِبْ على صرف الليالي
بالحمق أدركت المُنـى ورَفلتُ في حُلَـلِ الجمالِ

13 ـ انظر مثلاً قوله في المقامة السّاسانيّة:

يا فاضـلاً قـد تبـدّى كأنّه الغصن قــدًّا
قد اشتهى اللّحمَ ضرسي فاجلده بالخبـز جلدا
وامنـن عليّ بشــيءٍ واجعلهُ للوقتِ نقدا

14 ـ انظر في ذلك المقامة العراقيّة.

15 ـ المقامة المارستانيّة: ص 160 – 161.

16 ـ المقامة الخمريّة: ص 436 – 437.

17 ـ المقامة الأذربيجانيّة: ص 55.

18 ـ المقامة السجستانيّة ص 26 – 28.

19 ـ المقامة النّاجميّة ص 286 – 287.

20 ـ المقامة الدّينارية: ص 374 – 375.

21 ـ المقامة الدّينارية: ص 388.

22 ـ نميل إلى فهم السجع في المقامة على أنّه مكوّن بنائيّ، بمقتضاه ينتشر النصّ ويتّسع، وليس مجرّد حليّة بلاغيّة يؤتى بها لتوشية الكلام وتزويقه، وهو ما ذهبت إليه بسمة عروس في دراستها عن السّجع في المقامة «السّجع في مقامات الهمذاني والحريري: دراسة وظائفيّة»، الجامعة التونسية، كليّة الآداب منّوبة 1995(بحث مرقون)

23 ـ ديوان أبي نواس، شرح علي العسيلي. منشورات مؤسّسة النّور للمطبوعات. بيروت لبنان 1957 ص 129.

24 ـ المصدر نفسه ص 11.

25 ـ المصدر نفسه ص 206.

26 ـ المصدر نفسه ص 125.

27 ـ المصدر نفسه ص 135.

28 ـ ديوان أبي نواس، دار صادر بيروت (د. ت)، ص 242.

29 ـ ديوان أبي نواس، شرح علي العسيلي. منشورات مؤسّسة النّور للمطبوعات. بيروت لبنان 1957، ص 161

30 ـ المصدر نفسه ص 357.

31 ـ المصدر نفسه ص 516.

32 ـ المصدر نفسه ص 164.

33 ـ أبو نواس: الدّيوان ص 132.

34 ـ أبو نواس: الدّيوان ص 375.

35 ـ أبو نواس: الدّيوان ص 135

36 ـ انظر مثلاً القصيدة النّائيّة التي مطلعها :

«وفتية كمَصَابيح الدّجَى غـــرُرِ
شُمّ الأنوف، منَ الصّيد المصاليتِ»

أو البائيّة التي مطلعها:

(دع الرّبع ما للرّبع فيك نصيبُ
وما إنْ سَبَتني زينبٌ وكعوبُ)

وغيرهما كثير في ديوانه.

37 ـ القاضي محمّد: تحليل «المقامة الخمريّة» ضمن «تحليل النّصّ السّرديّ» دار الجنوب للنّشر، ص 106.

38 ـ عروس بسمة: المصدر السّابق ص 301.

39 ـ صمّود حمّادي: المصدر السّابق ص 23.

40 ـ صمّود حمّادي: المصدر السّابق ص 24.

41 ـ الطرابلسي، محمد الهادي: مدخل إلى تحليل المقامة اللّزوميّة للسّرقسطي، حوليّات الجامعة التونسيّة، ع 28 س 1988، ص 119

42 ـ الحاتمّي، أبو علي محمد بن الحسن المظفّر، حلية المحاضرة في صناعة الشّعر، تح جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر 1989، ج2 ص 28.

43 ـ عروس بسمة، المصدر السّابق، ص 245.



العمل المعماري: «متحف ريفرسايد باسكتلندا» ـ زها حديد ـ العراق

رمزيات الباب والرحلة والطريق في «تلك القرى»
رواية أحمد سراج



[شاكر عبدالحميد *]

هذه الرواية أشبه بألواح أوراق، أو أحجار قديمة محفوظة، وذلك لأنها تحتوي على حكايات متكررة تتوالى عبر السنين في القرى المصرية تتعلق بالناس الذين يريدون الهرب من قدرهم والعبور من حياتهم الدنيا إلى حياة أفضل، فإذا بهم بعد رحلة طويلة شاقة عسيرة يعودون سيرتهم الأولى... يعودون إلى المركز الذي بدأوا منه مسارهم، وكأن هناك نوعاً من العود الأدبي، والتكرار القسري لا تستطيع منه شخصيات القرى فكاكاً، ولا تقدر أبداً عليه خروجاً.

* ناقد وأكاديمي من مصر.

هنا يقدم لنا هذا الروائي نوعاً من الحكي الأسطوري، أو الديني، أو التراثي الذي يمتح من نصوص العهد القديم خاصة سفر التكوين، ثم ينسج عليه، ويغزل ثوبه الخاص، أو ألواحه الخاصة، أو كتابته الخاصة. هنا الشخصيات – في معظمها – تبدو وكأنها أشباح شخصيات، ما تبقى من شخصيات، آثار شخصيات، الصورة الظلية للشخصيات وذلك لأنها في معظمها - تقريباً – لم تحقق شيئاً عبر رحلتها، ولم تستطع أن تنتقل أيضاً على نحو متعين من الظلمة إلى النور، ومن الغياب إلى الحضور، ومن الشك إلى اليقين. كذلك تبدو الشخصيات هنا أشبه بتكوينات تأثيرية انطباعية... بقع من اللون والدم، وهذا أمر قد يحسب للكاتب، أو عليه، وذلك لأن بعض الشخصيات مثل سعيد وشهد – تمثيلاً لا حصراً – قد بدت باهتة، غير متبلورة، غير قادرة على الحضور على نحو بارز في مسار الأحداث.

أعتقد أن أحد المحاور الرئيسية في هذه الرواية هو محور الرحلة، فالرواية تدور حول رحلات كانت تتم بين مصر والعراق؛ فلاحون، وعمال، ومهنيون يتركون قريتهم ويذهبون إلى العراق.

الرواية تبدأ بحركة عبر عربة زرقاء لا تسمح بالرؤية إلا من فرجة ضيقة، ويعقب ذلك ذهاب إلى غرف للتحقيق، وغرف للتعذيب، أماكن ضيقة وعيش ضيق، وذلك بعد العودة من العراق، وأسئلة عن أسباب السفر، ولماذا لم يعودوا بعد الحرب؟ وهل انضموا إلى حزب البعث؟... إلخ. وذلك بعد أن عاد عبده، وسعيد، وهندي من العراق.

الرحلة رمز لعبور مجرى الحياة، مواجهة الصعوبات، والعقبات، والتغلب عليها، والوصول إلى الكمال، والرحلة أيضاً رمز التحول للبحث عن شيء مفقود، للعبور وتحقيق الأمنيات، وهي كذلك رمز للاختبارات والتجارب التي تمر بها الشخصيات خلال عبورها من الظلمة إلى النور، ومن الموت إلى الخلود، محاولة للبحث عن مركز حياتها.

وترتبط رمزية الطريق وعبوره برمزية الرحلة؛ حيث الحياة هنا أشبه بالطريق المعقد والمتاهة، ووجود مفترق الطرق وصعوبة الاختيار للمسار الصحيح، وهو أيضاً رمز للصعود والهبوط، الاستقامة أو الضلال.

وترتبط برمزية الرحلة والطريق في الرواية رمزية هي رمزية الباب، وهو أمر سنشير إليه بعد قليل.

عبده ذهب إلى العراق وعاش هناك حوالي اثنين وعشرين عاماً، تزوج هناك وأنجب ثم عاد أو أعيد إلى مصر.

كذلك ذهب سعيد إلى العراق وظل بها ثلاثة عشر عاماً، في رحلة مرت عبر الأردن، حيث تم احتجازه لفترة، ثم إلى العراق رغبة في كسب مصاريف زواج أخته، وزواجه هو أيضاً، وسعيد لم يكن سعيداً قط، بل إنه كان يشعر دوماً أن الأوقات هناك في العراق «متشابهة» الليل كالنهار، بل إن كليهما يكاد يكون واحداً، تعمل في أحدهما وتنام في الآخر.

عبر الرواية هنا رصد للتحولات التي طرأت على الريف المصري، وعلى مشاعر البشر وعلاقاتهم والمشاحنات التي سارت بينهم والخداع بل وحتى زنا المحارم (حالة هندي وشم زوج ابنه).

في الرواية أيضاً رصد للتحولات التي طالت الأشياء المألوفة وحولتها إلى أشياء غير مألوفة، هنا به كذلك نوع أيضاً من البحث عن مأوى، وعن بيت، وعن مسكن، وعن دار، وعن مقر وعن استقرار.

هكذا يبدو المصريون في الرواية، وفي العراق، وفي مصر أيضاً، كأنهم كائنات هائمة شاردة تبحث عن مركز، عن وجود، عن معنى، عن هوية، وكذلك حال العراقيين، بل وازداد الآن. هنا يبدو الوجود العربي كله وكأنه وجود شارد، ويبدو العرب وكأنهم أصبحوا مرة أخرى مجموع من البدو الرحل الهائمين عبر الزمان والمكان، في رحلات لا

تفضي إلا إلى الموت والضياع، هكذا يقول أسامة: «كهذا البيت الموحش قلبي».

يرتبط بهذا الشرود، أو التجول، أو التشرد، أو التهويم نوع من الشعور بأن الحياة سجن، والوجود قبو، والعيش ضيق عسير: «ضاقت علينا في الوطن، فكيف تتسع في المنفى؟!» وهكذا تدور الشخصيات في دائرة مغلقة بلا مركز، بداية من الرحيل عن مصر والذهاب إلى العراق ثم العودة إلى مصر، ثم إلى العراق، وفي كل مرحلة هناك شعور بثقل الحياة وإحساس جارف بوطأة الوجود وعنفه، وكذلك اليأس الملازم له. يقول عبده: « الآن، أشعر أنني لن أغادر العراق المحاصر المدمر أبداً، وأنني لن أرى أمي سوى في الحلم، وأن أبي سيظل يندب ابنه في قلبه، وأن وجع الغربة قد ملأ قلبي بالشيخوخة». والغربة هنا ليست خارج الوطن بل وداخله أيضاً، والتغريبة هنا أشبه بتغريبة بني هلال، هناك غربة للمصريين في مصر أو خارجها، وغربة للعراقيين في العراق أو خارجها، غربة نجمت عن الظلم، والفساد، وانعدام العدالة هنا وهناك أيضاً.

وتمتد الغربة لتضم بين جنباتها تاريخاً طويلاً من الحياة، والموت، والبيت، والوطن يحكي عن المال، والجنس، وتطور المجتمع أو بالأدق تغيره، وكذلك المهن والعمد والبشر... يحكي عن الحرب والحب، وترد حكايات الأساطير البابلية، وحكايات من العهد القديم – من سفر التكوين تحديداً – وحكايات عن مصريين يعيشون في القرى وكأنهم خارج الزمان والمكان، وحكايات عن تجارة المخدرات والآثار والنساء وغيبة الضمير.

هكذا نجد أن أحمد سراج هنا يكتب عن مصر من خلال العراق، ويكتب عن العراق من خلال مصر، وبعيون وعقول مصرية، فيرون الحرب الإيرانية والعراقية، وغزو العراق للكويت، ثم الغزو الأمريكي للعراق، وتدمير المشروعات العلمية، والعراقية، ومطاردة العلماء هناك وقتلهم، ويحكي عن العمل، والحب، والزواج، والمصاهرة التي جمعت الشعبين.

يحكي عن العتمة والنور هنا وهناك أيضاً، عن سلسبيل وشهد وعبير... عن المرأة التي ربما كانت هي الجانب الوحيد في كل هذا الظلام أو بالأحرى في هذا الشتات المصري، وهذا الشتات العراقي.

وقد تكون الرحلة دواء وبلسماً لبعض الأرواح المعذبة، هكذا تقول عبير العراقية مع زوجة عبده سلسبيل وابنه عامر: «ما إن تنفست هواء مصر الحُر، حتى شعرت بأنني خلقت من جديد، وددت لو أقلب تراب هذه الأرض الطاهرة حصننا المنيع، لم أخفِ سعادتي عن سلسبيل وعامر، أعرف أن هذه الرحلة هي دواؤهم الوحيد، بل إنني أفكر أن أجعل جزءاً كبيراً من حياتي هنا».

تستمر رمزية الرحلة موجودة، فتتعلق على نحو بالغ بمصائر الشخصيات، وحين يرد ذكر ذلك الطريق المهجور الموجود في القرية: «الطريق مهجور، مرتفع عن الأرض الزراعية التي على الجانبين، والإشاعات حوله كثيرة، يستخدمه أصحاب الثأر وتجار المخدرات واللصوص..». عندما يلتقي أسامة مع عامر، وعبير، وسلسبيل بعد وصولهم إلى القري قادمين من العراق يتم حكي متتابع حول هذا الطريق المنقسم بدوره إلى طريقين، أحدهما موحش مخيف والآخر آمن، ثم تتوالى حكايات حول أحداث عنف، وقتل، وجرائم تجري في طريق عبده المرعب هذا؛ حيث يتم بتر عضو هندي الذكري، ولسانه، ويوضعان في صندوقين لاستعمالهما بعد ذلك في فك رصد كنز كما تقول بعض المعتقدات الخرافية السائدة، وهناك حكايات تروى عن ذلك الطريق وكأنه هو الذي يتحكم في الأحداث؛ إنه يتحول إلى كائن حي تتم أنسنته وحكايات

أخرى عن «عبده» آخر: «وعبده زينة شباب البدو، ورث عن أبيه الذي مات فجأة أمر الحراسة وعهدها»، ثم سرد لمواقف شجاعته، وبطولاته، وقتله لتمساح إنقاذاً لطفل، وقهره لشيخ الخفر، ثم قتله على أيدي رجال العمدة بعد ذلك، وتستمر القرى بعد ذلك في عهدها الأليم.

هذا عن رمزية الرحلة والطريق... أما عن الأبواب؛ فهي موجودة بكثرة في الرواية كمفردة وموجودة كرمز ومجاز... هكذا نجد صيغاً كثيراً للباب في الرواية؛ كأن يكون الباب باباً للسجن أو البيت أو غرفة بعينها، أو يكون الموضع الذي يتم الطرق عليه بخفة، أو بعنف، أو يتم السير نحوه، أو الابتعاد عنه، أو يكون أداة لتحديد الانتماء الطبقي... إلخ.

وتتعدد رمزيات الباب في الرواية لتكون متعلقة بالأمل، أو الفرصة، أو المرور من حالة إلى حالة، الخروج من عالم ضيق إلى عالم أكثر اتساعاً، الرغبة في الحرية والتحرر، أو البحث عن أفق جديد، هكذا كان الحضور الكثيف لمفردة الباب، والأفعال، والحركات، والانفعالات المتعلقة به مرتبطاً كذلك بالحضور البارز الواضح لرمزيات الرحلة والطريق، في هذه الرواية أيضاً.

ولغة أحمد سراج لغة مكثفة متقشفة، وربما يؤدي هذا التقتير في الوصف وفي الإشارة إلى الشخصيات التي يتحدث عنها أحياناً إلى نوع من الغموض المتعلق بعملية التلقي أو القراءة الواضحة، ولكنها، لحسن الحظ، أحيان قليلة أيضاً.

وتتعدد المعاني المرتبطة بهذه الرموز فلا تكون متعلقة دوماً بالأمل، والتفاؤل، والإنجاز، بل تكون، وهو الغالب، متعلقة بالأبواب المغلقة والمخيفة التي تظهر دوماً على طريق الحياة، وعبر رحلتها الموحشة، أو غايتها المظلمة التي أدرك الجميع بداخلها أنهم قد ضلوا طريقهم، أو كادوا. ■

الخطاب الروائي عند عبدالرحمن منيف
مقاربة نقدية لخماسية «مدن الملح»



[نادية بلكريش *]

كثيرة هي الأعمال النقدية العربية التي حاولت الجمع بين التصور النقدي النظري والدراسة التطبيقية التي تعمل على التدليل عليه، مما يجعل العلاقة بينها، كعلاقة الخيط بالإبرة. يعد كتاب «الخطاب الروائي عند عبدالرحمن منيف، مقاربة نقدية لخماسية مدن الملح» للناقد والمترجم المغربي سعيد بوعيطة، من الأعمال النقدية التي جمعت بين التصور النظري والمستوى التطبيقي، مما جعله بعيداً عن تلك التعقيدات النظرية الجافة، وفي متناول الباحثين والطلاب على السواء.

* كاتبة من المغرب.

صدر الكتاب عن مطبعة سجلماسة (مدينة مكناس المغربية)، في يناير 2016. ويقع في 168 صفحة، من الحجم المتوسط، وهو الكتاب النقدي الرابع للناقد. فقد سبق أن ساهم في مجموعة من الكتب النقدية المشتركة. نذكر منها: أسئلة الرواية المغربية (2013)، التشكل والمعنى (2013)، ضمير الرواية العربية (2014)، بالإضافة إلى مجموعة من الدراسات والترجمات الهامة المنشورة في أهم الدوريات العربية (البحرين الثقافية، علامات في النقد، العربية والترجمة، الرافد، نوافذ للترجمة، جذور، العربي، إلخ...). ينقسم الكتاب إلى مقدمة وثلاثة فصول وهي كالتالي:

أ - الفصل الأول: في تاريخ الرواية العربية.

ب- الفصل الثاني: في نقد الرواية العربية.

ج ــ الفصل الثالث: في بنية خماسية مدن الملح.

المقدمة:

يشير الباحث سعيد بوعيطة في مقدمة الكتاب إلى أن المتتبع لحركة النقد الأدبي العربي، يلحظ أن المناهج اللسانية قد استحوذت على أغلب الدراسات والأبحاث المختلفة. وقد تعدد هذا الارتباط بتعدد وجهات النظر، وتعدد منطلقات البحث ومقاصده. حتى لا نكاد نفصل أحياناً بين البحث اللساني ونظيره النقدي. إن علاقة اللسانيات بالنقد الأدبي تبدو متوحدة في ظاهرها، لكنها متعددة فيما وراء ذلك. لكن على الرغم من ذلك، فإن الناقد لا يهتم بهذه العلاقة إلا فيما يخص أدوات القراءة النقدية. إن البحث في مستويات الكلام، هو الذي يقود إلى الوقوف على خصائص الخطاب الأدبي، أو المكونات الداخلية للنص الأدبي كما حددها الناقد تزفيطان تودروف. إذ توازي عنده مفهوم الشعرية/Poétique. كما يؤكد على أن الحافز المنهجي، هو الذي يجعله ينطلق من هذا التصور النقدي، لأن النقد الأدبي حين اقتفى أثر البحث اللساني(حسب تصوره)، حقق نتائج هامة، برزت على إثرها أعمال نقدية جد هامة: تحليل الخطاب الروائي للناقد سعيد يقطين (1989)، بناء الرواية للناقدة سيزا قاسم (1985). ومن هذا المنظور (كما يؤكد في المقدمة) حاول تقديم مقاربة نقدية لخماسية «مدن الملح» (التيه 1984، الأخدود 1985، تقاسيم الليل والنهار 1989، المنبت 1989، بادية الظلمات 1989) للروائي عبدالرحمن منيف، من أجل الكشف عن خصائص الخطاب الروائي، أو المكونات الداخلية المساهمة في بنائه، كما يؤكد على عدم اعتماد منهج نقدي واحد، بل منهج توليفي استقاه من أعمال كل من: رولان بارط، تزفيطان تودروف، جيرار جينيت، ونقاد عرب: سعيد يقطين، سيزا قاسم.

الفصل الأول:

تناول الباحث سعيد بوعيطة في الفصل الأول من هذا الكتاب، الرواية العربية والتطور البارز سواء على مستوى البناء الفني أو المستوى التيماتي، تطور واكبته حركة نقدية حاولت الكشف عن المكونات الجمالية للنص السردي العربي.

إن الرواية العربية (حسب الباحث بوعيطة)، قد عرفت تطورات عديدة، حاولت من خلالها تطوير أساليبها وصيغها، وقد برهنت أغلب الأعمال الروائية العربية (جمال الغيطاني، محمد شكري، الطيب صالح، حيدر حيدر، إلخ... التي عرفت صدى عالمياً) على نضج هذا الجنس الأدبي في أدبنا العربي. لكن على الرغم من ذلك، فإن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية تطوراً وتغييراً، لكونها لا تعرف ثبوتاً أو تشكلاً نهائياً لملاحقاتها المستمرة للتطورات المجتمعية والحضارية بصفة عامة.

الفصل الثاني:

تناول الباحث في هذا الفصل، أهم التيارات النقدية التي عرفها تاريخ النقد العربي. هذا الأخير الذي عمل تطوير أدواته الإجرائية. وفي جرده التاريخي، انطلق الباحث سعيد بوعيطة، من المنهج النفسي مروراً بالمنهج الاجتماعي وصولاً إلى المناهج الحديثة. يرى الباحث (في هذا الإطار) أن ما يميز المناهج النقدية في العالم العربي، يكمن في عدم مواكبتها للتطورات النقدية على المستوى العالمي (خاصة الغربي: النقد الفرنسي، النقد الألماني، إلخ...) ففي الوقت الذي عرفت فيه مجموعة من المناهج (الاجتماعي، النفسي)، نضجاً في الممارسة النقدية العربية، فقد تراجعت ـ نسبياً ـ في النقد الغربي، لتظهر مناهج جديدة، أهمها البنيوية، السيميولوجيا، نظرية التلقي. لقد انتقلت هذه الأخيرة إلى النقد العربي في أوائل السبعينات وذلك من خلال مجموعة هامة من الترجمات والأطروحات الجامعية حول هذه المناهج، جعل النقاد العرب، يطلعون على التجربة النقدية الحديثة المتبلورة في الغرب. وقد قدم الباحث مجموعة من الأعمال النقدية العربية، وأبرز التصورات النقدية التي شكلت محور هذه الأعمال من خلال تناولها للمؤلفات النقدية التالية، (نظراً لأهميتها):

أ- الألسنة والنقد الأدبي، لموربس أبو ناضر.

ب- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، لسيزا قاسم.

ج- تحليل الخطاب الروائي، لسعيد يقطين.

د- انفتاح النص الروائي، لسعيد يقطين.

وقد خلص الباحث سعيد بوعيطة من خلال هذه الفصل، إلى كون النقد الروائي العربي، قد حقق تراكماً على مستوى التنظير أو الممارسة، حاول من خلاله تحديد خصائص الخطاب الروائي العربي. وعلى الرغم من الثغرات النظرية التي عرفها كل من النقد الاجتماعي، والنقد النفسي في تناوله لهذا الجنس الأدبي، فإنه قد شكل حلقة أساسية من حلقات النقد الروائي خاصة والنقد العربي عامة. أما النقد البنيوي فإنه قد أغنى النقد الروائي العربي، تجلى ذلك في الأعمال النقدية التي أشرنا إليها. إلا أن النقد العربي لا ينبغي أن يقف عند حدود معينة، بل عليه البحث المستمر عن أسئلة جديدة تواكب الحركة النقدية العالمية، والإبداع الروائي العربي في الوقت نفسه.

الفصل الثالث:

قدم الباحث في هذا الفصل، البنية الزمنية في خماسية «مدن الملح» وذلك من خلال تبيان الجانب التقني لهذا المكون السردي، وذلك من خلال ما يتعلق بسيولة الزمن وتشابكه وحالات الاسترجاع، والاستباق، والاستشراف، مما يشي بتحولات عدة. فجاء هذا الزمن معادلاً موضوعياً لتحولات عدة و على جميع الأصعدة. فقد حاول الباحث استجلاء أهم الصيغ السردية التي عمل السارد من خلالها بناء عالمه الحكائي (المادة الحكائية)، ساهمت بدورها في تحديد مختلف الرؤى السردية التي ميزت النص الروائي العربي الحديث.

يرى الباحث بأن هذا التعدد على مستوى الصيغ والأنماط السردية، مشترك وجوهري في متون الخطاب الروائي الحديث. وذلك من زاويتين:

أ- بنيوية: تمكن من ضبط هذا التعدد باعتباره سمة جوهرية، من خلال وصف وتحليل الخطاب، سواء على المستوى الجزئي أو الكلي.

ب- وظيفية: تعلن نوعاً من الخروج والتحول عن السائد

سردياً على مستوى الخطاب التقليدي الأحادي الصيغة والرؤية. وبهذا يقدم هذا الكتاب (حسب الباحث) تصوراً (تحليلاً) نقدياً جزئياً وآخر كلياً. يعمل الأول (الجزئي)، على رصد وحدات نص خماسية «مدن الملح» لتبيان خاصياته على مستوى مظاهره وأنماطه السردية. أما الثاني (الكلي)، فيعمل على بناء تصور نقدي شمولي، ارتبط (في هذا الكتاب) بالرؤية السردية في بعديها النظري والتطبيقي، قصد بناء تصور وجهاز مفاهيمي يمكن من ولوج المتن الروائي العربي عامة، ويحدد خاصياته ومميزاته الفنية. يعد هذا الفصل أهم فصول الكتاب (حسب تصورنا)، لكونه تضمن مجموعة من المفاهيم والمصطلحات المرتبطة بالتحليل السردي، وعمل الباحث على تبسيطها (خاصة من خلال المستوى التطبيقي). إن العملية السردية (حسب الباحث سعيد بوعيطة)، هي التي تحقق النص السردي، لأنها تساهم في صياغته نظاماً وشكلاً، والمعطيات الأخرى متعلقة بهذه التقنية. إلا أن المستوى السردي، غير معزول عن البنية العامة للنص، لأن السرد لا يعتبر وحدة بسيطة بل مركبة، تجتمع فيها عناصر مختلفة، تشكل بناءها الخاص. إلا أن عنصراً معيناً يبقى مهيمناً حسب الباحث اللساني رومان جاكبسون/ R.JAKOBSON.

إن وجود النص السردي، رهين بهذا المكون/السرد، نظراً للطبيعة الاستعراضية / Représentatif لهذا النص. هذه الطبيعة، تستوجب نقل وقائع المتن الحكائي وتقديمها في قالب لغوي. إن هذه العملية التلفظية موكولة إلى شخصية السارد Narrateur لأنه أكثر شخوص النص إنتاجاً للكلام، ويسعى بكل وسائله، لإيقاع المتلقي/ المسرود له /Narrataire في شرنقة السرد. ويبدو السرد لصيقاً بأحداث الرواية وأفعالها ليبقى الوصف شبه معزول (حسب الباحث).

هذه الطبيعة الاستعراضية، تلح على حضور هيئة تلفظية؛ تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها. إنها شخصية السارد، إذ بدونه لا توجد رواية. إن السرد بهذا التصور، يستدعي سارداً ومسروداً له يتلقى السرد قصد بناء علاقة ثلاثية بين السارد، و المسرود له، و الحكاية.

إن هذا الكتاب (حسب الناقد سعيد بوعيطة)، لا يزعم لنفسه الإحاطة الكلية بخماسية «مدن الملح» لعبدالرحمن منيف، لكنه يسعى لتقريب العالم الروائي لمنيف من جهة، والبحث عن آليات منهجية لولوج النص الروائي العربي عامة.

قراءة في كتاب:

بوعيطة (سعيد)، الخطاب الروائي عند عبدالرحمن منيف ـ مقاربة نقدية لخماسية مدن الملح، الطبعة الأولى، مطبعة سجلماسة (مكناس/ المغرب)، 2016.■

التشكيل الثقافي و تداخل الخطابات



[محمد ابن عياد *]

المحاور:

- سؤال التجنيس.
- المتن السردي.

I ـ الخطاب الأدبي وجدل الأشجان والقيم:

أ ـ إشكالية الخطاب السيري بين شجن الطفل وعقلانية الكاتب.

ب ـ الشخوص: الوصف ومنظومة القيم.

ج ـ المكان مؤسسة القيم والثقافة.

II ـ الخطاب التاريخي: سيرة الحدث ووقع الأثر.

III ـ الخطاب الفلسفي: من بناء المفاهيم إلى تجسيدها .

IV ـ التشكيل الثقافي :بين الواقعية و التجريد

V ـ تداخل الخطابات: نحو بناء جمالي وفكري للبلاغة الرحبة.

* ناقد من المغرب.

سؤال التجنيس

«بيوس أو طفل الحكمة و الطقوس» (1)، هو باكورة الأعمال الإبداعية للأستاذ عبد الإله حبيبي (2)، وهو كاتب جاء من حقل الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتربية، ليركب صهوة سرد أدبي يتجاوز به أقانيم الكتابة الإبداعية الروائية الصافية، ليرتاد عملاً تذوب فيه الحدود المائزة بين الخطابات؛ حيث هيمنة السرد الحر والرغبة الحثيثة في تعرية الذاكرة من كل غبش يكبح جماحها.

العمل السردي لم يصنف تحت جنس الرواية، أو السيرة الذاتية، أو أي نوع آخرمن الكتابة الإبداعية، مما يجعل هذا النمط من الكتابة نصوصاً ملتبسة تدفع القارئ إلى البحث عن تصنيف أجناسي لها عبر قيمتها الجمالية، وخصوصياتها التعبيرية، وغنى أسباب الإبداع فيها، وعمقها الفكري، لأن تجنيس أي عمل إبداعي، باعتباره فرعاً من فروع النظرية الأدبية، ينبغي أن يتجه نحو موضوع أهم هو شروط إنتاج النصوص، ومدى تعبيرها عن محيطها الاجتماعي والثقافي، خاصة في ظل تنامي الدعوة إلى إسقاط الحدود بين الأنواع الأدبية، وخلخلة النمط الجاهز، وهي القناعة التي تدفعني إلى القول: إن المبدع يكتب سيرة لوعيه الثقافي بعمق إنساني صادق، حيث تصبح الكتابة عنده هندسة للوعي البشري بمناطق الأطلس بالمغرب (3) حيث عاش طفولته.

لم يكن هذا النمط من الكتابة غفلاً في التأليف الأدبي القديم والحديث (4)، أو في الدراسات النقدية العربية والغربية، عامة، حيث برزت نصوص طرحت للنقاش مشكل تجنيسها وتصنيفها، خاصة عندما تتداخل فيها الخطابات، لتضرب في الصميم، مفهوم صفاء النوع. ويمكن أن نشير في الصدد على سبيل المثال لا الحصر إلى(لوكاتش) في كتابه «الرواية كملحمة برجوازية» عندما اعتبر أن بعض الأعمال الأدبية من العصور القديمة والوسطى لها صلات القربى إلى الرواية، لكن السمات النموذجية للرواية لا تبرز إلى حيز الوجود إلا بعد أن تصبح الرواية الشكل التعبيري للمجتمع البرجوازي(5). كما أكد أن هناك شكلاً جديداً للملحمة يعلن عن نفسه في بعض أعمال دوستويفسكي.

كما يبيّن أرسطو في «فنّ الشّعر» أن «الملحمة عمل محكيّ أو مسرود، وهو في تقابل مع التّراجيديا من حيث هي عمل ممثّل؛ فالتّراجيديا تتدبّر أمرها بالتّعويل على ممكنات الإخراج وحوامل العرض، في حين يتعيّن على الملحمة أن تثير المتقبّل بواسطة الألفاظ فقط. وإلى ذلك فإنّ فعل التّراجيديا محدود بسبب شروط التّمثيل المسرحيّ؛ مثلاً من جهة ديمومتها، في حين لا تخضع الملحمة لمثل هذه القيود ويمكن أن تغطّي مساحة زمنيّة أكبر». (6)

إن الكثيرمن الكتابات السردية تمتاح غناها النوعي، والأجناسي، والخطابي، والفكري، والثقافي من مرجعيات متعددة المشارب، مما يدفع الباحث إلى دراسة النص في تعدد خطاباته، منجذباً لخلفيات نقدية وإبداعية معياراً للتصنيف، وحافزه البحث عن التطابق مع نص سردي مألوف كالرواية والسيرة الأدبية أو غيرها من الأنواع السردية الحديثة، لكن سرعان ما تنتاب بعض القراء حيرة التصنيف لأنهم لا يسعون إلى عكس الأمر كأن يقرأوا النص، ويبحثوا عن تصنيف له عبر خصائصه التعبيرية الغنية بأساليبها ومرجعياتها الثقافية، إلا أن هذا الضرب من المقايسة ـ كما يقول الباحث التونسي منصف الوهايبي «كثيراً ما يصلح في إظهار الأنماط النّوعيّة وسماتها الخاصّة، حتىّ إن استرخص القارئ قيمتها. وهذا من شأنه أن يسوق إلى القول إنّ استعمال مقول ما باعتباره قاعدة يجري عليها الجنس الأدبي، يفترض ثباتاً ما،

حتّى يحتفظ بصلاحيته ويحافظ على وظيفته النّقيميّة أو يكشف عمّا يمكن أن نسمّيه نظاماً من التّمثّلات المعياريّة أي التي يُقاسُ عليها.

إذا كانت الأنواع، أو الأجناس ثابتة، فإن أشكالها متغيّرة لا شكّ. وطالما اعتبرنا أنّ مدار الخطاب إنّما هو على ذات وعلى خبرتها باللغة وبالعالم، أمكن أن نتوقّع تبدّلات الشّكل والأسلوب وأن نتقبّل حتّى أكثرها غرابة وشذوذاً، بحيث نرى القيمة الجماليّة في المتغيّر من الأشكال، أكثر ممّا نراها في نموذج يُحتذى أو قاعدة- معيار يُمتثل بها. وهذا لا يعني أنّ القاعدة شأن نقديّ ليس إلاّ، أو أنّ النصّ طليق من أيّ قاعدة أو هو يسوح حيث أراد وأينما شاء له سبيله المرسوم». (7)

من هذا المنطق النقدي الإشكالي، الذي يؤطر المداخلة، وجدت في العمل السردي المدروس مادة إبداعية وفكرية خصبة لتقديم مقاربة نقدية تحت عنوان «التشكيل الثقافي وتداخل الخطابات في كتاب «بيوس أو طفل الحكمة و الطقوس»، وهو عمل متعدد المستويات الفنية والفكرية، ومفتوح على أشكال خطابية ذات مرجعيات فلسفية وسوسيولوجية وتاريخية.

المتن السردي:

بدأ السارد رحلته الإبداعية بفصل: «من يكون بيوس؟» الذي أطر فيه شخصيته الساردة، مؤسساً لعلاقة إنسانية ونقدية و ثقافية داخلية؛ معرفة ومفسرة وواصفة ومؤولة وكاشفة لشخصية الكاتب / بيوس عاطفياً، وفكرياً، وإنسانياً من خلال شخصيته المثقفة التي تركب صهوة الحكمة والطقوس لتحكي في بقية الفصول المتبقية عن محطات كبرى من حياته، وحياة أسرته وأقربائه (كالأم والأب الحكيم، والفقيه، والمعلم، وللجدة، والخالة خدوج والخال الغازي، ولحسن والعم عسا وابنته، وحميجان، وعزيز، والعم قاسم، والكورش، وما حمو والتامي، وموحى نيط، و سيدي إبراهيم وباكردون، وغيرهم من الشخوص التي شاءت الأقدار أن يرتبط بها، ويتعايش معها واقعياً، أو رمزياً كالمهدي بنبركة والأولياء والصالحين، بانياً لكيان إنساني جذوره غارقة في ذاكرة الطفولة بقرية «مريرت» بالأطلس (8)، وأنهارها الموسمية، وغابات الصنوبر، والأرز والفلين، وحياةُ السكان، وثقافتهم، وعاداتهم، وأعرافهم واحتفالاتهم، وأيام أفراحهم، وأتراحهم، وصراعهم مع المستعمر وقسوة الحياة، ومشاكلهم، وترحالهم، واستقرارهم، وأحلامهم، ومصائرهم، وقيمهم الضاربة جذورها في معاني التعايش والتعاون والتكافل، والمحبة المتوارثة عبر الأجيال، أمصالاً يقاومون بها صعوبة الحياة، وقسوة الطبيعة، وسموم الاستعمار، وتسلطه على خيرات البلاد الطبيعية، وتنكيله بأبناء الوطن.

ضمن هذه المضامين الكبرى يغوص السارد في حديثه عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع، سواء في تشبعه بأفكار جديدة أو في ممارسته للعادات والتقاليد والطقوس، والتعايش اليومي مع الأحداث الطارئة والمألوفة، ناهيك عن اهتمامه -سردياً- بتاريخ المدرسة المغربية في شخص الطفل بيوس ورفاقه الذين اكتووا بإبداع مديرها الزنجي في التنكيل بالطفولة عبر ممارسة سادية مقيتة.

كما أثار السارد قضايا أخرى متعددة؛ كالتعايش الإنساني والثقافي بين الناس، وتاريخ المقاومة، وعلاقة الناس مع النصارى، وتاريخ الخيانة، والخونة، والمجاعة، وعزلة المناطق الأطلسية، وتناقضات المجتمع، ومعاناته، وتاريخ الراديو، وأزمة الشاي والحليب، وعودة الفرنسيين ـ بعد الاستقلال ـ للتملي بالماضي الاستعماري، أو للتجسس

العاطفي على المغاربة تشفياً، وإشباعاً للنزعة الاستعمارية السياحية تحت ذريعة الحنين أو الشجن !

I ـ الخطاب الأدبي وجدل الأشجان والقيم

أ ـ إشكالية الخطاب السيري بين شجن الطفل وعقلانية الكاتب:

عرف الكاتب بشخصيته المبدعة في تماهٍ ثقافي بينه وبين بيوس/ الطفل الذي يحضر شخصية واعية بكينونتها الثقافية، وحسها الإبداعي، حيث يتنازع العمل السردي بوحان متلازمان ومتداخلان؛ بوح يكشف فيه عن الأنا السـاردة بروح فلسـفية مفكـرة في طريقة تشكلها الثقافي والفكري داخل المتن السردي، وبوح يقربنا من هذا الكاتب البيوسي الذي يتذكر ذاته طفلاً وهو يتجسد حالة إنسانية، ونفسية، واجتماعية بريئة، لكنها واعية بتفاصيل الحياة ومحطاتها المتجددة. هذا الوعي الموشوم في ذاكرة الكاتب بقي معه علامات راسخة في الوجدان والروح لكن آثارها لم تُمح من الذاكرة، حيث يسكن الطفل روح الكاتب ليصبح «الطفل أبو الرجل The Child is father of the man. كما يقول فرويد، مما يؤجج سرده ويذكي فيه حماسة التذكر التي تمده بنسوغ عاطفية هادئة تارة، وتارة أخرى قوية متأججة. «ويحدث في بعض الأحيان أن تزداد شدة الشحنة النفسية الخاصة بعملية التفكير، وفي هذه الحالة «تدرك» الأفكار في الواقع كأنها آتية من الخارج ـ وهي تأخذ تبعاً لذلك على أنها إدراكات حسية حقيقية» (9) تترجمها الجمل الاستغراقية التي تجدد نفسها عبر أسماء الموصول وكثرة النعوت، والصفات، وحروف المعاني التي تفيد: (الإضراب، والاستدراك، والسببية، والتعليل والتفصيل...). لذلك أبى إلا أن يأسرها في قوله: «إنه سعيد لأنه يمسك بطفولته وهو في أعلى مراحل نضجه، يرسم ما يشاء من الصور، ويبني ما يلائم ذوقه من المعاني. لا تعكر صفو مزاجه أية إرادة سالبة لحرية التخيل واعتقال النوم باعتباره هو الطريق الذي يقود إلى حيث لا يمكن(10) لأية جهة أن تطال عوالمه حتى ولو تمترست خلف كل العلوم والمعارف والسياسات» (11).

يقارب السارد تجنيسه للعمل بلعبة التواري والظهور، معرفاً شخصيته السـاردة، وكاشفاً في كل مقطع سـردي جـديد عن وجه آخر من كيانه الثقافي والإنساني؛ كيانه المجسد والمجرد؛ كيانه الأدبي والفلسفي؛ كيانه المسالم والثائر، ليقول صراحة:الكاتب هو بيوس/الطفل: «بيوس هو تعبير عن مأزق، وتلطيف لأزمة إنسان تخونه طفولته باستمرار» (12) ويقول: «بيوس قارئ نهم، راقد فينا، طفل دامع العينين، مرهف الإحساس» (13) «بيوس هوالحلم عندما يكون بلسما للكوابيس، هو اللحظة التي تتحرر خلالها الروح من عقال الإرادة الجامدة لكي تحقق الاتحاد بما كان مستحيلاً الوصال معه. .»(14).

ويشكل الفصل الأول محاولة نقدية و إبداعية في تجنيس العمل؛ تجنيس ينفلت من التنظير النقدي المباشر ليركب صهوة الإبداعي والفلسفي، ليقدم إضاءات أشبه بمدخل يساعد القارئ على فهم شخصيته المجسدة في الطفل بيوس؛ هذا اللقب/ الرمز الذي يشكل شخصيته الروائية والسيرية عبر لغة تحتضن تجاربه الحياتية؛ حيث يحضر كيانه النفسي والثقافي في كيان شخوصه الأخرى بالوصف والسرد، والاستبطان النفسي؛ وفي تحرر كبير من «الخوف» و«الغموض» ليمـرن العقـل علـى «الجـرأة» و«الجسـارة» و«الحـرية» التي تـشربها من جـدته وأبيـه الحـكيم ومـن ملازمتـه للنهر وهو يطارد أسماكه المتهورة، حسب قوله.

وبما أن المبدع أصر على الكتابة الإبداعية بوحاً صادقاً

ينفلت من رقابة اليقظة العقلية التامة، فقد كان وفياً لطرحه النقدي والجمالي في الفصل الأول /الميتانص، حيث أطلق العنان لجرأة وجودية بحث فيها عن ذاته الماضية لعله يفلح في استعادتها مجازياً - على الأقل - وأسرها في نص إبداعي ملؤه «التأمل، والتعقل، والتنقيب في الأحداث، والشخوص..» (15) يختزل فيه حياته وحياة الكثيرين ممن عايشهم زمن طفولته، وبقوا في قلبه كياناً يقض مضجعه الإنساني، لذلك حضر عنده الحلم بشكل قوي باعتباره لعبة التذكر والتناسي التي يمارسها كاتب السيرة حيث «يتحرك العقل النائم في تجرد مطلق من ثقل الزمان» (16).

كيف - إذن - ترجم المبدع نصفه الطفولي المفقود في الزمن، الحاضر في الذاكرة؛ ذاكرة الكاتب المفكر «المتمنطق بصرامة العقل» وعفوية العاطفة في الآن نفسه؟ كيف أقام في اللغة، والفكر، والخطاب؟ هل بقي أسير الرؤى السردية الروائية المعروفة؛ «الرؤية من الخلف» الرؤية مع «الرؤية من أمام»، أم أن تعدد خطابات العمل السردي أفضى به إلى رؤية سردية عابرة للأنساق السردية التقليدية لتتحول من السردي إلى الثقافي، وتشتغل على «آليات الكشف والاستشراف والتطلع والحدس والتوقع في ربط مقولات النص السردي بالخارج الثقافي والاجتهاد في الإجابة عن أسئلته». (17) مؤسساً - في ذلك - ما يسمى في بعض الدراسات النقدية المعاصر بـ «الرواية الرائية» أي تلك التي تتبنى رؤية استشرافية تحكي عن السيرة الذاتية لصاحبها، لكنها على المستوى الإبداعي تروي تاريخ الآخرين المستقبلي في كل مكان من المعمورة بصدق، ومكاشفة، حيث يصبح الإبداع هو التعبير بالمطلق الذي يدفع «التاريخ الخاص بالطفولة المنكسرة إلى أقصى حدود الجرأة و الألم» (18)، أليست «اللغة هي مأوى الوجود» (19) حسب تعريف هايدغر في كتابه «الكينونة و الزمان»؟!

يشتغل النص السردي من خلال قراءة الكاتب / الطفل في شخصيته الكاتبة، وفي جس نبض حياة المجتمع، وتمظهراته الثقافية، لذلك يفضل «الظهور في الانزياحات المختلفة؛ وفي الشرود، في أحلام اليقظة، في الطقوس البالية، في سلوك الزهاد، في كلام الشعراء، في نصوص الفلاسفة، وحتى في كلام البسطاء من الناس، في هذيان السكارى، في كل عبور نحو المجهول»(20)، وعبر كتابة تنحو نحو العفوية تجاه نفسه وتجاه الآخرين، وتجلى ذلك في استعراض التفاصيل بكثير من الشجن والصدق العاطفي، خاصة عندما تتأجج المواقف الإنسانية، و تأخذه نشوة التذكر، والتماهي مع الماضي الطفولي كأن الكاتب يستدعي الحياة المفتقدة بالأطلس وهو بين ربوع المدينة التي يعيش فيها (تطوان) التي تثير فيه شجناً آخر ديدنه متعة الكتابة، ولوثة الإبداع، والتأمل الفلسفي في ماضيه وصفاً غنياً بالأسئلة المقلقة والإجابات المؤجلة (21).

وعندما يشتد به الحنين لشخوص تربطه بهم علاقة قرابة، كان ينتقل من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم في قوله: «خالي الغازي - خالي لحسن - خالتي خدوج - بنت عمي عسا. ..» ليخلخل الكاتب ذاته ويكشف عن علاقاتها الأسرية، والعائلية، ويتكلم عن مؤثرات ثقافية في شخصيته؛ سواء في تعلمه الفرنسية، أو في حسه الإيماني، وقلقه الفلسفي، بل وتداعيات أحاسيسه المتوارية تجاه ما وقع في الماضي من أحداث تاريخية واجتماعية بالمنطقة وإعادة قراءتها بحس عاطفي وعمق فكري يدين ما وقع؛ كأحوال رجالات جيش التحرير إبان الاستقلال الذين تحولوا في زمن الاستقلال إلى «متسولين»(22).

ولعل أهم ما يميز الحس السيري في هذا العمل الإبداعي

هو هويته المصلحة والمتمردة على ما فسد من الأرض والناس والقيم، ورحلته المتجددة في البحث عن حريته، وكيان الأمان، والبقاء عبر تناسل الأسئلة في ذهنه حول سرالوجود و«جلال الحقائق» خاصة عندما يستحضر حياة المجاذيب الهائمين على وجوههم في الطرقات، أو عندما ينزوي في حضن الطبيعة ليبحث عن كيانه المفقود، أو عندما يصطدم بظلم أو قهر أو موت صديق كـ «عزيز»، أو شخص ظلمه الناس في حياته وموته كـ «باكردون»، آنذاك يصبح البوح مباشراً و متأملاً في أدق تفاصيل الحياة، ليقول لنا: إن بيوس هو هذا الكاتب الذي يخلخل ذاته بأسئلة محيرة. يقول: «بيوس صامد في طفولته، مناضل من أجل حريته كصنو للزمن، وظل للسماء، ولحاف للشجر، ومؤنس للغربة، ومتابع لكرنفال الموت والحياة». (23). ويقول: «لن يكون بيوس إلا طفلاً قتله الخيال، ومنحه الحلم هوية جديدة، جعلته يتفوق على أقرانه كثيراً في صنع الملاحم ومنازلة الآلهة، والانتقام المجازي من القدر، والانتصار على الظلم في كل مكان. .» (24). و ما الحلم عند الكاتب إلا محاولة للتذكر باعتبارها معركة ضارية بين الذاكرة والنسيان، وسيلتها اللغة، وقناتها الفضلى الحرية «من أجل أن تستمرالطفولة الإنسانية منتصرة على رجولة بدائية» (25) حسب تعبير الكاتب.

ب ـ الشخوص: الوصف ومنظومة القيم

الشخصية الروائية ليست هي هذا الشكل الذي يُشيَّعُ وصفاً حسياً في أبعاده الجسدية المألوفة، وإنما هي هذا البعد الرمزي الإنساني في مظهر السيكولوجي والفكري، وما تنتجه من ردود فعل متباينة تغذي السرد وتقدح زناده لإغناء المنظورات السردية، ذلك أن السارد يبني وصفه للشخوص على مبدأ تحليل بعض نفوس الشخوص بحس فلسفي، ونقد اجتماعي، وعمق ثقافي، وموقف آيديولوجي يبدي مواقف من كل ما اختل من السلوك أو الحدث، حيث يصبح النص السردي جامعاً للأنواع الأدبية والخطابات، ناهيك عن تداخل الواقعي المعيش بالحس الميتولوجي، والأسطوري في تفسير بعض الظواهر، أو الحديث عن قوى فاعلة في أحداث النص السردي كحديثه عن حياة اللقالق والتفسيرات الاجتماعية حول مسخها.

فهاهي شخصية بيوس/ الطفل تتشكل في النص إشكالاً ثقافياً وحالة لغوية تتسم بالنضج النفسي، والفكري، والقدرة على تأمل نواميس الكون بوعي عميق، عبر مسارات السرد المتعددة حتى أصبح طفلاً يصطحب الجنائز ويعي الطقوس ويشارك في الفعل، ويتبنى القيم الأصيلة بشخصية حالمة، ومصلحة، ومثقفة بحسها الطفولي، ومتماهية روائياً مع شخصية المهدي بنبركة، وحاملة لصورته بين جوانحه شعاراً للتغيير، ومنطلقاً للمقارنة والإصلاح.

بيوس ذلك الطفل الذي يدرس بالمدرسة، ويكتوي بتربية قاسية على يد المعلم السادي، فيهرب إلى حضن الحكيم الذي يعلمه القيم، والبطولة، والتاريخ على الرغم من تقلب مزاجه، أو إلى الجدة التي تعوضه بؤس مدرسة الاستقلال العنيفة، أو يهرب إلى ملاذه الطبيعي (النهر) التي يحقق له الحرية، والتوازن النفسي ليعيد لملمة جسده من جديد للإقبال على فصل آخر من الحياة في المدرسة، وواجبات التلاميذ في جمع حطب التدفئة، ومعاناتهم مع العقاب، والحفظ، والكتابة تحت أنظار معلم يعشق الاستبداد والفتك بأجساد الأطفال؛ معلم منافق خطاباً وسلوكاً؛ معلم قتل في الأطفال حب الجمال، وأسر لعبهم في متحف بارد، مما أوقد في نفسية الطفل اسم المهدي بنبركة رمزاً متجدداً يتماهى مع صورته، ويبحث عن ملامحه في أي مكان لعله يظفر بصداه، مجسداً في

إصلاح التعليم، أو أوضاع البلاد الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية لبلبغ مراده، وما هو ببالغ.

ثمة شخصيات كثيرة تعايش معها السارد عن قرب جعلت منه طفلاً رجلاً يعي كيانه، وكيان الآخرين بحس الرجل الصغير المثقف، والمتفلسف، والثائر، والعاطفي، والحالم، والمحب للحكمة والحكي والجمال، والذي يذود عن حقه الطفولي ضد من يريد «تنميط وتشييخ الصبية وهم براءة خالصة»(26). من هذه الشخصيات التي أصبحت في وجدان الطفل /الكاتب رموزاً قيمية سواء بإنسانيتها، أو بنفسياتها المركبة التي اتخذت لها برزخاً في الحياة لا يبغي فتح حدوده للآخرين بعمق إنساني صادق؛ شخصية للا حادة (التي تغسل الأموات) لتحيى بموت الآخرين، والمرأة العاقر تعشق الإنجاب من باب الفضول لا غير، وشخصية حميجان تغرق في فقرها وتشتتها العائلي، والخالة خدوج تعوض الجدة في قيمة الحنان لتحمي بيوس من عقاب الحكيم، وشخصية باكردون (السكير، الأعزب) تعيش في قلب الكاتب حالة إنسانية تتعذب في حياتها وممماتها، لتصبح قصة موتها أسطورة مجتمعية وفاتحة مشؤومة لمنعطف خطير في ظهور الأصولية التي اتخذت من قبرها مشجباً لتأجيج فتاوى الخطاب الأصولي المتطرف حول حياته، وشخصيته، وموته، ودفنه في مقابر المسلمين. هنا سيصبح الكاتب / الطفل مُصلحاً اجتماعياً، وحكيماً يتأمل الخطاب الأصولي، ويحلله، لينقل الموقف إلى ذوات أخرى إدانة ورفضاً.

الكاتب يتحكم في خطابه عبر لغة سردية واصفة تتمترس خلف خطاب نقدي وأيديولوجي حجاجي قوته في البرهان بالخلف (27)، يقول مدافعاًعن حياة السكر والعربدة لباكردون: «لم يكن عدواً لأحد، ولم يعنه حديث الناس عن الأخلاق، أو عن الموت والحياة، لقد تجرأ فقط على لعب اللعبة مكشوفاً واضحاً، لأنه لم يكن زوجاً لامرأة أو أباً لطفل.

لكن اليوم، تخرج الفتوى من أفواه من دخلوا خلسة إلى القرية لينشروا فيها الرعب، ويخضعوا الأفئدة لأشياء الغيب المخيفة، ويعلموا الناس كيف يصبحون أعداء لبعضهم البعض، بعدما كانوا رحماء فيما بينهم». (28).

كما تصبح بعض الشخوص الأخرى رموزاً وطنية مصغرة تختصر ثقافة مجتمع بأكمله؛ سواء في حفاظها على التقاليد والأعراف، أو القيم السائدة، أو في مواقفها البطولية، خاصة عندما يتعمد السارد إحياءها في النفوس لأنها لا ترضى لأسرتها ومجتمعها أن تموت غدراً بفيضان أو داء؛ فأم بيوس تقاتل ضد داء «الميننجيت» بمادة القطران ونساء القرية يقاومن الأمراض الجسدية والنفسية بالطب الشعبي(29) في غياب المستشفيات، والأطباء، والجدة تقتحم المخاطر، وتواجه النهر الطاغي لتنظم عملية تنبيه الناس، وإجلائهم عن مجراه لتنتصر على الموت بحس بطولي؛ إنها تزرع في الناس ثقافة مواجهة الموت بعزيمة حتى تنتصر الإنسانية على الخوف في نفوسها أولاً، ولا تموت كأبطال «رجال في الشمس» الذين واروا موتهم حتى لا تنكشف سقطاتهم، واختاروا الموت المأساوي على أن «يطرقوا جدران الخزان» (30).

بيوس والجدة وجهان لعملة واحدة؛ الموت بإباء والدق على الجدران (جدران الرفض، والمقاومة، والتحدي) منذ اللحظة الأولى، ما دامت الحياة لا تقبل نصف شجاعة.

ج ـ المكان مؤسسة القيم والثقافة

على طول مسارات السرد شكل المكان قوة فاعلة تنسج خيوط الحكي، وتبني تشعباته، فليس المكان بأوصافه المادية، ونعوته المتناسلة، وإنما هو كيان حي يستمد قوته

من أحداثه وقيمه التي يعبر عنها، فهاهو النهر يلهم الطفل التأمل ويذيب تعبه؛ إنه «الملهى الذي سيتعلم فيه أولى دروس الطبيعة، بل سيرى فيه كيف تبني الحياة لها بيوتاً، وممرات، وتجمعات لكائنات حية في نظام بديع وبعيد عن الكلام».(31) ليس النهر وحده، بل ثمة أمان كثيرة بنيت على هذا الحس الإبداعي والثقافي؛ فالأسواق الأسبوعية قبل أن تكون فضاء للبيع والشراء، فإنها تحتضن طقوساً ثقافية وجماعية في التعايش وتبادل المنافع، وضيعة شيخ قبيلة «إرشكيكن» (32) هي فضاء مفتوح في وجه الأطفال لينعش خيالهم الطفولي دون قيود، وهي فضاء للعبور والتثاقف، والتعايش، والمقابر تنبه الغافلين في الحياة الدنيا لتقوي إيمانهم وتحيي في ألسنتهم ترديد أسماء الله الحسنى خوفاً من مفاجأة غير متوقعة، والسهل المضياف يحكي عن تاريخ «المرابطين والموحدين وكل من تعاقب على حكم البلاد من زوايا، وإمارات، ودول، ومستعمر..» (33)، ومقهى «داهمو» هو مكان استثنائي لأنه يحتضن متحف فرنسا الحربي المجسد في رواده من معطوبي الحرب ومن ذوي العاهات من معركة «ديان بيان فو» (34).. وقرى الأطلس هي مدرسة الطبيعة التي تعلم القيم، وتحتوي العابرين لتفطمهم على التآزر والتعاون ويتخذوها وطناً، وبيت ماحمو الصحراوي (35) يختزل قيم الكرم والاعتناء بعابر السبيل، وكُتاب الفقيه «بوتموجوت» فضاء لممارسة الشيطنة الطفولية تحت أنظار فقيه متسامح في مقابل مدرسة يتيم فرنسا التي تحولت إلى جامع يعلم الخوف، ويمارس التعذيب والقسوة، وقتل الأحلام في عز الصقيع، وقبر باكردون (36) أصبح مفجراً لحوار أصولي منجذب لأيديولوجية ضيقة في إقصاء بعض الموتى من رحمة الله. . إلخ.

إن وصف الكاتب للأماكن بمعزل عن قيمها وأبعادها الإنسانية يكون ـ عادة – وصفاً حسياً وتصويرياً مباشراً، مما يدفع السارد إلى الربط بين الفضاءات والشخوص التي تعيش بين أحضانها عبر بعدها العاطفي وألفتها وحمولاتها الثقافية، حيث تستحيل بعض الأماكن إلى قيمة اجتماعية، وإنسانية سامية، وتستحيل أخرى إلى رموز للاستغلال والاستعمار كمنجم بيدال بجبل عوام الذي كان ينهب خيرات البلاد، ويدمر صدور عماله المغاربة بمادة «السليكوز»(37) لتنعم فرنسا بالرخاء، ويعود أبناؤها إلى المغرب سياحاً يقتنصون الذكريات.

II ـ الخطاب التاريخي: سيرة الحدث ووقع الأثر

الخطاب التاريخي مؤشر ثقافي يدعم بناء النص السردي ويمده بمؤشرات واقعية في بناء الحدث وتقوية مرجعياته لاستلهام العبر، وإدانة ما فسد من الواقع، ناهيك عن رغبة السارد في استعادة وقائع بصمت حياته، وحياة المنطقة التي عاش بين أحضانها كاتباً طفلاً ناضجاً، أو طفلاً كاتباً يأخذه الحنين إلى مدارات التذكر، لعله يوفي الماضي حقه، ويأسره عملاً سردياً، أو ذكْراً طيباً، أو وفاء إنسانياً، أو موقفاً فكرياً، أو تأملاً فلسفياً، أو كتاباً يُتداول مرآة يبحث فيه كل قارئ عن كيانه تماهياً، أو تعاطفاً، أو شجناً.

ففي سياق حديث الكاتب عن مراحل الدراسة الأولى، ووصفه أجواء التعلم يُعيْد الاستقلال يطلعنا على تاريخ العقاب بالمدرسة المغربية التي كانت تضم بعض المديرين الذين لا يؤمنون إلا بالعصا لمن عصا، في مفارقة حضارية لا تعي فيها المنظومة التعليمية علاقة اللغة بالفكر والسلوك وحقوق الطفل؛ فهاهو الطفل بيوس يستمع ـ في المدرسة ـ لقصيدة الخريف للشاعر الفرنسي «لافونتين» زمن الصقيع الذي يعطل التفكير مستحضراً

المدير الزنجي الذي يتربص بأي تلميذ يمارس حريته الطفولية ليقتل فيه الشعر، والحرية، وحب الاستطلاع واللعب، وقد تجلت هذه الصورة في فصل «المهدي في مدرسة الكرباج» الذي اطلع فيه السارد على مفهومه للمدرسة ـ بعدما خبر في الماضي مفهوم «المسيد» لتتناسل في ذهنه الأسئلة الفلسفية التي تراوح جدلها بين مفهومي الصدق والكذب؛ «صدق الحكيم وكذب المعلم، أو صدق المعلم وكذب الحكيم. بين خيارين مساحة من العذاب لتشكيل بيوس في هندسة مؤسسية، أهم ما فيها هو الحرص الشديد على تضييق المحكي الثائر، الذي لازال يقاوم في صمت الليل، وبدون ضجيج، أناشيد مدرسية تكلفت بإشراف على إعادة صناعة بيوس كائناً جديداً»(38).

في خضم حديث السارد عن مفهوم المدرسة وتاريخها الذي مازال أثره حاضراً في الوجدان، تحضر شخصية المهدي بن بركة التي عاشت في فكر ووجدان الطفل / الكاتب رمزاً لبناء شخصيته الثقافية منذ الخطوات الأولى بالمدرسة؛ فالمدرسة في عرف الكاتب لم تكن مكاناً لتعلم القراءة و الكتابة؛ هذا مفهوم سطحي تلقفه الطفل بيوس في حوار عابر مع الحكيم الذي أخذه معه ليسجله بالمدرسة. كان للمدرسة دور آخر أكثر عمقاً، قالها الحكيم «وعيناه غارقتان في سحابة من الدموع وقد انتابت صوته حشرجة خانقة، كاد صوته أن ينتحب على إثرها:

ـ من أجل أن تكون مثل المهدي بنبركة» 39)

سؤال ثقافي، وإشكال فكري كبير انطلق منه السارد لبناء مفهومه للتعلم وأخذ العبر التاريخية من حدث موت المهدي في ذاكرة الكاتب في الحاضر، أو ما تناسل في وجدانه، ووجدان من يعرفون خبايا الموت السياسي والثقافي وأسراره البعيدة التي تتحكم في مصير أمة.

لقد بنى الكاتب تداخل الخطابات عبر مفارقات سردية كثيرة تتداخل فيها القيم والعبر التاريخية؛ فها هم رجالات تاريخ حرب الهند الصينية عادوا إلى قرية «مريرت» أبطالاً يسيرون الشأن التعليمي ويطبقون كفاياتهم ومهاراتهم الحربية في التنكيل بجلود التلاميذ/ الأطفال ليقتلوا فيهم رمزية «المهدي بنبركة»، وبراءة الطفولة «..قائد هذا البيت أو مدير هذه المدرسة التي تخفي طيف المهدي، رجل زنجي، صاحب بنية جسدية رياضية، أنيق في ملبسه، غير صادق في ابتسامته، رهيب في نظرته، مفزع في كلامه، يقف إلى جانبه رجل من رجال قرية بيوس، بل من قدمائها الذين ذهبوا لمنازلة ثوار الهند الصينية وعادوا بتجربة في فن إسكات وقمع كل صوت يريد أن يقلد أحرار الفيتنام»(40).

كما استحضر الكاتب ـ في سياق بناء النص السردي ـ تاريخ المنطقة، والتعايش مع النصارى اقتصادياً، وتبادل المنافع دون الخوض في تاريخ الأحقاد، لكن بحذر فكري ووطني صادق لا يسلم فيه بالواقع والمصير المحتوم، ولكن يعري الواقع الاستعماري الفرنسي في استخراج المعادن من منجم «بيدال»، حيث تدمير الأراضي الفلاحية، وقهر أبناء الوطن مع وضع اليد على جوهر المشكل الحضاري المتمثل في تغيير نمط عيش السكان الذين أصبحوا مستعبدين من طرف الأجرة الشهرية ونسوا نظامهم الاقتصادي الأصيل القائم على الفلاحة والزراعة لكن بحرية وإباء، مما دفع السارد لتأجيج فعل التذكر الذي يعري واقعاً كان يتمنى له مصيراً آخر غير الذي حصل؛ مديناً تاريخ الخيانة، والخونة، والمسكوت عنه في الاستعمار الفرنسي، وتاريخ استعمال الفرنسية حضارة وسلوكاً، وثقافة، وتاريخ التعليم القمعي، والوعي الوطني في تحية العلم وتاريخ قبيلة ركراكة (41).

والمرابطين حضارة متجددة ومتجسدة في قيم المجتمع وتشكيلهم الثقافي.

III ـ الخطاب الفلسفي: من بناء المفاهيم إلى تجسيدها

تحكم الكتابة السردية عند الأستاذ عبدالإله حبيبي مرجعية ثقافية وفلسفية قوية، سواء في اشتغاله على بعض المفاهيم الفلسفية سردياً، أو في بنائه للقيم هدفاً إنسانياً نبيلاً. وهكذا تصبح العملية السردية تشكيلاً ثقافياً تتداخل فيه المرجعيات الفكرية، والخطابات، والأنواع الأدبية؛ رواية لا تكتب بالرواية بل بأدوات خارجها مما جعل منها رواية الأسئلة المقلقة، والإجابات المؤجلة (42) نظراً لاستدعائها قضايا فلسفية كثيرة كحديثه عن سيكولوجية المرأة والطفل ببوس، ومفهوم الموت والأبيسية الظالمة، والحكمة الفلسفية، ومفهوم الحلم، والعقاب، واللعب، والحرب، ورمزية القتل، ومفهوم القبح، والانتماء، والسحر. ذلك أن الكاتب يوظف خطاباً مفاهيمياً يشتغل على فعل التثاقف في قالب سردي يجسد المفهوم داخل الحدث المسرود ليستنطق أبعاده، وتجلياته في سياق فني هو أقرب للأدب الفلسفي، حيث انتقال الكاتب من الاشتغال على المفاهيم إلى الاشتغال بالمفاهيم في وصف الأحداث ونفسيات الشخوص.

تجسد الخطاب الفلسفي إبداعياً من خلال أشكال متعددة؛ فالكاتب يحاجج بالأحداث عبر وصفها، والنبش في مظاهرها ونتائجها الاجتماعية، والنفسية، والثقافية، وأثرها على تكوين شخصية الإنسان واصفاً أحياناً ومنتقداً أحياناً أخرى في بناء نسقي يحافظ على خطية الأحداث والوقائع، وتركيز على مرحلة الطفولة زمن التمدرس بالابتدائي، وما اقترن بذلك من أحداث في المرحلة نفسها، لكنها متداخلة في سياق السرد مع بقية الأحداث من قبيل التذكير بأحداث مضت للاعتبار وربط الوقائع بملابساتها ونتائجها على الواقع، كحديثه عن زمن التوتر العسكري بين المغرب والجزائر، أو رصد تحولات المجتمع المغربي عبر مراحل مختلفة، أو العودة المتكررة للحديث عن النظام التعليمي المغربي، ونقد الكتاب المدرسي الذي لا يستجيب لطموحات المجتمع، ولا يعبر عن حاجاته النفسية والتربوية، أو التذكير في كل مرة بمفهوم الوطنية، واستحضار شخصية بنبركة على لسان الطفل، أو على لسان أبيه (الحكيم) الذي كان يتحسر على ما آلت إليه الأوضاع زمن الاستقلال (43)، وهو يستحضر شهداء فلسطين، أو استحضاره لزعماء صنعوا التاريخ من أبوابه المشرعة كجمال عبدالناصر، وعرفات، وعبدالكريم الخطابي، ودوغول، والقايد لحمر بن منصور..إلخ.

إن المبدع يشتغل على جملة من المفاهيم لينقلها معناها اللغوية والاصطلاحي إلى تمظهراتها الواقعية في سلوكات الناس ليدعم عمقه الإنساني، ويقوده إلى بناء بعض الأسئلة الفلسفية حول قضايا الحياة والوجود لترسيخ القيم، وعرض تجلياتها؛ من قبيل القبح، والجمال، والشر، والحرية، والتضحية، والرجولة والنبل، والشجاعة.

تجسد الخطاب الفلسفي سردياً ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ في درس المعلم/ الحكيم عبر جمل استغراقية تراوح مكانها بين الوصف، والعرض، والإقناع، والتأثير الوجداني، والإبداع اللغوي الغني بالاستعارات، زاده ـ في ذلك ـ الصدق، والعمق الفكري، والشجن الوجداني وإدانة ما اختل من السلوكات بسلطة البوح، كما تجلى ذلك عبر تقديم السارد لقراءة في نفسية، وأحاسيس الأطفال المنغمسين في اللعب، والتيه بين

أحضان الطبيعة سلوكاً عفوياً، وهو من المقاطع السردية التي تدفع السارد ليفلسف موضوع اللعب والتحف من المنظور التربوي لمدير المؤسسة الذي كان «يطلب من التلاميذ أن يسلموا لمتحف المدرسة هذا كل اللعب التي يعثرون عليها.. ينبغي لهم التخلص من سحرها بسرعة لأنها متهمة بسلبهم عقولهم، وتهديد أخلاقهم، وتليين صرامة الأجواء الدراسية و«صبينة» جدية العمل . (44) كما كان الأطفال يدارون كبرياء المدير بتسليمه اللعب التي في حوزتهم، وذلك حتى يثبتوا له مدى تعلقهم بسجنه، وتفانيهم في تجميله.

هنا في هذا النفق (أي متحف المدرسة!) يقوم الفراغ بإحصاء هذه اللعب وتجميدها، بل وجعلها صماء لا تسمع صوت الأطفال، ونداء اللعب. إنها منعت من در الحياة في أنامل الصغار لكي تمنحهم وجها إنسانياً، وعمقاً أسطورياً ضرورياً لطفل في بداية الحياة، وهو في أمس الحاجة إلى السفر في الاستيهامات والأحلام. (45).

يصبح اللعب في عرف المدير جنحة يعاقب عليها التلاميذ، واللعب يجب أن تؤسر حتى لا تلهي التلاميذ عن دراستهم، أو تزرع فيهم عشق الجميل، أو الجديد الحداثي من الصناعات الدخيلة مع حرص التلاميذ على الالتزام بمبادئ أخلاقية مشوهة (اشتراكية) زمن البراءة والعفوية: يقول: «لما يعثر طفل من أطفال مزبلة بيدال على لعبة ما لا يتردد في إخفائها عن الآخرين، خوفاً من أن تؤخذ منه بالعنف، أو يقال له إنها ملكية مشتركة بين الزملاء».(46)

ومن المفاهيم الحاضرة بقوة في العمل السردي مفهوم الموت من منظور شخوص تماهت معه، واتخذته سبيلاً للرزق، وفاتحة للخير في شخصية للا حادة التي ينطبق عليها المثل العربي الذي يقول «مصائب قوم عند قوم فوائد»؛ يقول: «للا حادة هي المرأة العجيبة ـ التي تخفي كائناً مخيفاً وغريباً في نظرتها الغارقة في الأحزان. هي المرأة التي تحترف مهمة تجهيز النساء المتوفيات قبل دفنهن. إنها خبيرة في طقوس الموت، وقواعد التطهير من تغسيل وتحنيط، وما يخفيه هذا العالم من روائح صادمة ومشاهد مرعبة.

إنها الخوف من الحقيقة، ومن المنسي الذي تظل مصرة على إشهاره في زقاق الحياة هذا، كعلامة سوداء يحاول الصغار تفاديها حتى لا يصابوا بشرور الموت، وشظايا العبور الآتية من عالم غريب» (47).

في تأطير السارد لعمله نقدياً عبر الميتانص ـ لا يجد الكاتب بداً من خوضه في خطاب فلسفي يحدد فيه علاقته مع بعض المفاهيم التي تشكل لحمة السرد في بناء الأحداث وتأجيج فعل التذكر الطفولي لكاتب يعي واقعه اجتماعياً وثقافياً ومن هذه المفاهيم يمكن أن نذكر مفهومه للحلم الذي يوصف بأنه «لقاء بين الغيب والشهادة على أرض الموت التواقة للحياة. في كنفه يقوم الحالم بالتخلص من جثته دون أن يصيبها التعفن، أو التحلل الطبيعي.

يتحرك العقل النائم في تجرد مطلق من ثقل الزمان وجاذبية المكان، لأن الحلم هو جدل الموت والحياة، إنه إغراء الأبدية الذي لا يكون إلا بموت الذوق، والرائحة والارتعاش من دهشة الجمال، والعرق، والماء الذي يمنح للحضور هنا متعة الوجود بدل معنى الوجود الذي هو الغنيمة الوحيدة في أزلية مملة» (48)

يربط السارد في كثير من المقاطع النصية بين المفهوم، وتجلياته السوسيولوجية والنفسية في مجتمع يعشق القوة والشهامة في الرجل قيمة تجب كل الصفات الأخرى، حيث يصبح المفهوم مصطلحاً يتواضع عليه الناس بعفوية

كبيرة، ويؤسس له السارد بلغة مجنحة الخيال قوية في بعدها الاقتباسي والتضميني: «الرجل عندهم كائن لا يشبه الآخرين، إنه صنو الشجر، ورديف الحجر في الصبر والثبات. لذا فالنساء في زمن الجدة كن يحتفلن بمثل هؤلاء، بل كن يتورطن في عشقهم بدون شرط أو مطالب، إنهم أبطال يمشون في الأسواق، ويلعبون مع الأطفال، ويداعبون النسيم، ولا يتورعون عن الاندفاع إلى الموت لما تقرع لها الأجراس، حيث تراهم يتسابقون للقياها وكأنها عشيقة طال غيابها، أو سر فقدوه منذ أن بدأوا يسعون فوق أديم هذا السهل العظيم» (49)

مثل هذه الكتابة السردية الغنية بتحليلاتها الفلسفية (وهي كثيرة في هذا العمل) ومرجعياتها الثقافية المتعددة تجعل الإبداع «يعبر بصمت عن أشكال التأمل التي تسكنه»(50)، ويعبر كذلك عن الحياة والحقائق بعمق أكبر، وحس ثقافي يثير الأسئلة المقلقة التي تمتد غلياناً فكرياً يؤرق الفكر، ويذكي حماسة النقاشات الثقافية، وهو السؤال الإشكال الذي طرح في مستهل هذا العرض، ما الذي يدفع متخصصاً في الفلسفة ليكتب عملاً سردياً؟ هل معنى هذا أن الخطاب الفلسفى المحض لا يستطيع أن يشفي غليل الشجن الوجداني الإنساني، خاصة ما يرتبط بذكريات الطفولة؟ هل الوعاء الفني الأدبي يسد جزءاً من هذه الثغرة؟ أم أن الكيان الإنساني أكثر عمقاً ليدار دولابه بالأنواع الأدبية الكلاسيكية المألوفة؟

إن الوعاء السردي الأدبي بحس فلسفي يعطي الكاتب القوة التعبيرية النفسية والفكرية التي تمكنه من استدعاء روح الطفل في وجدان الكاتب الذي ينقلنا من برزخ القول (الفلسفة) إلى برزخ ما يقوله عن هذا القول جمالياً والمتمثل في اندماجه الروحي، والفكري القوي في مسرحة المفاهيم وتجسيدها عبر أحداث سردية أدبية نرى أثرها واضحاً في سلوكات الناس، وعلاقاتهم اليومية، وهو شكل من أشكال التعبير الفلسفي الذي يخرج الخطاب من أبراجه الأكاديمية المجردة إلى مقامات واقعية نراها، ونحس بها في أحداث النص السردي، وهنا تكمن ضرورة الكتابة الأدبية عند المبدع المتشبع بالفكر الفلسفي ذلك أن الفلسفة والأدب ـ كما يقول أحد الباحثين ـ «مثل الوجه والقفا لنفس الخطاب الذي يبدي كل واحد منها عوارضه ونتوءاته تحت مظاهر متناوبة، فما يبدو عند أحدهما في شكل الممتلىء والمتواصل ينكشف عند الآخر كنقص وحذف».

وهكذا فإن مجهود العقلنة الذي يميز التأمل الفلسفي ويضفي عليه تجانساً وثباتاً، يترجم عندما يمر بأنماط الحكي الخاصة بالأدب، إلى عرض مبتور وغير منتظم، مما يؤدي إلى ظهور مفعولات الحقيقة، التي تحدثها حركة الأفكار، وكأنها مقلوبة: «إنها تنكشف في شكل تلميحات ناقصة، وغير مكتملة ومتشظية، والتي يبدو أن منطق حجاج متماسك قد هجرها نهائياً. وعندما يستعيد التعبير الفلسفي نفس هذه الطقوس ليعبر عن ذاته كقصة، فإنه يقترب من الظاهرة الجمالية إلى حد يبدو معه أنه يمتزج بها»(51). وهو الذي يتجسد بقوة في هذا العمل السردي، حيث قدرة المبدع التعبير على إيصال المفهوم الفلسفي إلى روح القارئ جمالياً وكتابة الإبداع بعمق فلسفي يجعل منهما شكلين تعبيريين متضافرين في بناء عمل سردي يرتاد آفاق التعبير الرحب الذي يتجاوز حدود المعيارية على اعتبار أن الإبداع كوني الثقافة، ومنجماً للمرجعيات والخطابات يمتزج فيها الأدب بالفلسفة، ولنا في التراث العربي: ديوان المعري وطواسين الحلاج، ومواقف النفري، ورواية «حي بن يقظان» لابن طفيل، خير دليل، ومن الشعر الحديث: كتاب «النبي» لجبران خليل

جبران، ومن الروايات العربية: «المتشائل» لإميل حبيبي، و«عشب الليل» لإبراهيم الكوني، وتجربة سالم حميش في مجموعته القصصية «أنا المتوغّل»، ومن الروايات الغربية يمكن أن نذكر روايات أمبرتو إيكو «اسم الوردة وجزيرة اليوم السابق»، وروايتا «الخيميائي وحجر الفلاسفة» لباولو كويلو، و«بحثاً عن الزمن الضائع» لبروست، وغيرها من الأعمال الخالدة.

IV ـ التشكيل الثقافي بين الواقعية والتجريد

إذا كانت الثقافة في معناها العام تدل على كل مظاهرالحياة الحضارية (52) ومنتجات الفكر البشري؛ من اعتقادات، وسلوكات، وعادات وتقاليد، ومعارف، وعلوم، وآداب، وفنون بمختلف مشاربها، فإن الكاتب جسد المفهوم إبداعياً من خلال مستويين متداخلين هما: المستوى الواقعي والمستوى التجريدي.

لقد رصد التشكيل الثقافي للمجتمع من منظور واقعي ليستعيد قيمه وينتقدها ويغوص في مختلف مستوياتها وأبعادها ونظمها اللغوية، والاجتماعية، والأخلاقية والتربوية، والدينية، والاقتصادية، والفكرية مع تركيز كبير على رصد أهمية التفاعل الإنساني والثقافي داخل المجتمع فردياً وجماعياً لخلق أسباب الحياة والتغلب على النوائب وصعوبات العيش في منطقة همشت اقتصادياً وسياسياً فأصبحت منذورة لتجاربها وعلاقاتها الإنسانية وإرادتها الصلبة في تجاوز صعوبات الحياة. أما المفهوم التجريدي للثقافة فيتجلى في طرق الكاتب الفنية في صياغة المعنى، ونقد الخطاب الثقافي لمجتمعه، وأنساق تفكيره التي تشكل لحمة الكتابة الإبداعية القادرة على خوض عمار التحليل السوسيولوجي، والأيديولوجي، والفلسفي الذي يغني الخطاب الأدبي، ويجعله خطاباً متوتراً ويقظاً.

السوسيولوجي والسردي عنصران متلازمان في بناء الخطاب الثقافي في النص، ذلك أن الكاتب لا يكتب نصاً إبداعياً يستعرض فيه قدراته اللغوية؛ في بناء بلاغة الجملة، بل يبني خطاباً يحمل على عاتقه التأسيس لمفهوم الميراث الثقافي الجماعي لمناطق الأطلس (53) من حيث طريقة تصالح القبائل عند نشوب الصراعات، وردع الجرائم، ومحو آثار الثأر عبر ميثاق التزاوج والرضاعة (54)، ونقد أساليب التعليم بعيد الاستقلال(55) ورصد التحولات الثقافية للمجتمع، وطرق تفكيره، وممارساته للعادات والتقاليد في الأفراح والأتراح (56) واصفاً حياة الترحال، ونظمها الاجتماعية، والاقتصادية، ومواطن الحمية في المجتمع، وثقافته في طرد الأفاعي والحشرات السامة، والمواقف الأخلاقية من التدخين والخمر، والتعايش بين الإنسان والحيوان، وطقوس الاحتفال بالزواج، ومرجعياته الثقافية والأسطورية التي تختزل في أسطورة «تيسلي» وطقوس الاحتفال بالختان، حيث سيادة الاعتقاد بأن الرقص يخفف من آلام الختان، ودور المرأة في بناء المجتمع وحمايته من التفسخ والأمراض النفسية، وتآزر الناس زمن الخطوب، والعلاقات الاجتماعية الظاهرة والمقنعة من حيث موضوعات سوسيولوجيا الزواج والحب، كظاهرة زواج الشيوخ من فتيات صغيرات السن، وزواج الأجانب من مغربيات من باب التجريب، وبحث بعض الرجال عن زيجات خارج قبائلهم للتأسيس لكيان وهوية اجتماعية جديدة.

ولم يقف الكاتب عند هذا الحد، بل قدم حفريات لغوية بحس أنثروبولوجي تنبش في عقلية الناس وأشكال صراعاتهم اليومية؛ رمزياً وواقعياً: هشاشة وجدان الجدات في الدفاع عن أحفادهم ـ قلق للا حادة من أي مصدر يزعجها ـ الليل يفضح صور النهار المزيفة (57) ـ صراع

التلاميذ مع العقاب البدني بالمدرسة ـ التماهي في احتفالات عاشوراء مع مأسي الآخرين (58) ـ صراع السكان النفسي من أجل المحافظة على القيم الأصيلة في الاحتفالات ـ صراع الأطفال مع رزانة الرجولة التي تقمع حريتهم الطفولية ـ حيرة الجدة مع القوى الخارقة التي يتقنع بها المشعوذون وفرق عيساوة في طقوس الجدبة (59)، أحلام وخبايا النفوس، وثقافة المجتمع الروحية والدينية وعاداته وقيمه الإنسانية لمواجهة الأسقام الاجتماعية والنفسية كالقهر، والبخل، والفقر الروحي، وتاريخ الأسماء والعائلات (نموذج لحسن العربيي) (60) لتحبي كيانها الإنساني، وتستعيد بعضاً من ماضيها الاجتماعي، كما قدم نقداً كاشفاً لطرق تفكير المجتمع وتعامله مع حرية جسده، وجسد الآخر عبر ممارساته الحياتية المألوفة في الزواج، واللباس، والاستحمام، والشراب، والتدخين، واللعب، والاحتفال، واصفاً ومنتقداً ومستعرضاً الوقائع؛ وهكذا يعري الكاتب ثقافة المجتمع الرجولية التي ترى الطفل الجميل والأنيق مخنثاً (61)، كما يكشف عن «الحلم الإيروسي» للرجل البيوسي الحداثي الذي يحلم بالزواج من فرنسية كبديل ثقافي، وإنساني، وجسدي، وحضاري يبغي منه الرجل اكتشاف الأنثى في المرأة (62) أو التشبث في مقام عاطفي آخر ـ ممانع ـ بالمرأة التي تختزل ثقافة المجتمع وأصالته الثقافية المحلية «كانت عيناه ـ أي الحكيم ـ لا تفارقان خطوات شابة من بنات قرية «لحمام» وهي تلهو في زينتها الجبلية الأنيقة، تذرف من وجهها علامات الجمال الأمازيغي التليد الذي لم تمسسه بعد أدران التمدن اللقيط أو التهجين الثقافي المريض باحتقار الجبال وما يخرج منها من كنوز وأسرار»(63).

كما يصف ثقافة الاحتفال الكرنفالي بالجسد والجمال في الحمام، حيث اكتشاف الجسد قبل الأنثى، ويصف المرأة الحداثية / البديل الحضاري ـ وسط مجتمع محافظ ـ الذي يتجسد روحاً متمردة على الذكورة والأعراف في شخصية «البزيوية»؛ وهي امرأة «طليقة، حرة، بدون نقاب، تسير بكبرياء، وثورية، واثقة بنفسها، كان بيوس يستنشقها بحسه الطفولي السليم لفحة ثورة مبكرة ستسكن روحه التواقة للتمرد على الخوف و التكرار» (64).

ولم يغب عن خلد الكاتب أن يستعرض- إبداعياً – جدلاً قوياً بينه وبين محيطه الاجتماعي والثقافي يحدد عبره موقفه من بعض القيم المقنعة (أقنعة المعلم التربوية ـ أقنعة الكتاب المدرسي بعيد الاستقلال ـ أقنعة المجتمع الدينية من خلال رفض دفن باكردون في مقابر المسلمين ـ بحث بعض الناس عن بطولات متوهمة في تبني فوز بطل سباق الدراجات «محمد الكورش» للتعويض النفسي عن هزائم تاريخية سابقة.

وهكذا تتشكل شخصية السارد ـ مع مرور الصفحات ـ شخصية تتبنى قيم المجتمع الثقافية، وتظهرها للعيان حتى تمتد في نفوس الناس، وتحيا مع الأجيال اللاحقة؛ ومن بين عناصر هذا التشكيل الثقافي الأخرى يمكن أن أذكر على سبيل المثال :

– توثيق العلاقات الاجتماعية المؤسسة على قيم التعاون والتعايش اليومي: «... كل أبواب زقاق الحي مفتوحة في وجه البعض، وكل نسائه يسكن في كل البيوت، ليس هناك فضاء مقفل خاص بهذه السيدة أو تلك، بل إن الجارة هي امتداد طبيعي، واستمرار إنساني لجارتها، تكلمها متى تشاء، وتجالسها بشكل منتظم خلال فترات خروج الرجال للعمل، وذهاب الأطفال للمدرسة، حيث يخلو لهن الجو لتبادل متعة الحكي، والاستمتاع بذواتهن، وتضميد غربتهن، وقدرهن الذي حملهن إلى حيث لم يكن بدر بخلدهن، وهن وقتها، لا زلن عذارى في حضن أسرهن» (65).

- اســتدعاء المـوروث اللـغوي الأمازيغي المحـلي فـي التعبير عن أوضاع اجتماعية قاسية، واضعاً يديه على آلام حـارقة للهـوية والكيان البشـري عند موت الأم من عسر الولادة، والمتمثل في قسوة اليتم التي تقتل الطفل الحي معنوياً وتتركه يتيم الهوية منذ البدء. يقول السارد: «لقد كانت هذه الحياة المؤقتة سبباً في انتشار كلمة «اليتيم» كاسم عائلي للكثير من الأطفال، الذين كان المعلمون لا يفهمـون معاني أسمائهم العائلية التي تشترك في اسم «أكوجيل» بأمازيغية الأطلس. إنه أصل لسلالة من الأطـفال فقـدت هويتها منذ أن سـلمها الخـالق إلى قـدرها» (66).

ـ وصف بعض الشرائح الاجتماعية وتبرير سلوكياتها (حياة فئة من الناس تعيش على الكفاف كالحاج الجبالي وصديقه موحى أو علي الذين يدارون الزمن «بالصبر والنكتة والبسمة الصادقة رغم واقع الحال وكثرة الأبناء، لكن سلاحهم قيم المحبة والقناعة، والكفاف والاقتصاد في الحياة، والضحك على من يلهث وراءها بحثاً عن ثروة أو مجد زائل»(67).

- انتقاد القوانين الاستعمارية لصالح الثقافة الأصيلة في حل مشاكل الناس اليومية، والانتصار لقيم السلم النابعة من صلب المجتمع خاصة في تذويبها الصراعات بحس إنساني وأخلاقي يؤمن بالتعايش والتسامح بدل تأجيج الأحقاد في تنور المحاكم، يقول: «مودي رمز حي لجمال قيمي من أريحية قوية لا تزال تقاوم، لكي لا تجلس إلى الأبد أمام قاض سيحكم بالإعدام على كل هذا التراث الإنساني الجميل في مقابل السماح للنصوص الجافة التي تركتها فرنسا تائهة بين المدن الطائعة، والقرى المناوئة، بالدخول استحياءً لتحتل المتخيل الحقوقي الجماعي للمغاربة، في صورة فتح عصري سيصفق له كل من كان يكره سلاح المقاومة المتربعة على جبال الصمود ورفض مقايضة حرية الوطن بكراسي الحكم العابرة.

سينصرف «مودي» بعدما أدركه زمن الدرك و«الجيب» المخيفة والأصفاد، واللغة الممنوعة من المؤسسات، إلى التزام حانوته وترك المحكمة تحكم بلغة الاستقلال وأحكام فرنسا، لكي تعيث تنكيلاً في الجسد الرمزي لكل هذا الصرح الأخلاقي.. (68).

- تثمينه التعايش بين الثقافات، والديانات، والمجتمعات بروح المحبة التي تجمع بني البشر:

«مودي، فقيه جميل (لاحظ هنا قوة رمزية «فقيه») يبتسم في وجه جاره اليهودي يعقوب الذي يبيع التبغ لنصارى تبغري، وشقيقه يوسف الذي يبيع الجعة لعشاق حياة فرنسا السائرة نحو الذبول..» (69).

ـ انتقاده مفهوم السلطة في رمزية مقر الدرك مهاب الجانب برؤية ثقافية ووطنية ذات معانٍ عميقة في قلوب أبناء المنطقة البررة الذين دافعوا عن الوطن دماء أبية تروي المجد المغربي ـ حيث يتساءل الكاتب الناضج بعيون وقلب الطفل البريء في قوله: «.. يتساءل بيوس بفطرته الطفولية ويقول بينه وبين نفسه.. لماذا نخاف من هذا المكان والعلم الوطني يرقد في تربته علانية وبدون حواجز.؟ إنه كالمدرسة باستثناء واحد، وهو أن مديرها لا يرتدي تلك البذلة الدكناء، لكنه يحرص على تحية العلم كل صباح بواسطة صاحب الفرس الأصيل..». لنتأمل إشارة الكاتب لموضوع تحية العلم ورمزيته الوطنية العظيمة في نفوسنا ورمزية «الفرس الأصيل» الذي يركبه مدير جلاد يضرب بسلوكه أصالة المجتمع في الصميم.

تتشكل شخصية السارد ـ مع مرور الصفحات ـ شخصية متمردة على الظلم وباحثة عن التوازنات الاجتماعية بوعي فكري لتصحيح مسار المجتمع، وحفظ توازناته النفسية

عبر شخوص ينبغي أن تحيا في النفوس والعقول، رموزاً للحياة والتصحيح والثقافة، والحكمة؛ كرمزية المرأة القوية في شخصية أم بيوس والجدة والبزيوية، ورمزية الحكيم، والخال الغازي، ورمزية موت باكردون / الإشكال الإنساني الذي يفجر في النص نقاشاً ثقافياً يجيب عن أسئلة فلسفية عميقة، ليصبح جدل الأنا والآخر في العلاقات الاجتماعية ـ حسب رأي السارد (70)- مؤسسة تسمو على النظريات الماركسية والاشتراكية التي وصفت في النص السردي بأنها نظريات العزلة الفكرية.

V ـ تداخل الخطابات
نحو بناء جمالي وفكري للبلاغة الرحبة

إن في تداخل الخطابات وغنى المرجعيات الثقافية ـ في عمل الأستاذ عبدالإله حبيبي ـ صورة مشرقة من الإبداع الأدبي السردي الخلاق الذي يجمع بين البعد التصويري والرغبة الصادقة في استعادة الماضي وأسره إبداعياً، وترسيخه ثقافياً، وهو ما نجد صداه قوياً في هذا العمل الذي يجعل من الفلسفة محركاً للسرد ليجيب عن بعض أسئلتها من قبيل «ما الإنسان (71)؟»، «من الكاتب بيوس»، «ما التضحية»، «ما الموت»، «ما الحلم»، «ما التعلم»، «ما العقاب»، «ما الموت»؟

وهكذا نخلص إلى أن هذا العمل السردي يتميز بجملة من الخصائص الفنية والفكرية التي تجعل منه لبنة إبداعية تؤسس لصفحات متميزة من الإبداع المغربي المنفتح على المرجعيات الفلسفية والثقافية الحاملة لقيم إنسانية خلاقة تجعل من الكتابة السردية منفتحة على محيطها الإنساني الرحب مؤسسة لمفهوم الرواية الرائية بشكل رحب عبر الخصائص التالية:

ـ التماهي مع اللغة في مرجعياتها الثقافية المحلية الغنية؛ أسماء الشخوص، أسماء اللباس ووصف العادات والتقاليد، والطقوس والأعراف والأفراح والأتراح.

ـ استعادة مقاطع من الشعر الشعبي والمحفوظات الوطنية (72)

ـ إدانة جمالية وفلسفية للتاريخ المحنط والمسكوت عنه من تاريخ المنطقة و أحداثها.

ـ توظيف كم كبير من الاستعارات التي تختزل الصور والمعاني الفلسفية بعمق رمزي.

ـ تداخل السرد، والوصف، والتأمل الفلسفي في تفسير الظواهر والمفاهيم.

ـ الاشتغال على الثنائيات المتلازمة التي تجسد حياة المجتمع بالأطلس وقيمه: الحب/ الكره ـ الحرب / الفروسية ـ الشعر / الحياة ـ الأكل / الاحتفال ـ الترحال / الجبل ـ الطبيعة / الجمال ـ الغناء / الحب ـ الهجران/ الألم.

ـ الاشتغال على الرموز ثقافياً، وسياسياً، واجتماعياً، وسياسياً: رمزية: المهدي بنبركة ـ الفرس / المرأة ـ البذلة العسكرية ـ الوشم ـ عيد العرش ـ الجدة ـ الدارجة ـ المداد والخطيئة ـ المتحف ـ الموت ـ الكعب الباريسي.

ـ الاستعانة بجمل سردية استغراقية تمنح الكاتب فرصة التعبير العفوي الصادق للكشف عن خفايا الشجن الذي تأخذه حماسة البوح والموقف الأيديولوجية.

ـ توثيق جغرافي للمناطق: أسماء الأماكن ـ تضاريسها ـ معالمها الطبيعية.

ـ سرد يبنى من خلال منظومة القيم الإنسانية المجسدة في الفعل البشري والحيواني (حياة اللقالق).

ـ المقابلة بين الأماكن، والمشاهد، والقيم المتضادة (ماضي/حاضر) (قسوة / لطف) (أماكن ضيقة/ أماكن

رحبة) (الجمال / القبح).
ـ البرهان بالخلف منهجاً لإدانة سلوك بشري مقيت.
ـ البناء المشهدي (مشهد العقاب ـ مشهد الاحتفال ـ مشهد الحلم ـ مشهد اللعب).
ـ وصف الحدث وتحليل ملابساته ثم إدانة ما اختل من قيمه.
ـ بناء الأسئلة الفلسفية سردياً (حوار الحكيم مع بيوس حول مفهوم المدرسة ـ ص: 36)
ـ نقد الحياة والناس والمواقف المتخاذلة.
ـ نقد النظام التعليمي بعيد الاستقلال والطرقية والفقهاء والمتصوفة والرباطات والإدارة.
ـ نقد الخطاب السلفي المقنع والخطاب الشعبي حول الدين.
ـ انتقاد حصاد النضال ـ في السابق ـ عبر غياب شيوخ القبائل وجيش التحرير والمهدي بنبركة.
ـ الكتابة بلغة سردية مكثفة بمرجعياتها الفكرية وبعدها التصويري لترميم الذاكرة؛ ذاكرة كاتب محب للحكي بحس فلسفي ينفلت من قيود النوع الأدبي الواحد للتأسيس لنزوع جمالي على مستوى الفكر والفن والرؤيا لارتياد آفاق البلاغة الرحبة. ■

الهوامش

1 – عمل سردي في 348 صفحة من القطع المتوسط، الناشر: مكتبة سلمى الثقافية، تطوان ـ المغرب ـ سنة 2011.
قسم العمل إلى اثني عشر فصلاً على الشكل التالي:
ـ من يكون بيوس؟
ـ بداية السفر.
ـ بيوس في بلاد «بيدال» أو تيغري المغتصبة.
ـ المهدي في مدرسة الكرباج.
ـ زقاق الود أو مرسى المهاجرين.
ـ تيهان على ضفاف الروح الجريحة.
ـ فرحة السباق، بيوس رفيق الكورش.
ـ رحيل اللقالق.
ـ راديو فلسطين.
ـ «باكردون» أو باخوس يموت مرتين.
ـ «مرغريت» أو رذاذ العزاء بعد نكبة «باكردون»
ـ طقس الختان.

2 ـ الأستاذ عبدالإله حبيبي، من مواليد 1959 بمريرت –المغرب–، هو مفتش لمادة الفلسفة، وباحث رصين في حقل علم الاجتماع وعلم النفس، ناهيك عن اهتماماته الفكرية والثقافية الغنية التي غذت كتابته بنسوغ متعددة المشارب، والتخصصات، والاهتمامات.(للتواصل معه: amnay2000@yahoo.fr)، نشر مقالاته في الفكر، والفلسفة، والتربية في مجلات مغربية متخصصة، وله قيد الطبع رواية « نحيب الأزقة».

3 ـ من الأماكن والمناطق الأطلسية الواقعية التي شكلت لحمة حنينه الروائي ـ السيري يمكن أن أذكر: قرى قبائل أيت اسكوكو ـ جبال الأطلس، نهر أم الربيع «تطيوين»، «الحمام نلبيرو»، و«قرية الحمام» وهي تبعد حوالي 12 كلم عن مدينة مريرت، قرية «تيغزي»، حيث يوجد منجم جبل عوام، الحي الأوروبي بالمنطقة، حي العمال المغاربة بجبل عوام، مقهى «الكانتين»، مدرسة النصر حيث درس الكاتب إلى حدود حصوله على الشهادة الابتدائية 1972 لينتقل بعد ذلك إلى مدينة خنيفرة ليتابع دراسته الثانوية في مؤسسة «أبي القاسم الزياني» حتى حدود 1979 ليحصل على شهادة البكالوريا ويلتحق بالتعليم الجامعي، وهي المرحلة التي ستغطيها روايته الجديدة ـ قيد الطبع ـ «نحيب الأزقة». (المرجع : وثيقة سلمها لي الكاتب حيث يتحدث فيها عن أهم المحطات الواقعية التي مر منها السارد، وقد ذكر أهمها ـ في عمله ـ بأسمائها الحقيقية وغير من أسماء أخرى لضرورات إبداعية).

4 ـ يقول الروائي عبدالله زايد: «إن الاهتمام باستخدام مصطلح الجنس الأدبي يعود للدراسات الغربية الحديثة بسبب ظهور أجناس جديدة من التأليف الأدبي في اللغات الأوروبية المختلفة، لكن مثل هذه المحاولة نجدها ماثلة في عصور وحقب أكثر قدماً مثل تراث الأدبي الإغريقي، حيث وجدت في بعض المنجزات الكتابية بوادر للجنس الأدبي، والبعض يشير لمؤلفات أرسطو 322 ق.م، وهوراس إذ تقدم المأساة والملحمة على أنهما نوعان متميزان رئيسان، ونجد أيضاً أن كلاً من أفلاطون

الهـوامـش

وأرسطو ميزا بين الأجناس الأدبية الأساسية، وهذه الأجناس هي الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والمسرحية».

المرجع: نورة الثقفي «دعوات تخصيص الأدب تدمير لعفوية النص» مجلة (الوطن). http://alwatan.com.sa 2015

5 - جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، ط،1 دار الطليعة - بيروت، ص: 9 .

6 - منصف الوهايبي: «هل الرواية نوع تاريخيّ هجين متحوّل؟ جريدة: القدس العربي 1، APRIL 2015 http://www.alquds.co.uk

7. المرجع نفسه.

8 - حدد موقع القرية بقوله: هي بلدة «قريبة جداً من السماء، لأنها فوق البحر بأمتار لكنها منغمسة كلياً في التاريخ، لذا فهي زاوية من مكان هامشي تأبى الانصياع لدورة الحياة بدون أن تطبع عليها هويتها، وترسم على واجهتها ملاحم، وأساطير، وحروب خفية، سيشارك بيوس أهله في خوضها تارة معهم وتارة ضدهم ص: 15.

9 - سيمون فرويد: الأنا والهو، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط 4 1982، ص: 39، 40.

10- المرجع نفسه ص: 12

11 - عبدالإله حبيبي: المرجع نفسه، ص: 10.

12 - المرجع نفسه. ص: 3.

13 - المرجع نفسه. ص: 6.

14 – ص: 12.

15 – ص: 13.

16 - ص: 13.

17 - محمد صابر عبيد «بنيات التشكيل الروائي وآلياته... مقاربة سرد ثقافية عند عبدالرحمن مجيد الربيعي» مجلة نزوى - ع: 68 2011.

18 - بيوس: ص: 8.

19 - هايدغر: الكينونة والوجود، ترجمة وتقديم وتعليق: د. فتحي المسكيني، مراجعة إسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديد 2012 ص:

20 – بيوس: ص: 14.

21 - انظر ص: 108.

22 - ص: 164.

23 - ص: 251.

24 - ص: 252.

25 - ص: 14.

26 - ص: 10 (انظر هذه القيم في الفصل الأول «من يكون بيوس»).

27 - برهان الخلف: هو نوع من البراهين العقلية الرياضية التي تقوم على الخطوات التالية: لتأكيد صدق القضية (أ) وإذا كانت القضية (ب) هي نقيضها فبرهان الخلف يقتضي البرهان على كذب القضية (ب) لإثبات صدق القضية (أ)- انظر: محمد أحمد مصطفى السرياقوسي «التعريف بالمنطق الصوري»، دار الثقافة للطباعة ،القاهرة ،1990.

28 - ص: 291.

29 - انظر ص: 224 - 225

الهـوامـش

30 ـ انظر: سعيد علوش: عنف المتخيل «ص:6».

31 ـ بيوس: ص: 17.

32 ـ ص: 153.

33 ـ ص: 117.

34 ـ ص: 271.

35 ـ ص: 120.

36 ـ انظر الصفحة 290 ـ 291 ـ 292.

37 ـ ص: 139.

38 ـ ص: 36.

39 ـ ص: 36 ـ 37.

40 ـ ص: 39.

41 ـ ص: 198

42 ـ يقول ـ على سبيل المثال ـ في سياق حديثه عن تعرض الطفل للعقاب بالكرباج (أسلاك كهربائية تلف في شكل قضيب مرن): «لقد ضاع جسده وخرج منه يوم هوت عليه أسلاك الكهرباء، التي بدلاً من أن تحمل الضوء إلى المداشر وقرى بلاد الاستقلال فضلت حمل الإهانة والإذلال إلى جسد طفل أخطأ طريقه...».

43 ـ انظر ص: 257.

44 ـ ص»: 49.

45 ـ ص: 50 ـ 51.

46 ـ ص: 50.

47 ص: 102.

48 ـ ص: 13.

49 ـ ص: 134

50 : محمد التهامي «فلسفة الأدب» (مقال إلكتروني الموقع: https://ar.wikipedia.org)

51 ـ المرجع نفسه.

52 ـ انظر:المعجم الفلسفي، جميل صليبا ـ ط: 1 ـ ج: 1، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت 1982 ـ ص:47.

53 ـ ص: 79.

54 ـ يتولى إبرام هذا العقد الشرفي بين قبيلتي «أيت بومزوغ»، وقبيلة «أيت موسى» كبير القبيلة «أمغار» الذي يبنى بطريقة رضاعة الرجال من صدور بعضهم. يضع الرجل فمه على ثدي رجل آخر من قبيلة أخرى لكي يعلن بذلك عن قيام حلف «تاضا»، أو ميثاق الرضاعة الذي يؤسس لأخوة القبيلة، تلزم المتواثقين بالتآزر في أيام الحرب، والمجاعات، والكوارث، وكل المحن التي من المحتمل أن تتعرض لها القبيلتان «ص: 275.

55 ـ انظر ص: 77.

56 ص: 237.

57 ـ انظر، ص: 162.

58 ـ يقول السارد: «..عاشوراء هو حزن على حب ضائع، أو هو حداد على عشق هارب أبد الدهر» ص: 147.

59 ـ انظر ص: 194.

60 ـ ص: 138.

61 ـ انظر ص: 307. 308. 309.

62 ـ انظر ص: 311.

63 ـ ص: 175.

64 ـ ص: 211.

الهوامش

65 ـ ص: 103ـ 104.

66 – ص: 229.

67 ـ ص: 107.

68 ـ ص: 276.

69 ـ ص: 276.

70 - ص: 163.

71 – «الإنسان ذئب للإنسان» مقولة فلسفية تعبر عن نظرية «العقد الاجتماعي» التي اعتمدها الفيلسوف الإنجليزي «طوماس هوبز» 1588 – 1679م، في كتابه «laviathan» وقد جسد السارد هذا المفهوم في مقاطع سردية كثيرة، كفصل: «باكردون» أو باخوس يموت مرتين، وغيرها من المقاطع الأخرى.

72 ـ ص: 68.

ـ ملحوظة: هذه الورقة النقدية قدمت في الندوة العلمية حول السرد الروائي المغربي وتداخل الخطابات، تحت إشراف فرقة «البلاغة، وتحليل الخطاب» بكلية الآداب، جامعة عبدالمالك السعدي، بتطوان ـ المغرب ـ بتاريخ: 30–29 ديسمبر 2015.

(منسق فرقة البحث: الدكتور محمد مشبال)



من مشاريعها الأخيرة .. زها حديد كشفت عن تصميمها برجين جديدين في أستراليا

ميليشيا، ليس غير ميليشيا



[نصر سامي *]

ليسو سرياليين، السّرياليّة معهم تعتبر خطاباً متقادماً رخواً، لا شبيه لهم، هكذا بكلّ بساطة. أربعة يحملون كلّ مكر اللّغة، وكلّ لغط الحرب وعذاباتها، وكلّ صدأ السكاكين التّي تقرع في ليالي الخيانات الطويلة، وكلّ النياحات التّي لا تنتهي... لا شبيه لهم، نسمّيهم ميليشيا لأنّنا يجب أن نسمّي الشيء لنعتقد أنّنا امتلكناه، أمّا الحقيقة فالاسم يبقى ظاهر النّهر، وليس ما يحدث في الخضمّ.

* باحث تونسي مقيم في عُمان.

ما يحدث في الخضمّ اندفاعة عاتية للشّعر بعيداً عن مستقرّ أموره، موجات تدفق من مصادر ثرّة بطروحات فارقة، تطرح منجزاً عينيّاً لا حلمياً مثل أغلب مشاريع التّحديث الشّعرية العربيّة، لا يشبهون أحداً، لأنّهم يتحرّكون في ثقافة عارفة واعية بنت عصرها، هي نتاج لما ترفضه بقوة، بنت للغرب وللشرق في آن، لكنّها ابنة العقوق، والرّفض، والسّخرية، والدّهشة، والإدانات السّوداء، مشاريعها تقام في مقابل مشاريع، تقام كبدائل، وليس كتراكمات. تزيح هكذا بضربة نرد الفرديات التي تحكم تاريخ الأدب، كما ترفض تمركز النصّ، ومحوريّة الحرف، ودكتاتورية الإيقاع، تجدهم في أحيان كثيرة يستعيدون تمثّلات الفلاسفة الكبار، لكنّهم وهم يفعلون ذلك، يهملون عن قصد الإشارة إلى المصدر، يقتلون هم أيضاً آباءهم. القتل، إيه القتل... هو ذهب هذه النّصوص السّائل وفضّته النّاعمة. القتل وفعل الإماتة والتشنيع والتشظية. يصبح النصّ الذّي هو يتيم الدّهر الأبديّ معهم لا شيء، نلمح صراخه وهو يتدحرج من المركز إلى الهامش، أمّا ما يصعد إلى المركز فهو اليومي المعاش المخيف غير المرتّب العنيف والمقلق... هل يكتبون الشّعر الحر؟ سؤال لا يعني أحداً في هذا الليل الذّي لا تبصر فيه إلاّ آمالك وهي تتبخّر وتموت. هل يكتبون الشعر النّثري؟ سؤال آخر دون جدوى، للدبّابة إيقاعها أيضاً، للمرض إيقاعه، للسيدا وهي تتنمّر في الجسد إيقاع أيضاً... تتساءل: وأنت تجد نصّاً لا يستدعي أمامك المنجز الذّي تبنّته مؤسّسات التّحديث العربي الرّسمية، نموذج لا تقرأه حين تفتح ديوان الشابي الهيمان في عوالم الطّبيعة السّاذجة، ولا في ديوان جبران الحائر الأبديّ ولا في كتابات شوقي... حتّى السيّاب الذّي يتسرّب كالملاريا في جسد الشّعر العربي بصوته المليء بمرارات الزّمان، حتّى أدونيس بكلّ آلته التّي حفيت من الاستعمال، حتى مشاريع التّحديث السبعينيّة والثمانينية في أغلب البلدان العربية، كلّ ذلك الفرديّ الذّي رسّخته أجيال وأجيال من معلّمي التغييب ومنظّري النموذج والنّسج على مثال سابق. تتساءل: هذا الشّعر لا يحميه أحد، شعر عار، لا يخفي سوءاته. شعر بكر، كالخيانة، كالقتل، كصرخة الاغتصاب، كالوحل... شعر يشتغل بوسائل عمل غير اللّغة ووسائلها التّي كفّت من عشرات السنين عن الإدهاش والخلق، هذا الشّعر، هذا هو عين الشّعر. لا تتردّد لحظة، تبدو الرّؤية لديك وأنت تمرّ من شاعر لآخر واضحة، تقرأهم فرديّاً على الورق، لا حلّ آخر أمامك، ثمّ تجمعهم مرّة واحدة. تكفّ عن النّظر إليهم كأفراد، تتحوّل إلى جسد بلا ملامح، يتغيّر مكانك، تدور كاميرا سوداء كبيرة بعدسة مكبّرة، تركز عميقاً عليك، تظهر جسداً وسط أجساد كثيرة لنساء وبنات وأولاد ورجال بلا ملامح، ثمّ ترى نفسك وقد تحوّلت إلى ضحيّة، تصيبك الرّصاصات الأربع في مقتل، تسقط وسط النّاس، هناك حيث قرّرت ميليشيا الثقافة أن تعمل، لا في صالونات بارونات الثقافة. هناك حيث الموت يجول مثل قطط اللّيل الجائعة.

لديهم السمّ، الكثير من السمّ، لا أحد يتحدّث عن التّرياق. لديهم مسرح السّواد بكامله، السّواد الذّي يلفّ السياسي والاجتماعي والفنّي... لكنّهم هم بأنفسهم قطع ظلام حقيقيّة تساقط أنفساً، العفن، والعطن، واللوثة، والنّظرة التّي تسبق الطّعنة، والصّرخة التّي تسبق التّفجير ونصف الباب الموارب دائماً بانتظار من يدخل فاقداً رجله، أو أصابعه، أو أهله... كلّ ذلك يتنامى في العمق ويطلع زهره الأسود، ما من صور خياليّة، الخياليّ حاضر بذات نفسه، ما من ترميز، الرّمز عبارة واقعيّة أمام زخم البلاغات السّوداء الذّي ينبت في أرض الواقع، ما من آيديولوجيا، بل حراك عات منهك يعضّ ويخبّش، هكذا يوضع السكّين على الطّاولة ويوضع الفقير في الرّكن ويوضع تحت أضواء

النبون الغامرة بطن مالك العقار القوّاد. ما سيحدث لا يحتاج إلى كلّ ماعون الجزّارين الذّي يستعمله نقّاد الأدب، ما سيحدث واضح: الطّعنة التّي تولد كنبوءة في يد الفقير، بعيداً عن آكام النبوءات وجماليات السّحرة واشتراطات شرطة الله الموزّعة في كلّ مكان.

تنبت الحقيقة من دون اسم، فقط لحمها المنتهك المزرقّ تحت الأحذية، فقط أطرافها المقطوعة، فقط نياحاتها المخيفة المحمّلة بأجيال من الآلام، فقط النّهش بمخازيه وحقاراته... لكنّها الحقيقة، الحقيقة، نعم، الحقيقة التّي تنزّ دماً، وتضحك في دمائها. الحقيقة التّي يكبر جسدها في اليوم الواحد آلاف السّنوات، الحقيقة التّي تزرعها النسوة كالجرجير تحت النافذة الخلفية.

أتذكّر السيّاب، وأنا أمرّ بشعرهم، السيّاب العظيم، السيّاب بكلّ مراراته وبكلّ أسئلته وبكلّ مخياله الحرّ قبل أن تحوّله المدرسة إلى قيود، أخذوا منه ما ظلّ من شعره مشتغلاً في صميم هذه الثّقافة وتركوا ما هو فيه منذور للموت والتلاشي. ومثل ما فعلوا معه فعلوا مع كلّ السورياليين، إذ نتلمّس في نصوصهم صدى عميقاً حيّاً لما أصبح من صميم الثّقافة البشريّة وأهملوا تماماً ما هو منذور للمحو في تجاربهم. بهذا المعنى ميليشيا الثّقافة وإن رفعت معول الهدم لكلّ ما هو فردي وجمالي ومستقرّ ومعلّب ومستهلك فإنّها تمتدّ كفعل تنام لما هو من صميم الوجود تاركة القشرة. لهذا من المهمّ، إذن، أن نقول إنّ هذه النصوص منخرطة بعمق في تيّارات الرّفض الكبرى، الرّفض بعد المعرفة، وليس سرّاً أن الشعراء الأربعة هم دون أيّ شكّ من «ماكينات» القراءة.

الكشف والتعرية لكلّ المغاليق والأستار تتمّ عندهم باللّغة أساساً وأن نوّعوا المحاميل، وهنا المفارقة، فاللغة ليست غير آلة حجب حقيقيّة بما رسّخته فينا عقود من التعليم السكولاستيكي من أمور جعلتها وسيلة حجب وتغطية بدواعي التّطوير حيناً ودواعي النخبويّة أحياناً أخرى، وأمعنت في الإقصاء والحجب، وصار عنوان الإبداع أن تكون غامضاً وبعيداً عن المتلقّي. كيف استطاعوا أن يكشفوا بآلة هي نفسها وسيلة حجب وتغطية وكذب بتاريخ مثقل بالكذب والمدائح وآداب السّلطان؟ كيف استقام لديهم الحرف رصاصة دون مسدّس؟ ووحي ولا غار؟ وضوء ولا سراج؟ طبعاً كلمات من نوع ضوء وسراج ووحي وغار هي مجرّد كلمات غير ناضجة لأنّها لم تعش في العراق في هذه الفترات، وإلا لكانت تغيّرت وبدّلت من هيأتها وتوحّشت. إنّهم يكتبون في ظلال الوحشة والخوف من كلّ شيء وأساساً من اللغة، ومن القدامة التاريخية وممّا تكلّس من مبتكرات الحداثة وما بعدها. ولهذا ونظراً للوعي بأنّ اللغة المكتوبة قاصرة أو على الأقلّ معيقة لرسالتهم، فإنّهم ارتموا في حضن الميديا والنت وفضاءات الصّورة، ما كان مرفوضاً في النصّ صار مرحّباً به في الفضاء الحقيقي أو الافتراضي.. تغيّرت اللّغة؟ أو هو مجرّد وهم؟ فللتكنولوجيا أيضاً إكراهاتها وكيدها؟ المهمّ أن ميليشيا تهرب باستمرار نحو نوع من التجريب الذّي لا يعبأ بالحدود، ولا بالوسائل، ولا بالمكان، ولا بالزمان. ويعمد إلى تشتيت البصر، وعرقلة التقاليد، وحقن تفاحة الرضى بدود السخط.

تقنية العرض الشّعري والقطع مع واحدية الجنس ودمج المكتوب بالمرئي بوسائطه البسيطة مثل الهاتف والكاميرا العادية... قلق لا أكثر، هرب لا أكثر، وعي بأنّ النّقانة، التّي هي أيضاً نتيجة عبقرية للفكر الفردي الذّي يرفضونه، قادرة على حمل الوجود موحّداً ومحمولاً على آلات حدباء فوق أعناق أربعة شعراء.

محاولات دؤوبة للقطع مع ثقافات النّخب التّي جرّت علينا

الكوارث بوسائل غير وسائل القديمة، ورغبة طاغية في التواصل مع الحشود والقطعان، لا مع جمهور الصّالونات. مع وعي حاد بالمشاركة لا التلقين، المسرح هنا ليس غير استعارة لمشهدية ربّما لا تتوفّر فيها بديهيات العروض المعلّبة التّي رسّختها العادة، ولكنّها مشهدية خاصة ولها أسئلتها، وهي ليست غير استعادة لا واعية ربّما لتقاليد فرجة هي في صميم ثقافة العراق من جلجامش إلى اليوم. في هذا الزخم ليس مهمّاً ماذا تكتب؟ ما بحر قصيدتك؟ وما إيقاعها؟ الدم حين يسل لا فائدة في السؤال عن نوعه. العمر أيضاً غير مهم، التجربة أيضاً لا تعني شيئاً، ثمّة عصف، ثمّة قلق يستعمر فينا قلق الكلمات، ثمّة فراغات بحاجة إلى الملء، ثمّة نصّ ميت بحاجة إلى مراث، ثمّة أنكيدو يسقط عارياً دون عشبيات ودون سفرات سبع ودون شعر.

في إيطاليا، وهو بلد ولدت فيه أعرق السرديات الكبرى في تاريخ الأدب الغربي، حاول بعض الرّوائيين أن يطيحوا بكلّ المواضعات، لهذا كتبوا بعيداً عن الأيديولوجيا وعن سقف البلاغات التّي تحرسها المؤسسات ويحرسها رجال الله، قيل عنهم إنّهم يعيدون إنتاج الواقعيّة القذرة، «أمّا هم فلم يكن أمر النّسمية يهمّهم، ما كان واضحاً لكلّ القرّاء أنّ جيلاً رومنطيقياً عصابيّاً بصدد التفجّر، وأنّ روايات كبرى بصدد كتابة سيرة «أولاد إيطاليا المحروقين»، الذّين استطاعوا الاحتفاظ بشبابهم الأزلي كما وصفهم أمبرتو إيكو».

يشكّل هؤلاء الشعراء الأربعة حلقة استطاعت إلقاء حجرة في بركة الستينات والسبعينات وصولاً إلى اليوم، سخرت بقهقهة غليظة من أخلاق العلو، والدقّة، والتكرار إلى ما لا نهاية، قالت بوضوح: لقد أفلسوا، ألا ترونهم؟ واخترقت غابة الجذور المسوّسة، وفي اختراقها كشفت بوضوح أنّ الشرّ وليس الخير هو قلب العالم، كشفوا بوضوح أن كوناً ممّا عشناه على أنّه نتاج العقل العراقي والعربي ليس غير ستارات لهشاشات لم تصمد أمام اختبارات الحروب التّي عاشتها أجيال في العراق. لقد حجب العراق الحقيقيّ بواسطة لغة تملّكها «ملوك السوق»، ودور نشرهم المتغوّلة، وبلاغاتهم المترهّلة، لقد حجبت سرديات العراق وشعرياته أجيالاً من المبدعين. ما كان يسوّق على أنّه الأفضل لم يكن الأفضل، ما كان يقال إنّه روح العراق كان راء فقط وربما نقطة صغيرة من الأرواح التّي تسكن في العراق، ثمّ ما لنا ولأرواح في عالم الجثث الغليظة الذّي نعيشه الآن؟

ثمّة حوار يتمّ وعلينا أن نصغي له. إنّ جوهر العراق محلّ صراعات جمالية، وفكرية، وفلسفية، ودينية... وهذا الصراع لا مجال فيه لشيء نهائي ولا مجال فيه للحياد. فهو جوهر متغيّر، وصناعته متأكّدة بأيدي هذا الجيل.

يمكن بالطبع للمتابع لميليشيا أن يكتشف عديد النقاط التّي تشكّل رؤيتهم، وهي بالقطع ليست جديدة في مجملها، إذ يوجد حراك مشابه في تونس في جيل التسعينات وفي المغرب وفي بلدان أخرى بزخم أقل. إذ هناك سعي لزعزعة الإرث الكلاسيكي وجبروت حراسه نحو نصّ يتجاوز الفردانية إلى الجمعيّ متوجّهاً إلى الجموع لا إلى النّخب. كما اهتموّا بالأداء الشّعري متجاوزين الأماسي الفردية وحلق القراءات المتعارف عليها إلى نوع من العروض التشاركيّة التّي يحتفي فيها بالجسد لا بالشاعر، بالصوت لا بالقصيدة، بالآلام وحقولها المزهرة لا بالنصّ، مع سعي للاهتمام بالشعرية لا بالشعر... ولقد حاولوا مثل غيرهم في بعض الدول العربية اختراغ بلاغة تشبههم، بلاغة واقعيّة، بعيداً عن ما زرعته الحداثة فينا من وسائل الإخفاء الكثيرة من الاستعارات إلى الأقنعة إلى الأساطير. هذه النقاط في رأيي ليست مهمّة أبداً، المهمّ حين تجلس بعد تعب يومك لتقرأ لخنجر مثلاً.. يوجعك هذا الشاعر، يجعلك تفيق على خدعة أنّك ابن

القرن العشرين، وابن الحداثة، يصوّر لك حقيقة الوحش الكامن فيك، يبرز لك صرير الأسنان المرعب، وعظام الناس الذّين تقطّعت أوصالهم في لعبة الحرب، ويكتفي بترتيب القتلى، أو ما بقي منهم. هذا أحدهم. ما يعني لك فارقاً ليس النقاط، بل كيفيات حضورها في النصّ، نصّهم وحياتهم، جوهر حركتهم أن يكونوا واقعيين في مجتمع يرفض أن يكون واقعياً. كيف تكون واقعياً في مجتمع يتحوّل إلى محرقة، كلّ يد فيه عظم أكل لحمه وعين فقأت وشمس مغتصبة، هذه استعارة يا خنجر؟ ماذا نفعل إن تسرّبت؟

ليسوا سرياليين للأسف، لو كانوا سرياليين لشعرنا بالاطمئنان، ولارتاحت ضمائرنا، أمّا جغرافيا القبح التّي تسيجها تواريخ من الفضاعات المليئة بالموت والقتل، فلا راحات فيها. افتح الصنبور سترى الدم، احفر حفرة سترى الدم، دقّ مسماراً في الفضاء سترى الدم. هل هناك سريالية أكثر واقعية من هذا الواقع؟ لقد كتبوا واقعهم، هل لذلك أيّ قيمة؟ لطالما كتب الكتّاب زمنهم. ما يبدو مثيراً مع ميليشيا أنّهم يكتبون الواقع منزوعاً من تفسيراته الموضوعة مسبقاً، من دون سدنة التفكير ووجهات نظر محلّلي السلط القائمة، يريدون أن يفسّروا، ثمّ ماذا بعد التفسير؟ هل سيتوقّف الموت؟ هل ستكفّ أنهار الدمّ؟ هل سيتمكّن العقل الذّي هو ابن لثقافة غربيّة أساساً أن يرفض نتائج معقوليته الزائفة؟ وأن يتبرّأ منها؟ وأين سيجد مستقرّاً وكلّ أرض تنوء بمأساة أبناء الخراب؟ حين أجلس رامبو الجمال على ركبتيه، كان يوجد أيضاً نحيب عميق في أمكنة ما، وعزلات وفراغات، وأنين صامت عميق ونباحات بعيدة، وموت مجاني وتفخيخ وحروب، لكنّ رامبو كتب الحبّ والحياة والجمال، وهو يطلّ على الجحيم الأرضي. ما أجده حقّاً جديداً هو حساسية هذا الجيل الجديدة كلّياً، والرّافضة كلّياً، والسّاخرة كلّياً، والمتنافذة مع مشاريع مشابهة في كلّ مكان يكتب فيه شعر، وتبنى فيه حياة.

وفي ختام كلمتي يحضرني نصّ من كتاب «فصل في الجحيم» في ترجمة لرمسيس يونان، أجده مكتوباً في الأفق الذّي تكتبه ميليشيا، ألم نقل من قبل إنّ لهم محبّين وأشباهاً في الما قبل والما بعد؟

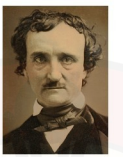
«في كلّ بقاع الأرض
في سالف الأيام، ما لم تخنّي الذاكرة، كانت حياتي
وليمة تتفتح فيها كل القلوب، وتسيل كل الخمور.
وذات مساء، أقعدت الجمال على ركبتي ـ فألفيته مُراً ـ
فهجوته.
وتسلحت ضد العدالة.
وهربت، أيتها الساحرات، أيها البؤس، أيها البغض، أنتم
مستودع كنزي!
وتوصلت إلى محو كل أمل إنساني في نفسي.
كل بهجة أخنقها، ووثبت وثبة وحش مفترس.
ودعوت الجلادين كي أقضم، ساعة فنائي، خشب
بنادقهم.
ودعوت البلايا كي تكتم أنفاسي بالرمل والدم، كان
النحس إلهي.
واستلقيت في الوحل، وتجففت بهواء الجريمة، وكثيراً ما
داعبت الجنون ولم يجلب لي الربيع سوى ضحكة الأبله
الشنعاء.
لكن، من عهد قريب، إذ وجدت أني موشك على لفظ
آخر شهقاتي، فكرت في البحث عن مفتاح وليمتي
السابقة، علني أسترد شهيتي.
المحبة هي هذا المفتاح، هذا الوحي يثبت أني كنت
أحلم».■



العمل المعماري: «فندق مدينة الأحلام بالصين» ـ زها حديد ـ العراق

أدب القصة القصيرة في ألمانيا







[رعد موسى الجبوري *]

بداية أدب القصة القصيرة

البداية الرئيسية للقصة القصيرة بدأت بعد تطور وظهور الصحف والمجلات.

يمكن القول إن ظهور القصة القصيرة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور المجلات التي ظهرت في القرن الـ (19). «فقد عرضت المجلات فرص مبيعات أفضل للكتاب الأمريكيين من سوق الكتاب». نوع القصة القصيرة نشأ بوصفه short story في المناطق الناطقة باللغة الإنجليزية وبشكل خاص في الأدب الأمريكي (على سبيل المثال إدغار آلان بو، الذي جعل من القصة القصيرة مواضيع جمالية في كتاباته، وكذلك شيروود أندرسون، سكوت فيتزجيرالد، أرنست همنغواي، أو. هنري، وليام فولكنر، سنكلير لويس، هنري سيلزار). وتعتبر ريب فان وينكل وأسطورة سليبي هولو، لواشنطن ايرفينغ، أولى القصص القصيرة في الأدب العالمي. دخلت القصة القصيرة اللغة الألمانية لأول مرة عام 1900، و كان عليها أن تجد موقعاً أمام الأشكال الأدبية القصيرة الراسخة الأخرى (على سبيل المثال الرواية والحكاية والحدوثة). وأعقب ذلك استخدامها من قبل التعبيريين مثل: ألفرد دوبلن أو روبرت موزيل.

---

* أكاديمي ومترجم من العراق.

في ألمانيا

لم يكن أدب القصة القصيرة معروفاً ومنتشراً في ألمانيا ومناطق انتشار اللغة الألمانية قبل الحرب العالمية الثانية بكثرة.

في الواقع أن «القصة القصيرة الألمانية» هي نتاج «أدب القطع الجذري» أو «أدب الأنقاض» (Trümmerliteratur) بعد الحرب عام 1945. وهذا المصطلح يعلن، ويصف مضمون مناقشات زمن المحاولات لوضع بداية أدبية جديدة بعد انهيار ألمانيا، أدب «ساعة الصفر». إن اللجوء إلى شكل القصة القصيرة لم يعكس رجوع كتاب هذه الفترة إلى النماذج الأمريكية فقط – وكنموذج مؤثر يمكن تسمية همنغواي بشكل خاص – ولكنهم أيضاً كتبوا نصوص قصيرة وبلغة بسيطة وموضوعية، وبشكل مقصود لمواجهة الأعمال الكبيرة المملوءة بالشحن العقائدي والفكري في الأدب النازي. اتفق النمط الجديد مع برنامج المجموعة 47، التي ساهمت إلى حد كبير في تطوير هذا النوع من الكتابة.

حتى الخمسينات، قامت العديد من القصص القصيرة بفحص وتحليل نقدي لفترة ما بعد الحرب. وتناول فولفجانج بورشرت بشكل خاص مشاكل العائدين من الحرب والفقر في أواخر أعوام الأربعينيات، والصعوبات التي واجهها الجنود في التأقلم مع حالة ووقت السلم. كانت جوهر أعماله النثرية القصيرة الرفض القاطع للحرب والبحث عن «الإنسانية في الأنقاض».

لم تكن السياسة تقف في مقدمة أعمال أغلب هؤلاء الكتاب، لكنهم عالجوا الحالات والظواهر الإنسانية العامة مثل غياب التواصل، واعتبارات الوضع الفكري، التقوقع والإحباط وغياب التفاهم بين الأجيال.

من أشهر كتاب القصة القصيرة في فترة ما بعد الحرب هم على سبيل المثال: فولفجانج بورشرت، هاينريش بول، فولف ديتريش شنورة، أروين شترنماتر، إيلزا أيشنكر، هانز بندر، إليزابيث لانغ غيزر، ألفريد آندريش، ماري لويز كاشنتز، سيغفريد لينز، وولفغانغ فايراوخ، هاينز بوينتك وغابرييل فوهمان.

أدب الأنقاض (Trümmerliteratur)

حركة أدبية بدأت بعد وقت قصير من انتهاء الحرب العالمية الثانية في ألمانيا واستمرت حتى حوالي عام 1950.

ركزت في المقام الأول على مصير أسرى الحرب السابقين الذين تمكنوا من العودة إلى ألمانيا، الذين توجب عليهم الوقوف أمام أنقاض وحطام وطنهم وممتلكاتهم وكذلك أمام أنقاض وحطام قيمهم وأفكارهم والتعامل معها. خدمت القصص القصيرة الأمريكية كنموذج لمؤلفي هذه الحقبة. واستخدموا وسائل بسيطة ولغة مباشرة، والتي وصفت باقتضاب، لكن لم تقيّم العالم المحطم، وتقيدت كما هو معتاد في القصص القصيرة في المكان ووقت الرواية، والشخصيات.

وبسبب هذا التبسيط تم تسميه هذه الحقبة الأدبية «أدب القطع الجذري». وتم استخدام هذه البساطة في اللغة كردة فعل للاستخدام السيء للغة الألمانية على يد النازيين. وحاول ممثلو هذه الحقبة، إظهار الحقيقة كما هي ، من دون أي تزويقات إعلامية غير ضرورية ومن وجهة نظر عامة الناس. وكانت الموضوعات الرئيسية هي تحليل الحقائق لتجد الجواب على السؤال: على من تقع المسؤولية؟

نعرض هنا نموذجين مترجمين كأمثلة على هذا النوع من الأدب المهم في تطور الأدب الألماني: الأول قصة أخي الشاحب لفولفجانج بورشرت[1]، والنموذج الثاني قصة المعلم المنزلي لإيلزا أيشنكر [2].

أولاً: أخي الشاحب

فولفجانج بورشرت

Wolfgang Borchert

ترجمة: د. رعد موسى الجبوري من الألمانية

لم يكن هناك شيء أبيض مثل هذا الثلج، نتيجة لذلك كان يقرب من الزرقة، أبيض لازوردي، بشكل رهيب. لا تكاد الشمس تجرؤ أن تكون صفراء من خشية هذا الثلج. ولا صباح يوم أحد كان نظيفاً مثل هذا. في الخلف، فقط، كانت هناك غابة زرقاء داكنة. ولكن الثلوج كانت جديدة ونظيفة مثل عين حيوان. لم يكن هناك ثلج بهذا البياض أبداً، مثل صباح هذا الأحد. لم يكن هناك صباح أحد بهذه النظافة. العالم، وهذا العالم الثلجي يوم الأحد، يضحك فرحاً.

لكن في مكان ما كانت هناك بقعة واحدة. رجل، ممدد في الثلج، ملتوٍ، بزي عسكري، حزمة من الخرق، وحزمة خشنة من الجلد والعظام والجلود والقماش. أسود محمر يتقطر منه الدم الجاف. شعر ميت جداً، كموت الشعر المستعار. معوج، صرخ صرخة أخيرة في الثلج، نبح أو ربما صلى: كان جندياً. بقعة في بياض ثلج لم يره أحد في أنظف صباح أحد. لوحة مثيرة للحرب، متعددة التفاصيل، موضوع مغرٍ للألوان المائية: دم وثلج وشمس. الثلج بارد بارد ومعه دم حار يتبخر. شمسنا العزيزة. جميع الأطفال في العالم يقولون: عزيزتي، شمسنا العزيزة. وهي تضيء ميت، صرخ صرخة لم يسمعها أحد، والتي تصرخها جميع الدمى الميتة: صرخة البكم، صرخة الصمت الرهيب! من منا يود شقيق شاحب، آه، من منا يتحمل صرخات الدمى الصامتة عندما تنقطع من الخيوط ملتوية مرمية خامدة على خشبة المسرح؟ من، آه، من منا الذي يتحمل صرخات الموتى الصامتة؟ الثلج فقط يتحمل ذلك المتجمد. والشمس. شمسنا العزيزة.

وقف أحدهم أمام الدمية الممزقة، كان لا يزال سليماً. لا يزال يشتغل. أمام الجندي الميت وقف شخص حي. في صباح يوم الأحد النظيف، هذا في الثلج الأبيض الذي لامثيل له، وقف يلقي هذه الخطبة البكماء المخيفة على الممدد:

نعم. نعم، نعم. نعم. نعم، نعم. الآن حان وقت الانتهاء من المزاح الجيد، يا عزيزي. مع روح الدعابة الأبدية. الآن لا تقول أي شيء على الإطلاق، إيه؟ الآن لايمكنك الضحك جيداً، إيه؟ وإذا عرفت نساؤك ذلك، سيكون موقفك مدعاة للشفقة، يا عزيزي. كم تبدو مثيراً للشفقة دون مزاجك الجيد. وفي وضع الاستلقاء البليد هذا. لماذا جمعت وسحبت الساقين من الخوف إلى المعدة؟ نعم، تلقيت ضربة على بطنك. هل تنجست بالدم؟ تبدو مثيراً للاشمئزاز، يا عزيزي. لقد وسخت البزة العسكرية الجميلة. تبدو مثل بقع الحبر الأسود. من الجيد أن لا ترى إحدى نسائك ذلك. كنت دائماً هكذا في الزي العسكري، تم وضع كل شيء على الخصر. عندما أصبحت عريفاً، كنت تتبختر بالأحذية المطلية اللماعة فقط. وكنت تلمعها لساعات عندما تذهب مساء إلى المدينة. ولكن لن يمكنك بعد الآن الذهاب إلى المدينة. نساؤك سيلتقين بآخرين. لأنك أنت لم تعد، هل تفهم؟ أبداً، يا عزيزي. أبداً أبداً. والآن لم يعد بإمكانك الضحك بروح الدعابة الأبدية. الآن أنت ممدد هنا، كما لا يمكنك العد إلى ثلاثة. بالتأكيد لا يمكنك. لا يمكن حتى العد إلى ثلاثة. هذا سخيف، يا عزيزي، سخيف جداً. ولكن هذا جيد، جيد جداً. لأنك لن تقول لي بعد «أخي الشاحب، الجفن الغافي». ليس بعد الآن، يا عزيزي. من الآن فصاعداً لا. أنت، لا يمكنك بعد. والآخرون سوف لن يمكنهم الاحتفال بذلك أبداً. الآخرون سوف لن يضحكوا علي

أبداً عندما تقول لي «أخي الشاحب ، الجفن الغافي». هذا يستحق الكثير، هل تعلم؟ هذه كتلة كاملة من الاستحقاق بالنسبة لي، نعم أستطيع أن أقول لك هذا. كانوا يعذبونني في المدرسة. مثل القمل كانوا يجلسون حولي. لأن عيني فيها فشل صغيرة ولأن الجفن متدلٍ إلى أسفل. ولأن بشرتي بيضاء جداً. مثل الجبنة. شاحبنا يبدو متعباً جداً كالعادة، هذا ماقلته لي دائماً. وكانت الفتيات يتساءلن دائماً فيما إذا كنت نائماً بالفعل. وإحدى عيني كانت تبدو نصف مغلقة . النعسان، قالوا لي، كنت نعسان يا هذا. أريد أن أعرف الآن من منا نائم الآن. أنت أم أنا، إيه؟ أنت أو أنا؟ من هو الآن «أخي الشاحب، الجفن الغافي»؟ كيف؟ من، يا عزيزي، أنت أم أنا؟ هل هو أنا؟

وحين أغلق باب الملجأ خلفه، توجهت دزينة من الوجوه الرمادية من كل الزوايا نحوه. أحدها كان وجه رقيب. هل وجدوه يا سيدي الملازم؟ سأل الوجه الرمادي وكان رمادياً بشكل مرعب.

نعم. عند أشجار التنوب. رصاصة في المعدة.

هل يجب علينا جلبه؟

نعم. عند أشجار التنوب. نعم، بالطبع. يجب أن نجلبه. عند أشجار التنوب.

اختفت دزينة الوجوه الرمادية. جلس الملازم جنب موقد القصدير وأخذ ينتف القمل. تماماً مثل أمس. أمس كان أيضاً ينتف القمل. كان ينبغي لأحدهم أن يأتي إلى الكتيبة. من الأفضل الملازم بنفسه. وحين كان يلبس القميص، سمعها، كانت إطلاق نار. لم يحصل إطلاق نار مثل هذا. وعندما فتح المخبر الباب، رأى الليل. أبداً لم تكن ليلة بهذا السواد، وقال إنه تم العثور عليه. الرقيب هيلر، الذي كان يغني، ويتحدث عن جولاته مع نسائه. ثم قال هيلر هذا، بمزاجه الجيد دائماً: يا سيدي، أنا لن أذهب إلى الكتيبة. وأود طلب حصة تموينية مزدوجة أولاً. على أضلاعك يمكن العزف مثل السنطور. مظهرك هذا محرج جداً. هذا ما قاله هيلر. وابتسموا جميعهم في الظلام. وكان يتوجب على واحد منهم الذهاب إلى الكتيبة. وهنا قال: نعم، هيلر، خفف من مزاجك الجيد قليلاً. وهنا قال هيلر: حاضر. وكان هذا كل شيء. لم يقل أحد شيئاً. ببساطة: حاضر. و ذهب هيلر. و بعدها لم يعد هيلر.

سحب الملازم قميصه فوق رأسه. سمع كيف عادوا من الخارج. الآخرون مع هيلر. سوف لن يقول لي أبداً «أخي الشاحب، الجفن الغافي»، همس الملازم. من الآن فصاعداً لن يقول لي هذا أبداً.

وسقطت قملة بين أظافر إبهامه. وتحطمت. كانت قملة ميتة، وعلى جبهته كانت رشاشة دم صغيرة.

ثانياً: المعلم المنزلي
إيلزا أيشنكر
Ilse Aichinger

ترجمة د. رعد موسى الجبوري من الألمانية

كان الأب والأم قد ذهبا. تعلق الصغير بالدرابزين ونظره متجه خلفهم. شاهد قبعة أمه الفاتحة ووالده الغامقة تنخفض للأسفل وانخفضت أكثر- وفي الآخر لم ير شيئاً. كان الممر أخضر كالبحر. يمكن للمرء أن يفكر أن الأب والأم قد غرقاً. كانت نصائحهما شديدة وبإصرار بحيث لم تسمح له ولو لساعة واحدة فقط أن يختلي لوحده. ودارت في رأس الصغير: ضع السلسلة قبل فتح الباب ولا تفتح لأي شخص، فقط عندما يأتي المعلم - كان مريضاً لفترة طويلة، وبما أنه كان لا يزال ضعيفاً، كان عليه أن يبقى في المنزل ويتلقى دروسه. كان معلمه طالباً شاباً هادئاً وكان يشعره بالملل.

تمشى الصغير قليلاً في الشقة الفارغة. وكانت هادئة كصدفة المحار الفارغة التي يضعها المرء على أذنه. وفتح باب مخزن الذخيرة. كل هذه السلال والزجاجات الممتلئة، له وحده الآن: حمولة سفينة أجنبية ـ من أرجاء العالم الواسع. وتناول تفاحة من السلة، ولكن في تلك اللحظة رن الجرس. وانسل خارجاً. استعاد أنفاسه خلف الباب وتمهل قليلاً. ثم وضع السلسلة وفتح الباب بفجوة صغيرة. في الخارج وقف الشحاذ العجوز والذي كان يعرفه. «ليس لدي أي شيء» قال له الطفل محرجاً وأعطاه التفاحة التي كانت في يده. وأخذها المتسول من دون أن يشكره. «وداعاً!» قال له الصبي، ولكن لم يكن هناك جواب.

أغلق الباب وذهب على رؤوس الأصابع إلى غرفته. هناك جلس على الطاولة بكل هدوء. كان فرحاً كونه لوحده، ولكنه بدأ الآن يشعر بالخوف. الخوف من المتسول والخوف من الغرف الفارغة. وعندما سمع المعلم يرن الجرس ارتاح قليلاً. وذهب وفتح الباب.

«يجب عليك أن تنظر من خلال منظار الباب»، قال المعلم.

«إنه مرتفع لا أصل إليه»، أجاب الطفل.

ونظر إلى الشاب، والذي اندفع أمام المرآة ومسح على شعره وتوقف لحظة وهو ينتصت.

سحبا الطاولة إلى النافذة وبدآ في القراءة. «إنه – الخريف»، قرأ الصبي بتردد، «الطيور تطير إلى الجنوب» رفع رأسه ونظر إلى الخارج، وسأل «إلى أين تطير؟».

«تابع القراءة!» قال المعلم بنفاد صبر. بعد ذلك، كما لو أنه هدأ، قال: «هم الآن فوق البحر»!

تابع الصغير القراءة. من الأوراق التي تتساقط ومن الثمار التي تجنى في الحدائق الواسعة. من الكرمة الملونة ومن الشمس التي تغيب باكراً. «إلى أين؟» سأل، «أين تغيب؟»

«هناك!» قال المعلم بدون تحديد. وقرأ الآن عن السماء والغيوم البيضاء تدفعها الرياح التي تهب في الأعلى.

«إلى أين؟» صرخ الصبي مرة أخرى. ولكنه لم يتلقَ جواباً.

رفع رأسه ورأى المعلم يجلس بهدوء، يحدق في ركبتيه.

«إلى أين تدفع الرياح الغيوم؟» صاح بإلحاح. كانت السماء خارج النافذة المفتوحة صافية ومشرقة. كان الوقت قبل الغروب بقليل.

«هل تسمع شيئاً؟» سأل المعلم، دون أن يرفع رأسه.

«أسمع؟» قال الصغير. «لا، لا أسمع شيئاً!»، «اصمت!» قال المعلم. وأضاف «إذا كنت هادئاً جداً، يمكنك سماع ذلك!»

«من؟» سأل الصغير.

«اسمع!» قال المعلم.

«ما الذي يجب أن أصغي إليه؟» سأل الولد الصغير مرة أخرى.

«هذا الصوت»، قال الشاب، «هذا الصوت!»

وترك الطفل تقليب أوراقه. وخفض رأسه ووضع يديه خلف أذنيه، ولكنه لم يسمع شيئاً سوى الحفيف الطفيف القادم من الأعماق الذي حول الشقة بالسحر الى صدفة محار.

«حفيف؟» قال الطفل.

«لا»، أجاب المعلم. «صراخ!»

بدأ الصغير في الضحك. و قفز وصفق بيديه وصرخ «هل هذه اللعبة؟».

«تابع القراءة!» قال المعلم.

وما كادا يبدآن القراءة حول السحب والظلال الطويلة، حتى قفز إلى باب الغرفة المجاورة وفتحها بسرعة كأنما أراد أن يفاجئ شخصاً ما. وذهب من هناك من خلال الصالون إلى غرفة نوم الوالدين، عبر القاعة ثم عاد مرة أخرى. نظر الولد الصغير إليه مندهشاً.

«هناك شخص في الشقة» قال المعلم. وسأل فيما إذا كان هناك شخص ما قد جاء قبله بالفعل.

«نعم»، أجاب الطفل، «متسول».

«هل وضعت السلسلة؟»

«نعم!»

وغرق المعلم في صمت.

«هل أواصل القراءة؟»

«اسمع!»

«هل نلعب؟» ابتسم الصغير بتردد. نظر الشاب بتأمل إلى وجهه. وقال «نعم!» بعد فترة من الوقت. «لنلعب، كما لو أن شخصاً موجوداً في الشقة!»

«ومن؟» سأل الصغير بفرح.

«أحد»، قال المعلم «من الذين نخافهم»

«المتسول؟»، «نعم، المتسول! نريد أن نذهب ونبحث عنه».

وحين وضع المعلم يده في يده، شعر الصغير بأنها كانت باردة ورطبة من العرق. مشياً على رؤوس أصابعهما، وفتحا الأبواب بهدوء وفتشا في جميع الزوايا. بدأ الضوء يتلاشى في الخارج، وبدأ الظلام يحل في الغرف. وكانت إطارات الصور فقط تلمع على الجدران. وفي الصالون، توقف الشاب، وترك يد الصغير تسقط، ووضع إصبعه على فمه.

«أين هو؟» صرخ الصغير. ووجنته توهجت من الإثارة.

«ألم تسمعه؟» همس المعلم.

«أين؟» «في الجوار!»

«ماذا قال؟»

«يهدد!»

هجم الصغير مسرعاً، وسحب معطف والده من علاقة الملابس وصرخ «لقد وجدته، لقد وجدته!» ثم دخل المعطف وسحبه خلفه!

وجاء المعلم من الصالون ببطء شديد وبخطوات خائفة باتجاه الصغير.

«وجدناه!» صرخ مرة أخرى. «وجدناه!»

«آه»، وقال المعلم ببطء، «هذا أنت!»

وقفا أمام المرآة الكبيرة، ورأى الصبي صورة الآخر وكيف رفع قبضته ضده. وفي الظلام رأى هذه القبضة ووجهاً مشوهاً شاحباً. قفز وضحك بصوت عال. لم يكن المعلم مضحكاً بهذا القدر أبداً! في تلك اللحظة سمع مفتاحاً يدخل في القفل وتعرف على وجهي والديه وراءه. وسمع أمه تصرخ.

ولكن بعد أن تم تربيط المعلم المنهك من قبل ثلاثة رجال، ووضعه مع رغوة في الفم في سيارة الإسعاف، التفت الولد إليهما للوقوع في أحضانهما.

«ولكن أردنا أن نلعب فقط!»

وكم مرة قال له والداه لاحقاً: «وإذا كنا لم نأتِ حينها في الوقت المناسب» - وكان يجيبهم في كلمات غاضبة: «أردنا اللعب فقط»!

وأصبح لايثق بالبالغين. ■

1 ـ كاتب ألماني ولد في 20 مايو 1921 في هامبورغ، وتوفي في 20 نوفمبر 1947 في بازل، سويسرا. جعلته أعماله من القصص القصيرة والقصائد والمسرحيات أحد الكتاب الأكثر شهرة والأكثر تأثيراً بعد الحرب العالمية الثانية في أدب الحطام (Trümmerliteratur) في ألمانيا. وبعمله الدرامي «في الخارج أمام الباب» تمكن من كسب الجمهور الألماني بعد الحرب. صنفت قصصه القصيرة مثل: الخبز، ليلة الثلاثاء هذه أو النوم ليلاً والفئران، كأمثلة نموذجية من هذا النوع من الأدب للتدريس في المدارس.

كتب فولفجانج بورشرت العديد من القصائد في شبابه، لكنه سعى طويلاً لمهنة التمثيل. بعد التدريب على التمثيل وبضعة أشهر في الجولات المسرحية تم تجنيده عام 1941 للخدمة العسكرية في الجيش الألماني، وشارك في الهجوم على الاتحاد السوفييتي. وفي الجبهة أصيب بجراح والتهابات خطيرة، وأدين وتم سجنه عدة مرات لانتقاده النظام النازي وبما يسمى إضعاف الروح المعنوية للجيش.

حتى بعد الحرب عانى بشدة من الأضرار التي أصابته في الحرب ومن تلف الكبد. وعاد بعد فترة قصيرة يحاول أن ينشط كعنصر فاعل في التمثيل ، لكنه بقي في فراش مرضه. وخلال الفترة من يناير 1946، وسبتمبر1947 أنجز قصصاً قصيرة عديدة، وخلال فترة ثمانية أيام أتم عمله الدرامي الكبير «في الخارج أمام الباب». أثناء إقامته في منتجع صحي في سويسرا توفي عن سن 26 نتيجة مضاعفات مرض في الكبد. في 21 نوفمبر 1947 بدأت المسارح تعرض عمله «في الخارج أمام الباب» أياماً بعد وفاته.

2 ـ ولدت إيلزا أيشنكر وشقيقتها التوأم هيلغا ميتشي عام 1921 كبنات لمعلم في فيينا. وحتى طلاق والديها في وقت مبكر عام (1927) أمضت طفولتها في لينز (النمسا). ثم انتقلت الأم مع الأطفال إلى فيينا. تمكنت هيلغا يوم 4 يوليو، عام 1939، من الفرار من الحرب مع مجموعة من الأطفال إلى بريطانيا. وبقيت إيلزا أيشنكر مع والدتها من أجل الحفاظ عليها كنصف آرية وحمايتها من الترحيل. وفقدت الأم وظيفتها، ولكن لم يصبها أي أذى في الواقع حتى عام 1942.

بدأت إيلزا أيشنكر عام 1945 دراسة الطب، ولكنها قطعت دراستها بعد خمسة فصول دراسية لتتفرغ لكتابة رواياتها الأمل الكبير والتي تتناول جزءاً من سيرتها الذاتية. نصحها الناقد هانز يغل لتقديم نفسها ونصوصها إلى دار النشر س. فيشر فيرلاغ، التي نشرت أعمالها في نهاية المطاف. عملت في الفترة 1949 – 1950 كمحررة نشر لدار س. فيشر، وفي الفترة 1950 – 1951 كمساعدة لإنتشة ايتشر شول في المدرسة العليا للفنون في أولم.

حازت على العديد من الجوائز الأدبية الكبيرة ومنها:

1952 جائزة الأدب من مجموعة 47؛ حفل تحت جائزة رينيه شيكلر (جنباً إلى جنب مع فرانشيسكا بيكر، هاينريش بول، سيغفريد لينز، لويز الشطاف والشقوق هايتز، الفائزين الرئيسي: هانز فيرنر ريختر)

1953: جائزة من اللجنة الثقافية لإدارة الأعمال

الهـوامـش

الألمانية (جنباً إلى جنب مع هاينريش بول)

1955: جائزة امرمان ، جائزة الأدب من مدينة بريمن (لمجموعة قصصها المقيدة؛ جنباً إلى جنب مع هربرت ماير)

1961: جائزة الأدب من الأكاديمية البافارية للفنون الجميلة (جنباً إلى جنب مع يواخيم ماس)

1968: جائزة انطون فلدكانز

1971: جائزة نيللي ساكس.

1974: جائزة الأدب من مدينة فيينا (جنباً إلى جنب مع مانيه شبيربر)

1974: الجائزة النمساوية للأدب

1975: جائزة روسفيتا

1979: جائزة جورج تراكل للشعر

1979: جائزة فرانز نابل

1982: جائزة بترارك.

1983: جائزة فرانز كافكا .

1984: جائزة ماري لويز .

1984: جائزة غونتر إيتش- (شعر)

1987: جائزة يوروباليا للأدب من الجماعة الأوروبية

1988: جائزة فايلهايم الأدبية

1991: الجائزة الكبرى للأدب من الأكاديمية البافارية للفنون الجميلة.

1991: جائزة بيتر روزيكير و جائزة مانيه شبيربر (جنباً إلى جنب مع ألبرت دراش)

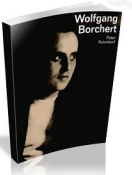
1995: جائزة الدولة النمساوية الكبرى للأدب. جائزة الدولة النمساوية للأدب الأوروبي

1997: جائزة إريش فريد

2000: جائزة جوزيف برايتباخ (جنباً إلى جنب مع جورج سيبالد وماركوس فيرنر)

2002: جائزة شرفية من تجارة الكتب النمساوية من أجل التسامح في الفكر والعمل.

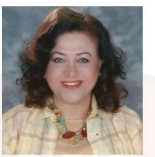
2015: جائزة الفن الكبرى لمدينة سالزبورغ







الروائية الكويتية فاطمة العلي : أنا إنسان آخر عند الكتابة



[عذاب الركابيّ *]

الكاتبة الكبيرة د. فاطمة يوسف العلي، اسمها تاريخٌ في بيلوغرافيا السرد، وكيمياء فنّ الرواية، وهي من كتّابها الذينَ لهمُ حضورهُم بقوة في الساحة الثقافية الخليجية والعربية، وأجدُ من الصعوبة الحديث عن قضايا السرد العربي بنوعيه (القصة القصيرة والرواية) من دون ذكر اسمها، ودورها، والحديث عن إنجازاتها في فضائها الخليجي قبلَ العربي، وهي تؤسّس لأسلوب مميز في هذا الفنّ العابر للأزمان – فنّ الرواية.

الكاتبة لديها حياة بعدَ الحياة، وكلّ فسفور حرف، وظلّ جملة، وإيقاع عبارة يقولُ أكثرَ من ذلك، بلْ ويشهد بكلّ خطوة جريئة خطّتها هذه الكاتبة الكبيرة في عالم الكتابة، وهي تدافع عنَ الذات – الأنثى، عن الوطن، عن نبضها القومي والإنسانيّ، والكلمات تلو الكلمات، هكذا تأتي منسابة فوق أصابعها، كما تنساب قطرات الندى على أوراق شجرةٍ تثمرُ، تأتي الكلمات متحررة، ببلاغة باذخة، مثابرة، متزاحمة في موكب كرنفاليّ، تتوجّهُ أحلامُها وأشواقها، وأفكارها عبرَ أخيلة طازجة، ترتقي بقارئها في دفقات حبّ وجمال بهيبة أوركسترا كونية، لا تنسَبُ إلاّ لها، ولا تُقرأ إلاّ بإمضائها!

* روائي وناقد عراقي مقيم بمصر.

تكتبُ لتتحرّر! لتقول إنها موجودة، تحيا، تُحبّ، تبني علاقاتٍ إنسانيةً صباحية جديدة، لأنَّ الكتابة لديها أجمل ما في الحياة. تختار (القصّة القصيرة) تارةً لأنّها تجسّد لحظةً مختزلة، معبّرة، وهادفة، وهي بعض فتافيت روحها، وهي تجمّل الحياة، وتذهبُ، بكلّ مخزونها الفكري، والتاريخي، والحياتي إلى الرواية لأنّها أقدر من يُجيب عن أسئلتها التي تبدو عصيةً على فنون الكتابة الأخرى.

وتجدُ في النقد الأدبي نوعاً من الكتابة الحضارية المسؤولة، وهي تذهب إلى العمل الإبداعي بعينِ وروح كاتبهِ – كما تقول، تعيش أحلامه وآلامه وهمومه في كلّ حرف وجملة احتفاءً بالعمل الإبداعي الذي تحبّه أو دفاعاً عنهُ، وهي تضيفه بشجاعة وجرأةٍ إلى إنسكلوبيديا الحياة وسيرة الإنسان الجريح.

د. فاطمة يوسف العلي تكتبُ لأنَّ الكتابة أداة مقاومة، الكتابة الضدّ، ضدّ الزمن، ضدّ البلادة، ضدّ الموت، ضدّ كل سلطة ذكورية تسنّ قوانين الإلغاء والتهميش، وتجهل صوت الأنثى – جوهرة المكان، والهمس الفيزيائي لكينونة الكون، واضعة يديها في يدِ فيلسوفنا العظيم (ابن عربي) وهو يقول: (المكان الذي لا يؤنثُ لا يُعوّلُ عليه)! لدى هذه الكاتبة والروائية الكبيرة الكثير مّما تقولُ، وهي تؤرّخُ لدفءِ جنسها عبرَ كتابةٍ جديدة، مثيرة، هادفة، وهي إضافة لذاكرة الكتابة العربية في تعدّد فنونها!

– الكتابة هي العالمُ الّذي ألجأ إليه.

*** تقول توني موريسون: «ما أعلمهُ وأثقُ فيه، هو أنني لم أكن أرغب في مواصلة حياتي لو كنت لا أمتلك ما يدفعني للكتابة» إنه سؤال الكتابة، المهنة الشاقة– الممتعة في الآن، قولي لي لماذا الكتابة؟**

الكتابة هي الأملُ، الكتابة هي العالمُ الرحبُ، الكتابة هي الحبّ الكبير، هي الحبّ العميق، وأنا أوافقك الرأي في أن الكتابة هي المهمة الشاقة الممتعة في آن، لكني أختلف في أنها مهنة! الكتابة ليست مهنة مهما احترفها المبدع، وجعل منها نافذة للتريح، أو الارتزاق. الكتابة في المقام الأول تنفيس عن حياة ثانية داخل المبدع، وهي بالنسبة لي الحب الكبير كما ذكرت، لأنني أحبّ اللعب بالكتابة على الصفحات، واللعب هنا ليس هو اللهو الأجوف، إنما اللعب النافع الذي يعبر عن ذوات الآخرين، ويحتضنهم في مساحة الورق، ويصف واقعهم، وآلامهم، ومعاناتهم، ووجدانيات مشاعرهم، وأحاسيسهم، والمتعة الكبرى والعظمى من متعة الكتابة هي متعة أن أتخيل أن هناك قارئاً ينتظرني، يتوق إلى ما أكتب له، ويرى بأن ما أكتبه جدير بأن ينتظره لأنه يستفيد منه. دعني أعترف لك بسرّ الكتابة هي العالم الذي ألجأ إليه هرباً، مخلوقة ملائكية تتغلب على كلّ الحواجز والجدران، وفي عالم الكتابة تمتلك حواس إضافية أكثر من حواسك الخمس، فيصبح العالم ملك يمينك وتصير الحياة بقعة ضوء.

– الكتابة حياة.. نحيا بها عالماً آخر.

*** «الكتابة حياة» و«الحياة كتابة» أي التعبيرين أقرب إلى رؤاك ككاتبة كبيرة لها حضورُها في عالم الكتابة والسرد؟ ولماذا؟**

الكتابة حياة بلاشك، وقد ذكرت ذلك في التوّ، لأننا – كتّاباً وقرّاء معاً – نحيا بها عالماً ربما لا نجده على أرض الواقع، ونعوّض بها ما نفتقده على أرض الواقع. ونفتح بها آفاقاً لأحلام وآمال يصعب تحقيقها على أرض الواقع، الكتابة حياة بكل معنى الكلمة، والمبدع بقدرته وموهبته وما يملك من آليات وأدوات يمكن أن يحوّل الحياة بما

تعتريها من أحداث، وفجائع، وكوارث، وأفراح، وأتراح إلى حياة، يُعيد صوغها على الصفحات، ويرسمها، ويلونها كما يريد لها أن تكون، ولهذا أقول دائماً إن كتابة الحياة كما نريد تخفف عنا وطأة الأحمال على أكتافنا، وما نعانيه من تعب، وما نتكبدهُ من مشقة كتابة الحياة من جديد، هي النافذة المشرقة التي نطل منها على ما يوازي قوله تعالى: «لقد خلقنا الإنسان في كبد»!

– أنا أتعاطى مع النقد بعيون وروح المبدع.

*** تعددت فنون الإبداع لديك: قصة قصيرة، رواية، نقد أدبي، يوميات ثقافية، ما الأقرب لديك؟ ما الذي يتوّج عطر أصابعك من هذه الفنون العظيمة؟ أعني ما الذي يجيب عن أسألتك الإنسانية – الحضارية أكثر؟**

معظم النقاد يرون أن المبدع يجب أن يرتدي عباءة الناقد في مرحلة من مراحل الكتابة، وذلك عندما يكتب إبداعه، أياً كان الجنس الأدبي الذي يصوغ به تجربتهُ الإبداعية، ومن ثم فأنا دائماً أرتدي تلك العباءة حتى وإن كنت أكتب يومياتي، أو قصة، أو رواية، لكني أتعاطى مع النقد بعيون وروح المبدع، فلست ناقدة مُتخصصة ليس في جعبتها سوى المصطلحات النقدية الجافة، إنما هناك روح وحياة في كلمتي النقدية، ومثلما يقول النقاد إن العمل الإبداعي يختار لغته، وشكله، وبناءه، فأنا حين تعتصرني الأسئلة، أترك ذاتي لما تختاره تلك الأسئلة لتجيب بالشكل والبناء الذي ترتضيه لنفسها، قد تكون الأسئلة حول الحياة، فأجدني أجيب عنها في كتاب نقدي يتناول بالتأمّل ظاهرة أدبية، أو أعمالاً مبدعة لآخرين، وقد أجيب عن أسئلتي بالقصة أو الرواية، وما يهمّني في المجال ألا تظل الأسئلة معلقة بلا إجابات، يهمّني أن تجد أسئلتي إجاباتها على أي نحو.

– القصّة القصيرة فنّ الاختزال.

*** أكثر الذين حاورتهم من الروائيين يرون أنّ كتابة الرواية متعة! ولأنك بدأت بالرواية – كما تقول سيرتك – على عكس الآخرين الذين بدأوا بالقصّة القصيرة، وكانت طريقهم المضيء إلى الرواية الفنّ العابر للأزمان، لماذا الرواية؟ وما الفارق بين كتابة القصّة القصيرة وكتابة الرواية؟**

– الرواية العالم الرحب الفسيح الذي يسمح لك بالتنقل، والحركة، ويحقق لك المتعة، والتنوع، والشمول في الأزمنة، والأمكنة المختلفة، والتوسع في الشخوص، والتقنيات الفنية، بينما القصة القصيرة هي فن الاختزال كما يسمونها وطلقة الرصاص التي تنطلق للتعبير عن مشهد أو موقف، وهي الأصعب. ولأن العمل يكتب نفسه كما ذكرت، ويختار شخوصه، وأحداثه وزمانه، ومكانه، وربما العقدة التي تدور حولها الأحداث حتى ذروتها، أحاول دائماً أن أصاحب أسئلتي، أعيشها حتّى أجيب عنها في عمل إبداعي، وأضيف إلى هواياتي الرسم والخياطة.

– أنا إنسان آخر عندَ الكتابة.

*** لحظة الكتابة شعور يصعبُ تفسيره! أهو تأكيد الذات؟ أمْ الإحساس بالحرية القصوى؟ أمْ تمرين على الفرح؟ أم مقاومة الخوف من المجهول؟ أم ماذا؟ بمَ تشعرين في هذه اللحظة؟ أي إحساس فوق العادة هذا؟ وأنت لحظة الإيحاء والخيال إنسانة أخرى؟**

نعم أوافقك تماماً وأحييك على هذا التعبير لأنني – كمبدعة – أتحول إلى إنسان آخر مع الكتابة، والكتابة كما أسلفنا هي الامتزاج الحميمي بين الخيال والواقع، وهي الإيحاء والوحي الجميل. الكتابة هي لحظة المخاض

ومن المعروف أن لحظة الكتابة تماثل مَنْ تلد جنينها مع ما يصاحب ذلك من آلام، ومعاناة، وتعب أثناء خروج الجنين، وهو التعب اللذيذ فعلاً، وكذلك لحظة الكتابة، أو المخاض، أو غير ذلك من المسميات التي تتعدد على ألسنة المبدعين، وفي عقل النقاد لحظة تثمر في النهاية حياة جديدة، وحرف جديد لحظة تفتح معها أبواب الفرح، وتأكيد الذات والإحساس بالحرية والانتصار على المجهول. نعم أنا أوافقك في أنها لحظة لا تساويها لحظة، وشعور لا يطاوله شعور. إنها إحساس فوق العادة بالفعل، ولك أن تعرف غرابة ما أعانيه في هذه اللحظة، وربما أتصبب عرقاً أو أتجول في مكان الكتابة جيئة وذهاباً في توتر وقلق، وأذكر حكايات نجيب محفوظ نفسه عن تلك اللحظة، وكيف كان يشعر خلالها بكثير من الانفعال والراحة اللا إرادية في الغرفة.

– أشاهد شخصياتي، أراقبها، ولا أتدخلُ في مسارها.

*** يقول «ساراماجو» لشخصياته الروائية «انتبهوا جمعياً، فأنا مازلت المسئول عن كل واحد فيكم»! وأنا أقرأ روايتك الأخيرة «ثرثرة بلا ضفاف» شعرت بأنك تعيشين مع كل شخصية من تلك الشخصيات وتلك صفة السارد الناجح. ما علاقتك بشخصياتك الروائية؟ هل أنت مسئولة عنها؟ وهل تتدخلين في حياتها، أم تتركينها تقرر مصيرها وتعبر عن فكرها وأحلامها وتكتفين برصد حركاتها؟ حدثيني..**

ربما ذكرت من قبل أنني من الذين يصادقون ويصاحبون العمل الإبداعي، أنا حين أكتب كما لو كنت قارئة أشاهد الشخصيات وأتابع حركتها، ولا أتدخل في مسارها إلا حين ينتهي، أو أنتهي من العمل بنظرة ربما تنتمي إلى النقد أكثر من انتمائها إلى الكتابة الأولية، فيحدث نوع من التهذيب، والتمحيص، والانتقاء، أو نوع من الحذف، أو الإضافة، أو توضيح لمعنى لم يتضح بعد. أعترف بأنني أظل مشغولة بملاحقة الفكرة التي أريد التعبير عنها على الورق وأثابر في ملاحقتها لأنها ربما طارت من كثر المطاردة، وحين أطمئن إلى أنها أصبحت على الورق، أبدأ في مراجعتها وربما تهذيبها، أو إعادة صياغتها، وتشكيلها، وأعترف صراحة بأنه ربما بدأت كتابة عمل أدبي في شكل قصة قصيرة لكن الأحداث تتصاعد وتتكاثر لتصبح رواية، وربما بدأت كتابة عمل وفي نيتي أن يكون رواية لكنه يأبى إلا أنْ يكون قصة قصيرة.

وأنا أثناء الكتابة لا أحبّ الخرافات واللعب بمشاعر القارئ بطريقة غبية، وإنما أحبّ أن يسير مثلي على الأرض حين أسير، ويطير مثلي حين أطير بمشاعري التي هي مشاعر الشخوص، والبطلات، والأبطال داخل أعمالي، يطير هو أيضاً بمشاعره. إنني أنتمي إلى الواقع، أجسده بشخوصه، وأحاسيسه، وصراعاته، وخلجاته، وما يرتبط بحياته في حياة هؤلاء الأبطال والشخوص/ وأحبّ كثيراً بعد كتابة العمل أن أتعايش مع حياة الشخوص وأتمتع بذلك، وكثيراً ما تعذبت لأن بطلة من بطلاتي تتعذب، وكثيراً ما شعرت بالإحباط، والقلق، وجافاني النوم لأن بطلة من بطلاتي تشعر بالقلق والتوتر/ وقد حدث ذلك منذ رواية «وجوه في الزحام» في عام 1971 التي كانت الرواية النسائية الكويتية الأولى، وحتى رواية «ثرثرة بلا ضفاف» 2015 وما بينهما من روايات ومجموعات قصصية عايشت، وتعايشت، وأنتجت فناً أدبياً مبدعاً برأي قرائي والنقاد معاً.

– روايتي «وجوه في الزحام» أول رواية تتحدث عن الصراع العربي الإسرائيلي.

*** أكثر الذين حاورتهم من الروائيين يرون أن كتابة الرواية متعة، ولأنك بدأتِ بالرواية كما تقول سيرتك على عكس الآخرين الذين بدأوا بالقصة القصيرة، وكانت طريقهم المضيء إلى الرواية الفن العابر للأزمان. لماذا الرواية؟ وما الفرق بين كتابة القصة القصيرة وكتابة الرواية؟**

أنا في الحقيقة بدأت الكتابة بمجموعة كبيرة من القصص التي لم أصدرها في كتاب، ومن هذه القصص العديد منها دخل في المناهج الدراسية المختلفة، وكان أول ما أصدرته هو رواية «وجوه في الزحام» عام 1971، لم أحاول أن أقلد الرائدات من جيل الخمسينات من القرن الماضي، كان هناك عدد من أجناس الإبداع الأدبي المستحدثة كالخاطرة، والمقالة، والقصة القصيرة، ولاحقاً الرواية مع مطلع السبعينات، وقد خلقت الأعمال التي صدرت في هذه الحقبة بعض القضايا التي اقتصرت على المحيط الضيق للأسرة، ولم تكن قد أخذت فضاءها المتميز بعد. كانت رواية «وجوه في الزحام» أول رواية تصدر عبر الخطاب النسوي، وتتحدث عن الصراع العربي الإسرائيلي، مما أجبر النقاد على أن يهتموا بذلك العمل، وأن يحظى بالرعاية المناسبة، خاصة في الوقت الذي كانت فيه الأغلبية المثقفة تنتقص من الإبداع النسوي، وتحاول الهيمنة علية بالإبداع الذكوري.

وبقدر ما كان لتلك الرواية من ريادة، كان للجرأة التي طرحت بداخلها القضية الفلسطينية الريادة نفسها مما لفت النظر، وساهم في القضاء على الاتجاه الذي كان يتجه إلى تهميش إبداع المرأة والعمل على تغييبه وتجريده من أية سمات إيجابية تضفي قيمة على البعض من نصوصه وتجاربه واعتباره إبداعاً لم يصل بعد لمرتبة النضج.

أما فيما يتعلق بالفرق بين كتابة القصة القصيرة والرواية فأقول إن الفرق كبير، كمن يتناول ساندويتش «تيك أواي» ومن يصنع «طبخة» في بيته تستغرق من يومه نحو ساعتين أو ثلاثاً أو أكثر. فالرواية هي فن التفاصيل الصغيرة التي تحتضن العالم بكل ما فيه!

– الكتابة بالنسبةِ لي صلاة دائمة.

*** د. فاطمة يوسف العلي، أستاذة أكاديمية وناقدة أدبية وربة منزل، هذه الانشغالات، والتفاصيل الحياتية، والمنزلية هل تعوق الخيال لديك؟ أم أن للكتابة طقوسها التي لا تشبه إلا لحظة الجلوس في معبد لإتمام الصلاة؟ أم ماذا؟**

– بالعكس، زخم الحياة وما بها من مسئوليات، وتفاعل المبدع مع معطيات تلك الحياة يزيد من مخزونه وخبراته، لينعكس ذلك كله في النهاية على الورق وفي الكتابة، وما مخزون المبدع إلا مجموع مشاهداته اليومية والمواقف الحياتية التي يعيشها، وكثيراً ما كنت أقف في المطبخ لأصنع وجبة طعام لأولادي وتخترمني قصة أترك الطعام لأبدأ في كتابتها وتسجيلها على الورق. وأنا بالمناسبة أحبّ المطبخ وأتعامل مع إعداد الطعام داخل المطبخ كمبدعة أحب الابتكار وتزيين الطعام، كما لو كنت أكتب قصة، أو رواية. المطبخ لديّ رواية جملية بدأتها منذ أن كنت شابة ولم أنته منها بعد.

ودعني أبوح لك بسرّ كبير، هو أن الكتابة بالنسبة لي صلاة دائمة لا تنقطع، وربما في بداياتي كنت أحرص على أن أعيش تلك الحالة من الطقوس، أتزين وأرش عطري وأمسك بنوع متميز من الأقلام والأوراق، وأجلس على مكتبي وفي هدوء، وضوء مناسب لأكتب، أما الآن فقد أكتب وأنا أرتدي ملابسي، أو أكتب وأنا في السيارة، أو أكتب وأنا في المطبخ، أو أستيقظ من نومي لأكتب ما ورد على ذهني وأنا نائمة.

وكلي يقين عموماً أن منجز المبدع متكامل لا يمكن

فصل أجزاء منه عن بعضها البعض، وقد كانت رسالتي في الماجستير حول موضوع مهم، هو الحراك الاجتماعي في القصة القصيرة في الكويت – دراسة فنية سسيولوجية، وقد تركزت هذه الدراسة حول أمرين: الأول هو فن القصة القصيرة في الكويت منذ بدأ وحتى الوقت الحاضر.

تناولت الدراسة الموضوعات والتجارب المعبرة عن قضايا الحراك الطبقي داخل المجتمع والتطور التاريخي للشعب العربي وقضاياه، خاصة القضية الفلسطينية، إلى جانب قضايا المرأة داخل المجتمع، وفي مقدمتها قضية التقاليد الضاغطة، وصعوبة الاندماج في الحياة العملية، كما ترى أن موضوع البحث والدراسة لم يبتعد عن ملعبي واهتمامي وإنتاجي الأدبي، وما تناولته من قضايا من خلاله.

وكان موضوع رسالة الدكتوراه متعلقاً بالنص الأنثوي وحالات السادرة – دراسة تحليلية لخطاب المرأة في الرواية العربية، وهي أيضاً لا تبتعد عن مضمون ما يشغلني عبر الكتابة الأدبية، إذ أردت أن أردّ الاعتبار للمرأة العربية التي واجهت إجحافاً مستمراً من الرجل ومن المجتمع ومن العالم بوصفها شيئاً مملوكاً وأداة إنجاب لا أكثر ولا أقل، فكان من الأهمية بمكان أن يتم التعامل معها ومع إنتاجها الإبداعي باعتبارها كياناً إنسانياً..!

لقد استهدفت في كل ما أنتجت طوال مسيرتي، سواء عبر الأعمال الإبداعية، أو النقدية، أو اليوميات الثقافية أن أفرض اعترافاً ضمنياً بقدرات النص المؤنث في المنجز الإبداعي العربي بشكل عام.

– الأملُ في نهضة ثقافية.

*** لك مشاركاتك وحضورك في العديد من المؤتمرات الثقافية والفكرية، قولي ماذا قدمت هذه اللقاءات للثقافة والإبداع؟ وماذا قدمت للمواطن العربي الذي باتت وسادته القلق على حياته، وبيته، ومستقبل أطفاله أمام هذا الغزو البربري المتوحش لتنظيمات متطرفة تتخذ الإسلام ستاراً، وتريد العودة بنا إلى خمسة عشر قرناً مضت؟ ماذا ترين؟ ما البورتريه الذي ترسمه فرشاة رؤاك للأيام القادمة؟ حديثيني ربما يجلي صدأ القلب ما تقولين أيتها المبدعة الكبيرة..**

لا يمكن وفقاً لحركة المجتمع، والكون، والطبيعة أن نفصل الجزء عن الكل. فما الكتابة، أو النقد، أو المشاركة في الفعليات، والمؤتمرات، والندوات الثقافية والفكرية، أو تمثيل الكويت كسفيرة للنوايا الحسنة إلا جزءاً لا يتجزأ من الحركة الكلية للأدب الذي أنتمي إليه، وللمجتمع الذي أهبه وقتي وجهدي. ودعنا نبتعد عن النظرة المتشائمة بأن هذا الحراك الثقافي بما يصدر يومياً من أعمال إبداعية ونقدية، وما يجري من مؤتمرات وندوات وورش عمل لا يحرك المياه الراكدة، سواء في المفاهيم، أو في النفوس، أو لا يغير من حال القلق الذي نتحدث عنها. نعم هناك قلق مما يحدث من التنظيمات الإرهابية ولن أكون أبداً متشائمة بل سأظل متفائلة بأننا قادرون بتوحيد كلمتنا على أن نواجه تلك التنظيمات ونتصدى لأعمالها مهما حاكت من مؤامرات، هي مهمة ثقافية في المقام الأول، وبالثقافة نستطيع أن نواجه العنف والإرهاب، وبالثقافة نستطيع أن نؤسس وعياً لدى الناس بأن لا يركنوا للإرهاب، وبالتالي تأتي أهمية المؤتمرات والندوات التي تعقد في مجتمعنا! إني متفائلة، رغم ما يبدو على السطح من قتامة خاصة في مشهدنا الثقافي. نحن في أزمة ثقافية تحتاج إلى أن نعالجها، أراها في انفصال المثقف وتقوقعه، وفي الشللية التي لا يهمها سوى المصالح الذاتية الضيقة، الأزمة في عملية التنوير التي يحاربها بعض المتشددين تحت ستار الإسلام

كما تقول، ويبقى الأمل في نهضة ثقافية ننتظر أن تحدث على أرض الواقع إن شاء الله.

– لدينا نقّاد يُشار إليهم بالبنان.

*** كناقدة لك مساهماتك المهمة في هذا الفن، كتبت وكتب عنك، والنقد متهم دائماً بالتقصير وعدم مواكبة هذا السيل الجارف للإبداع. هل لدينا حركة نقدية جادة؟ وككاتبة وروائية هل أنصفك النقد؟ ومن ناقدك الأمثل كويتياً وعربياً وعالمياً؟**

يختلف الكثيرون في الإجابة عن هذا السؤال، هناك من يرى أن الحركة النقدية لدينا في العالم العربي تعاني الجمود، وليس هناك نظرية نقدية عربية يمكن أن نتباهى بها، أو نباهي بها العالم. لكني على الرغم من غياب المشروع النقدي العربي، أؤمن بأن الحركة النقدية تواكب الحركة الإبداعية جيداً على أرضنا، وليس من الإنصاف أن ننكر جهود نقادنا الذين يبذلون جهداً كبيراً في إقامة جسر بين النص وصاحبه والقارئ والمتلقي، فهناك نقاد جدير بأن يشار إليهم بالبنان، وهم يعلمون في الوقت نفسه أن نقاداً كثيرين يستحقون المحو من المشهد الأدبي والساحة الثقافية.

وأنا أكتب لكي أحيا، أكتب لكي أعيش، أكتب لكي أفهم، ومنذ وقت مبكر كان انشغالي الكتابة والإبداع هما قضيتي الأولى وألا أشغل بالي بقضايا أخرى تصرفني عن الحياة الجميلة التي اخترتها لنفسي، وهي الكتابة، ومع هذا فقد ذكرت أني والحمد لله أشعر برضا كبير لما لاقيته من احتفاء بي وبأعمالي وبالجوائز التي حصلت عليها وبالترجمات التي صدرت لمختارات من قصصي، وناقدي الأمثل كويتياً «د. مرسل العجمي»، وعربياً «محمد جبريل» (لقد أصدر كتاباً نقدياً عن مجمل أعمالي بعنوان: الصوت الهامس يعلو)، وعالمياً «وليم هيتشز» و «بن بناني» وهما أمريكيان يعملان بالجامعات الأمريكية، وترجم لي الأول كتاباً والثاني تناول أعمالي بالنقد.

– حصلت على جائزة المرأة المتميزة في قضايا المرأة.

*** حصلت على العديد من الجوائز الأدبية.. كيف تفعل الجائزة في الكاتب؟ ماذا يترتب على سحرها؟ أهي حافز ومسئولية أكبر؟ بعض المبدعين لا يعبأ بها، وآخر يرفضها لأسباب خاصة به، وقد كثرت الجوائز وخاصة جوائز الرواية، رغم أنها متهمة بالترويج لأسماء وإهمالها أسماء أخرى أكثر حضوراً في الحراك الثقافي.. كيف تقيمين هذه الجوائز؟**

الجائزة تكريم وتشجيع، وغير صحيح أن هناك من المبدعين من يرفض التكريم، أو الاحتفاء، ربما يتظاهر المبدع بأن الجائزة لا تعنيه، أو لا تمثل له أهمية، لكنه من الداخل يؤمن بأن الجائزة تفعل السحر داخله، وأحمد الله كثيراً أن احتفت بي الساحة الأدبية، والنقدية، والعربية، والدولية بعشرات التكريمات، وصدرت عني عشرات الدراسات النقدية، وتحولت قصصي إلى دراما تلفزيونية، وأفتخر كذلك بأني حصلت على الجائزة التي لم يحصل عليها غيري وهي جائزة المرأة المتميزة في كتابة قضايا المرأة وهي جائزة من منظمة عالمية، بالمشاركة مع جامعة الدول العربية، كما حصلت على جائزة «أبها» للقصة، ولعلي أؤكد دون إحساس بالغرور أن حصولي على الجوائز كان منذ أن كنت على مقاعد الدراسة.

كما ناقش أخصائيو الاجتماع قصصي التي تناولت فيها قضايا المرأة والأسرة والمجتمع واهتموا بها وأوصوا أن تكون

موضع دراسة في المناهج التعليمية وكتب الدراسات المقارنة الجامعية، وقد ترجمت أعمالي إلى العديد من اللغات من بينها الإنجليزية، والفرنسية، والهندية، والفارسية لتشابه المرأة وقضاياها هنا وهناك، وقد أبرمت عقداً بالمناسبة مع إحدى الشركات الأمريكية لترجمة قصصي وتحويلها درامياً للإذاعة بعد أن نشرت معظمها في مجلات أجنبية وعربية.

ومن حصيلة منجزي أن قُرّرت قصصي على طلبة الجامعة خاصة قسم الأدب الإنجليزي والعربي. وفي جامعة «سيدني» قررت قصتي «خالتي موزة» على طلبة الدراسات العليا في القسم الشرقي، ودعيت لإلقاء محاضرة في كل من جامعة «سيدني» و«حيدر أباد» وجامعة «قاشكا باتنام» بالهند، والمغرب، والكويت، وإيران، وغيرها.

وقد استضافتني قطر لتقديم دورة في فن القصة القصيرة على طالبات الجامعة الموهوبات في الكتابة الإبداعية، وأدرجت أعمالي بالمناهج الدراسية منذ السبعينات وحتى الآن.

وبعد مجموعة «دماء على وجه القمر»، وهي عن أدب المقاومة، كلفني مكتب الشهيد بالكويت بتحويل سيرة الشهداء إلى أعمال فنية قصصية.

وعلى مستوى العمل العام وفي مجال الرعاية الاجتماعية والأسرية أجد كثيراً من السيدات لجأن إليّ لإيجاد حلول لسير حياتهم وأحوالهن بسبب تناولي لقضايا المرأة، وغير ذلك من الإنجازات.

وأنفق معك أن الجوائز تذهب أحياناً إلى غير من يستحقها وأحياناً تصل إلى أسماء بعينها، ويكون هناك توجهات سياسية وراء منحها لتلك الأسماء، وساعتها يبقى الأمر مرهوناً برضا السلطة على المبدع، ولعلي أشير بهذه المناسبة إلى الأقلام الكثيرة التي تناولت ماهية العلاقة التي يمكن أن تجمع بين المثقف والسلطة، وعموماً أنا لا تشغلني المكاسب المادية وإن حصلت على الكثير من المكاسب المعنوية، والتكريمات، والاستضافات، والمشاركات الأدبية في المؤتمرات العربية، والدولية، والترجمات لأعمالي وتحويلها إلى دراما والحمد لله، لكن يبقى ما أنتجه من كتابات أهم المكاسب التي أشعر أنني سعيدة وفخورة بها، خاصة وهي تدور حول قضايا تصبّ في خدمة مجتمعي في الأساس وتتجه نحو وضع أفضل لجنس المرأة الذي أنتمي إليه.

– روايتي الجديدة أردتها ردّ اعتبار لي.

*** بدأت مشوارك الإبداعي برواية «وجوه في الزحام»1971 وانتهيت بقصص قصيرة «لسميرة وأخواتها» 2005، وقلت لي إن لك رواية جديدة، احكِ لي وللقارئ أجواء هذا العمل المنتظر.**

– أتوقف معك أمام جملة «وانتهيت بقصص قصيرة عنوانها (لسميرة وأخواتها)» التي صدرت في طبعتين. المبدع لا يتوقف، وأتمنى ألا أتوقف وأن أظل حتى آخر نفس في عمري أتنفس الكتابة التي هي بالفعل عشقي الحقيقي. أما الرواية الجديدة التي أنشغل بكتابتها حالياً فهي توثق سيرتي الذاتية، هي الملعب المفتوح أمام المبدعين لابتكار أشكال فنية جديدة في الكتابة الروائية، وفي المعالجة الفنية لهذه الرواية، أقوم أيضاً باستخدام عناصر فنية جديدة لم أقم باستخدامها من قبل، وها أنا في هذه الرواية ألتزم بقواعد مألوفة فنياً لأرد الاعتبار لمن يقولون إنني أتعمد كسر القواعد الفنية في أعمالي.

– أنحاز لمجلة دبي الثقافية الرائدة.

*** كنتِ لسنوات مضت إحدى كتاب دبي الثقافية ولك صفحة، ما رأيك في المجلات الثقافية في الوطن العربي؟ وهل تساهم في تغذية الثقافة العربية؟ وهل تحتاج إلى المزيد؟**

أتحيز جداً لفترة الكتابة في دبي الثقافية، وهي مجلة رائدة في احتضان الثقافة، وقد نشرت فيها أحلى كتاباتي.

ولا جدال في أن الإصدارات الثقافية على تنوعها من صحف ومجلات بل وسائل الإعلام بكافة أنواعها، مقروءة، ومسموعة، ومرئية، وأخيراً دخلت الوسائل الإلكترونية أيضاً المضمار، كلها تساعد على تحقيق نوع من الوعي، والإدراك، والتنوير في عقول المتلقين، وتساهم بدرجة كبيرة في تغذية ثقافتنا، وتساعد على اكتشاف المواهب الجديدة من المبدعين، سواء الشعراء أو الكتاب. وعالمنا العربي مليء بتلك المواهب والحمد لله، وبالتأكيد كلما توسعنا في تلك الإصدارات كان ذلك مفيداً في مواجهة من يحاولون دفعنا إلى الوراء باسم الدين، وإجبارنا على العودة إلى عصور الظلام، والإظلام، والجاهلية، نحن في حاجة إلى التنوير، ونحن في حاجة إلى الثقافة، والوعي، والعلم، وأتمنى أن تصدر صحيفة، أو مجلة، أو موقع إلكتروني كل يوم، فأنا مع التعددية الفكرية والثقافية طالما تصب في مصلحة المجتمع تنويرياً وثقافياً في النهاية، بشرط أن تلتزم بالسعي إلى تحقيق هدف واحد بعيداً عن إحداث بلبلة داخل العقول، هو الهدف التنويري الحضاري والقيمي الأخلاقي، وفقاً لمقومات وأسس ديننا الوسطى والمعتدل الحنيف.

السؤال الثالث عشر:

*** أخيراً ماذا لديك من جديد؟ وما مشاريعك القادمة؟**

– المبدع لا يتوقف، وأمامي والحمد لله الكثير من المشاريع الثقافية، والفكرية، والإبداعية، منها الرواية، ومنها السيرة الذاتية، ومنها مجموعة قصصية للأطفال، وسوف يصدر قريباً كتاب نقدي من العيار الثقيل، كتاب أعتبره من أهم ما أنجزت في مشواري الإبداعي، وسيكون عن الأجيال المبدعة الجديدة من أبناء الألفية الثالثة الذين لم يتناولهم أحد من النقاد ولم يلتفت إلى إسهامهم. أنا منشغلة الآن بالانتهاء من هذا المشروع وأدعو الله أن يوفقني في إنجازه. وقد بدأت منذ سنتين وأتمنى الانتهاء منه نهاية هذا العام. وعلى المستوى العلمي الأكاديمي وبعد أن أصبحت جدة – وكان هذا حلم حياتي – أجهز نفسي وأستعد لإنجاز ما بعد الدكتوراه وهي شهادة تسمى (post doc) أي ما بعد الدكتوراه، وهكذا أنا دوماً لا أتوقف؛ مبحرة، أفرد أشرعتي وأنطلق. ■



العمل المعماري : «دار دبي للأوبرا» ـ زها حديد ـ العراق

خوزيه ساراماغو:
لا أكتب فقط .. بل أكتب ما أنا عليه



[ترجمة: علي عبد الأمير صالح *]

ولد خوزيه دي سوزا ساراماغو في السادس عشر من نوفمبر (تشرين الثاني) 1922 في أزينهاغا الواقعة في إقليم سانتاريم، في البرتغال، وهي قرية صغيرة تقع شمال شرقي العاصمة لشبونة. وتوفي عن عمر 87 عاماً في الثامن عشر من يونيو (حزيران) 2010. وهو روائي، وشاعر، وكاتب مسرحي، وصحفي برتغالي، نال جائزة نوبل للآداب سنة 1998، كما حصل على جائزة كامويس سنة 1995، وهي أرفع جائزة أدبية في اللغة البرتغالية، تمنحها سنوياً مؤسسة المكتبة القومية البرتغالية، وقسم الكتاب القومي البرازيلي لمؤلف (أو مؤلفة) كتاب بارز مكتوب باللغة البرتغالية. وتُعد من الناحية المالية مكافئة لجائزة نوبل للآداب، ويتم منحها للأعمال الأدبية المكتوبة بالبرتغالية.

* مترجم من العراق.

يُعد ساراماغو أعظم كاتب برتغالي على الإطلاق، وهو الكاتب البرتغالي الوحيد الذي حصل على جائزة نوبل، وقد وضعته في مقدمة المشهد الروائي العالمي، ونبهت القراء في عشرات اللغات إلى موهبته الأدبية، هو الكاتب الأبرز في شبه الجزيرة الأيبيرية. وحال نيله هذه الجائزة الكونية تُرجمت رواياته إلى أكثر من خمس وعشرين لغة، من بينها لغة الضاد.

ربما كان سيصبح اسمه على اسم والده: خوزيه دي سوزا، لو لم يضف المسجّل، بدافع شخصي، لقب عائلة سوزا: ساراماغو، وهو اسم نبات بري يقتات عليه الفقراء.

كان أبوه وأمه من الرعاة الذين لا يملكون قطعة أرض. وجل ما كان يشغلهما هو توفير خبز يومهما، وهو شيء طبيعي بالنسبة لأناس يريدون أن يعيلوا أنفسهم بضرورات الحياة، ولم يتعلما أكثر من التفكير بما هو ضروري.

ترك ساراماغو تعليمه الثانوي ليعمل ميكانيكياً وصانع أقفال. وتنقل بعدها بين مهن عديدة، فعمل في دار للنشر اثني عشر عاماً، وصحفياً، ومساعد محرر في إحدى دور النشر البرتغالية. وفي سنة 1975 أُجبر على ترك عمله بسبب الأوضاع السياسية المتدهورة في بلده.

وبسبب هذه الظروف غير المواتية التي مرت بها البرتغال، عمل خوزيه مترجماً بين سنتي 1975 و 1980، وبعدها كرّس نفسه للكتابة، إذ بدأت شهرته الأدبية تتعدى حدود بلاده إلى لغات العالم المختلفة، وبخاصة بعد أن أصدر روايته (بالتازار وبيلموندا) سنة 1982. وطوال مسيرته الأدبية نشر ساراماغو ما يزيد على ثلاثين كتاباً في الرواية، والشعر، والمسرح، وكتب الرحلات، والنقد، والمقالات.

نشر ساراماغو أولى رواياته في الأربعينات من القرن المنصرم، ولكنه اضطر بسبب الأوضاع السياسية في البرتغال، التي كان يحكمها يومذاك الدكتاتور الشهير سالازار، أن ينصرف إلى العمل لإعاشة نفسه وأسرته، في ظروف كانت الدكتاتورية البرتغالية تمنعه فيها من نشر كتبه. لكنه لم يحقق الشهرة إلا بعد سقوط النظام الدكتاتوري البرتغالي سنة 1974، وتحديداً بعد نشر روايته الملحمية (بالتازار وبيلموندا) التي حوّلها الموسيقي الإيطالي آرنو كورجي إلى أوبرا بعنوان (بيلموندا)، وعُرضت في ميلانو سنة 1990. تدور أحداث الرواية في لشبونة سنة 1711، أي في ذروة انتشار محاكم التفتيش في البرتغال، حيث يعود بالتازار (26 سنة) من المعركة، بعد أن فقد يده اليسرى، ليلتقي بيلموندا (19 سنة)، وهي فتاة برتغالية يتهم المجتمع أمها بالهرطقة، فتُجلد على رؤوس الأشهاد، ثم تُنفى إلى أنغولا مدة ثماني سنوات. ولذلك يقدم بالتازار العون لشخص آخر، وبينيان آلة طائرة يحلقان فيها مع بيلموندا بين الواقع والخيال. ويعد النقاد هذه الرواية نصاً زاخراً بالإيحاءات، ومتعدد الأبعاد، والمعاني، والتأويلات، استخدم فيه المؤلف الخيال والرواية الحدسية ليكشف عن المعاني التاريخية، والاجتماعية، والرؤية الشخصية لبرتغال القرن العشرين.

أما الرواية الثانية التي تركزت عليها أضواء النقاد، وأثارت انتباه وإعجاب القراء فهي (سنة مصرع ريكاردو ريس، 1984)، وتدور أحداثها سنة 1936 (أي أثناء الحكم الدكتاتوري)، والشخصية الرئيسة فيها هي قرين الشاعر البرتغالي المعروف فرناندو بيسوا، حيث يعود القرين إلى البرتغال، قادماً من البرازيل، بعد وفاة بيسوا. ويشيّد ساراماغو بنيته السردية بحسب أسلوب الواقعية السحرية، مذكراً قراءه بكتاب أمريكا اللاتينية من أمثال غابرييل غارسيا ماركيز وخورخي لويس بورخيس، حيث يتردد شبح بيسوا الميت على الشخصية الرئيسة في الرواية. وهكذا يتبادل شبح الشاعر وقرينه الأدوار على صفحات هذا العمل

الروائي الفريد. وفي نهاية الرواية يغادر الاثنان: شبح الشاعر وقرينه عالمنا الأرضي معاً. نالت هذه الرواية جائزة منظمة (القلم) الدولية، وجائزة الرواية الأجنبية.

وفي سنة 1995 أصدر الكاتب البرتغالي روايته المدهشة (العمى)، وهي تحكي من دون أسماء شخصيات، أو أمكنة عن موجة من العمى تصيب مجتمعاً ما، حيث يتحوّل الجميع إلى عميان باستثناء امرأة تكون شاهداً على هذا الوباء. من الواضح أن ساراماغو نسج في روايته هذه حكايةً فلسفية عن عمى البشر الأخلاقي وانحرافاتهم مما يؤدي إلى نوع من التدمير الذاتي للإنسان. تحولت هذه الرواية إلى فيلم روائي سنة 2008.

وفي رواية (كل الأسماء، 1997) يطل علينا خوزيه، بطل الرواية، وهو موظف بسيط في قسم المحفوظات العامة للسجل الوطني الذي يفرز الناس الأحياء عن الناس الأموات. وهذا القسم لا يأبه سوى أن يعرف متى يولد الإنسان، ومتى يموت، فينقله من خانة الأحياء إلى خانة الأموات، ولا يكترث إلا بتفاصيل قليلة أخرى، كالزواج والطلاق. والأهم أن قسم المحفوظات هذا لا يأبه بمن يكون هؤلاء البشر، لأنهم في نظره ليسوا سوى قطعة ورق دُونتْ فيها بضعة أسماء وبضعة تواريخ.

يشعر هذا الموظف الذي عاش أكثر من ربع قرن من حياته في قسم المحفوظات، عن يمينه أضابير الأحياء، وعن يساره أضابير الأموات، وهم مجرد أسماء وأرقام؛ يشعر أنه هو نفسه ليس شيئاً في الحياة، بل واحداً من قطيع من البشر يولدون، ويموتون، ويتم تسجيلهم في قسم المحفوظات، أحياءً ثم أمواتاً.

وفي الصفحات الأخيرة من الرواية يقرر رئيس القسم أن يوحد أرشيفي الأموات والأحياء، فلا يكون هناك حد فاصل بين الحياة والموت، ولا تكون الحياة عالماً قائماً بذاته، ولا الموت عالماً مستقلاً، لأننا جميعاً كل واحد، وكلنا بذرة الحياة التي تحمل في رحمها بذرة الموت. لقد قصد ساراماغو أن يقول إن الموت والحياة وجهان لعملة واحدة، فالروح أشبه بالعصافير التي تغرد ولا تعرف لماذا تفعل ذلك، كما يقول الكاتب البرتغالي.

وتجري أحداث روايته (موت ذو انقطاعات، 2008) التي ترجمت إلى العربية بعنوان (انقطاعات الموت)، في بلد لا يموت فيه أحد، وتتناول من بين مواضيع أخرى المضامين الروحية والسياسية لهذا الحدث الذي يفاجئ سكان البلد. وأنت، قارئ الرواية، تضحك ضحكةً خافتةً على مأزق المحترفين الذين يعتمدون على الموت في كسب رزقهم – تضحك بينك وبين نفسك على حفاري القبور، ومدراء المستشفيات، ومساكن المآتم، وشركات التأمين على الحياة، تضحك على مؤتمراتهم، ورسائلهم التي يناشدون فيها الدولة، وتسخر من رئيس الوزراء الذي يحاول أن يشرح المسألة لملكه ضعيف العقل. وتبتسم ابتسامةً عريضةً حين يعقد فلاسفة المملكة ورجال الدين اجتماعاً طارئاً كي «يبدأوا ثانيةً وللمرة الألف النقاش حول ما إذا كانت الكأس نصف فارغة أم نصف مملوءة»، وتومئ برأسك حين يوافق الأساقفة على مقولة متشائمة لأحد الفلاسفة تفيد بأن «المبرر الوحيد لوجود الأديان كلها هو الموت، إنها تحتاج الموت بالقدر نفسه الذي نحتاج فيه الخبز للأكل».

أما روايته (الطوف الحجري، 1986) فتعكس أيضاً رؤية هذا الكاتب الواضحة للعالم، والتاريخ، والواقع المعيش؛ لأنها جاءت بعد انضمام بلاده إلى الاتحاد الأوروبي في ظل معارضة من جانب العديد من المتطرفين الغربيين الذين يرون في البرتغال وإسبانيا عالماً متخلفاً يجب ألا ينتمي إلى أوروبا. يتخيل الكاتب عدداً من الأحداث المتوازية التي لا رابط بينها: انطلاق كلاب قرية في النباح من دون انقطاع،

وموظف برتغالي يقذف حجراً في مياه المحيط الأطلسي، ومعلم مدرسة برتغالية تتبعه الزرازير أينما ولى وجهه، وصيدلي إسباني يشعر باهتزاز الأرض تحت قدميه، وسيدة برتغالية مطلقة ترسم خطاً على الأرض بغصن شجرة دردار، وأرملة جيليقية تفك خيوط جورب صوفي أزرق وتصنع منه تلاً من الخيوط التي لا نهاية لها. إلا أن تلك الأحداث غير المنطقية تؤدي إلى حدث واحد مرعب وهو انفصال شبه الجزيرة الأيبيرية: إسبانيا والبرتغال، عن أوروبا، وتحديداً عند جبال البرانس، التي يعدّها المتطرفون الأوروبيون الحد الجنوبي لقارتهم، وإبحار هذه الكتلة الضخمة من الأرض في مياه المحيط الأطلسي من دون توقف، وما يترتب على ذلك من آثار جغرافية، وسياسية، واقتصادية، واجتماعية. فمن قذف الحجر إلى مياه المحيط دفعه شعوره بالذنب إلى البحث عن صاحب الزرازير، وتوجها معاً إلى إسبانيا بحثاً عمن يشعر باهتزاز الأرض تحت قدميه، ثم يتوجه ثلاثتهم لمعرفة علاقة أفعالهم بما حدث لبلادهم، ويلتقون بالسيدة التي رسمت الخط على الأرض ولا تفهم ما حدث لبلادها، وهكذا تتوالى الأحداث التي تكشف عن الكثير من الفلسفات الحياتية المتقابلة والمتعارضة التي تحدث عادةً في ظل الكوارث الكبرى، وانفصال شبه الجزيرة الأيبيرية واحدة من تلك الكوارث. هذه الرواية عمل عبقري فذ تطلب من مؤلفه أن يكون ملماً، ليس بجغرافية الأرض التي حركها من مكانها، بل بتاريخها القديم والحديث، وبالسياسة المعاصرة وجذورها القديمة في شبه الجزيرة، وكذلك بالنظريات والحقائق العلمية التي لم يتركها للمصادفة، أو الخيال لمجرد الخيال. التقنية الروائية التي تبناها ساراماغو في هذه الرواية أقرب ما تكون إلى حكايات (ألف ليلة وليلة)، أي الحكاية التي تتولد من الحكاية، وهنا تتنقل الشخصيات بحثاً عن إحداها الأخرى، لنتعرف على حكاية كل شخصية وعالمها الخاص، التي سرعان ما تذوب في حكاية الشخصية التالية، لتذوب جميعاً في حكاية واحدة من خلال ربط مصائر تلك الشخصيات بعضها ببعض.

من رواياته المتأخرة: رواية (رحلة الفيل، 2008)، و(قابيل، 2009).

في سنة 1992 اختار ساراماغو اللجوء إلى إسبانيا طواعيةً بعد أن أمر رئيس الوزراء البرتغالي أنيبال كافاكو سيلفا باستثناء روايته (الإنجيل بحسب المسيح) من القائمة القصيرة لترشيحات الجائزة الأدبية الأوربية، مدّعياً أنها تسيء إلى الكنيسة الكاثوليكية والفاتيكان. وهكذا اختار ساراماغو المنفى الطوعي في جزيرة لانزاروتي الواقعة في جزر الكناري، حيث أقام فيها حتى رحيله سنة 2010.

تزوج ساراماغو من إيلدا ريبس سنة 1944. وولدت ابنتهما الوحيدة فيولانتي سنة 1947. وفي سنة 1986 التقى صحفية إسبانية تُدعى بيلار ديل ريو، فتزوجا سنة 1988 وبقيا معاً حتى وفاته. وديل ريو هي المترجمة الرسمية لكتب ساراماغو إلى الإسبانية.

وطوال ستة عقود من الزمن زاوج ساراماغو بين الكتابة والنضال السياسي، حيث انتمى إلى الحزب الشيوعي البرتغالي سنة 1969 وظل عضواً فيه حتى وفاته، كما ساهم في الانتفاضة التي أطاحت بالدكتاتورية سنة 1974، وهو أحد مؤسسي (الجبهة القومية للدفاع عن الثقافة) في لشبونة سنة 1992.

وإذا كان هناك من يسأل: هل ساراماغو كاتب مبدع أم مناضل؟ فيمكننا أن نعود إلى ما قاله ألبير كامو: «ليس النضال هو الذي يدفعنا إلى أن نكون فنانين، بل الفن هو الذي يفرض علينا أن نكون مناضلين»، ذلك أن ساراماغو كان فتىً فقيراً عادياً، وعندما قرر أن يكون كاتباً حقيقياً وجد نفسه مدفوعاً إلى أن يكون مناضلاً، لأن الإبداع التزام.

تقول زوجته بيلار ديل ريو في هذا الشأن: «كان ساراماغو كاتباً متسقاً مع نفسه بشكل مذهل. وكل ما كان يريده في الحياة أن تصل كلمته إلى الإنسان الذي يكتب لأجله. وعندما حدثت كارثة الكاريبي لم يكتفِ بالكتابة عنها، بل تبرع بجزءٍ من أمواله لمساعدة المنكوبين. كان يفعل ما يقول، وما يقوله كان وعداً. كان مشغولاً بالإنسان في كل مكانٍ في العالم. إنني أعترف أنني كنتُ راهبة حتى سن الأربعين، وإن ساراماغو هو من منحني فرصة الحياة بطريقة أخرى. إنه يمتاز بقدرة فريدة على تحليل العالم، وعلى مهاجمة السلطة، وعلى تقديم الكائن البشري. كان هو الأفضل في تحيزه للإنسان، وفي آرائه الصائبة، وفي حجم أعماله وجودتها، وقوتها في الوصول إلى قلوب القراء لأنها تتميز بالشفقة والعاطفة».

كان ساراماغو صادقاً مع نفسه قبل أن يكون صادقاً في مواجهة الآخرين، لذلك فهو وإن كان يتقبل النقد الأدبي بروح سمحة، باعتبار أن للنقاد، بل وللقراء أيضاً، حق النقد، لكنه لا يقبل التشكيك في رؤيته للعالم التي يعبر عنها خلال آرائه حتى لو تعرّض للنقد الجارح.

حينما سُئل ساراماغو سنة 2009 عن طريقته الروتينية في الكتابة، أجاب قائلاً: أكتب صفحتين يومياً، وبعدها أقرأ وأقرأ وأقرأ.

يمتاز أسلوب ساراماغو التجريبي بجمله الطويلة، التي يبلغ طولها أحياناً أكثر من صفحة واحدة. وتمتد فقرات رواياته صفحات عدة من دون توقف من أجل تبادل الحوارات بين الشخصيات (التي يختار ألا يحدّها بعلامات الاقتباس)، وعندما يتبدل المتحدث يجعل ساراماغو الحرف الأول من عبارة المتحدث الجديد كبيراً.

كما أدى التزامه السياسي إلى مقارنته بجورج أورويل صاحب روايتيّ (حقل الحيوان)، و(1984). وفي حديث له إلى جريدة (الأوبزرفر) البريطانية سنة 2006، قال ساراماغو: «الرسام يرسم، والموسيقي يعزف، والروائي يكتب الروايات. لكنني أعتقد أننا جميعاً نملك تأثيراً عميقاً معيناً، ليس لأننا فنانون، بل لأننا مواطنون. وبسبب كوننا مواطنين فنحن مجبرون على التدخل في الأمور التي تهم الجماهير، والتطرق إليها كذلك، أما المواطن فهو الذي يغيّر الأشياء. في الحقيقة، لا أستطيع أن أتخيل نفسي خارج أي التزام مهما كان، اجتماعياً كان أم سياسياً».

وكان أحد أعضاء وفد (برلمان الكُتّاب العالمي) الذي زار مدينة رام الله في آذار (مارس) 2002، خلال الانتفاضة الثانية، والذي ضم أيضاً: وول سوينكا، وبريتن بريتنباخ، وخوان غويتسولو، ورسل بانكس. وأعرب هؤلاء الكتاب العالميون الكبار عن دعمهم للكفاح العادل الذي يخوضه الشعب الفلسطيني، وشجبوا غطرسة المحتل الإسرائيلي الذي يغتال الأرض والإنسان الفلسطينيين. ويومذاك قارن ساراماغو المدينة الفلسطينية التي كانت مطوقةً من قبل الجيش الإسرائيلي بمعسكرات الاعتقال النازية. وزعم بعض النقاد أن تصريح ساراماغو هذا يشي بمعاداة السامية.

وخلال الحرب اللبنانية سنة 2006، انضم ساراماغو إلى طارق علي، وجون بيرغر، ونعوم تشومسكي، وسواهم، حيث شجبوا ما وصفوه بالممارسات الصهيونية العسكرية، والاقتصادية، والجغرافية طويلة الأمد التي لم يكن هدفها السياسي سوى إبادة الشعب الفلسطيني.

الحوار

حاورت آنا كلوبوكا، وهي أستاذ مساعد في جامعة ماساشوسيتس، دارتموث، الكاتب خوزيه ساراماغو بواسطة البريد الإلكتروني، وأدناه حصيلة هذا الحوار.

آنا كلوبوكا: لقد خبرتَ انفجاراً من الإبداع

الأدبي، أعقبه شهرة قومية وعالمية، عندما كنتَ في عقدك السادس. كيف تفسر هذه الانعطافة غير الاعتيادية في مسيرتكَ كروائي؟

خوزيه ساراماغو: لا أعرف كيف أفسر ذلك، ولا أعتقد أن أحداً في وضع مشابه سيكون قادراً على أن يجد ويتتبع ذلك الخط الذي يأخذ المرء من اللا شيء إلى شيءٍ ما. عندما كنتُ في سن التاسعة عشرة سألوني ماذا أرغبُ أن أكون في المستقبل؟ أجبتُ إنني أرغب أن أكون كاتباً. ولم أوجل هدفي هذا زمناً طويلاً، فقد نشرتُ روايتي (أرض الخطيئة) حينما كنتُ في سن الرابعة والعشرين لا غير. لكن في السنوات العشرين اللاحقة، أو نحو ذلك كنتُ أكتب قليلاً ولم أنشر شيئاً. ومن المفارقة، حينما أصبحت الكتابة من جديد نشاطاً منتظماً بالنسبة لي، تلك الرغبة المتأصلة في داخلي بأن أكون كاتباً لم تعد واضحةً جداً في عقلي. وواصلتُ الكتابة والنشر بوصفهما مسألة عادة بسيطة، من دون أن يكون هذا المشروع محدد الملامح بالنسبة لي. وبحلول سنة 1974 – سنة الثورة التي أنهت ما يقرب من خمسين سنة من الدكتاتورية في البرتغال – لم أكنْ قد نشرت أكثر من ستة كتب: تلك الرواية البعيدة والمنسية تقريباً، ومجلدين من الشعر، وثلاث مجموعات من المقالات الصحفية والافتتاحيات. كان لديّ كتابان دونتهما في وقتٍ سابق هما: (كُتيب الرسم والتخطيط باليد)، و(حياة الأشياء)، نشرتهما سنة 1975. في أواخر سنة 1975 تم صرفي، لأسباب سياسية، من وظيفتي كمعاون مدير جريدة دياريو دي نوتيكياس، وهو المنصب الذي تبوأته طوال شهور عدة. وبعد أسابيع قليلة وجدتُ نفسي في المقاطعة الريفية ألينتيجو، وأفضت تلك التجربة إلى رواية (منبعثاً من الأرض) التي نُشرت سنة 1980. ولم يخطر ببالي وقتذاك أنني قد أقول شيئاً ذا بال. وفي سنة 1982، عندما كنتُ في سن الستين، نشرتُ (بالتازار وبيلموندا). وأخيراً أصبحتُ الكاتب الذي وددتُ دوماً أن أكونه، وعندما سألوني كيف تمكنتُ من بلوغ هذا الهدف؟ كان جوابي الوحيد هو: «أنا لا أكتب فقط، بل أكتب ما أنا عليه». وإذا كانت تجربتي تنطوي على سر، فهذا هو السر.

آنا كلوبوكا: في تشرين الأول (أكتوبر) 1998، أصبحتَ أول كاتب باللغة البرتغالية ينال جائزة نوبل للآداب. وراء هذه العواقب العملية الواضحة، هل أثر هذا الفارق على تجربتكَ ككاتب، أو على الإيقاع النفسي لعملك الأدبي، أو على علاقتكَ بقرائك؟

خوزيه ساراماغو: أنا الشخص نفسه الذي كنتُ عليه قبل تسلم جائزة نوبل. إنني أعمل بالنظام نفسه، ولم أغيّر عاداتي، ولدي الأصدقاء أنفسهم، ولم أبتعد عن طريقي الذي دأبتُ على السير فيه، سواء ككاتب أو كمواطن. لم تغيرني جائزة نوبل، لا نحو الأفضل ولا نحو الأسوأ.

آنا كلوبوكا: كونكَ جرّبتَ الكتابة في أكثر من جنس أدبي، من الثمانينات حتى الآن وجدتَ منزلكَ الأدبي الرئيس في جنس الرواية. وفي الوقت ذاته واصلتَ كتابة المسرحيات، بدءاً من مسرحية (الليل) سنة 1979 إلى مسرحية (بسم الله) سنة 1993. يبدو أنكَ هجرتَ الشعر إلى غير رجعة. كيف يختلف ساراماغو الروائي عن ساراماغو الكاتب المسرحي، وعن ساراماغو الشاعر، وعن ساراماغو كاتب المقالات؟

خوزيه ساراماغو: إنني روائي أفضل مني شاعراً، أو كاتباً مسرحياً، أو كاتب مقالات. لكن لم يكن باستطاعتي أن أكون روائياً كما أنا عليه الآن من دون تلك الهويات الأخرى الحاضرة أيضاً في كياني، حتى لو كانت ناقصة. قلتُ في

مناسبات سابقة إنني في الواقع لستُ روائياً بل كاتب مقالات فاشلاً بدأ بكتابة الروايات لأنه لا يعرف كيف يكتب المقالات.

أنا كوبلوكا: الروايات التاريخية الرئيسة التي كتبتَها في الثمانينات، بدءاً من (بالتازار وبيلموندا) وانتهاءً بـ(الإنجيل بحسب المسيح) المنشورة في سنة 1991، تشكل الحلقة السردية الحاسمة الأولى في عملك الأدبي. يدرك كثير من قرائك خطاً فاصلاً واضحاً بين هذين العملين السرديين وآثارك الروائية اللاحقة، الروايات المجازية الثلاث بدءاً من التسعينات: (العمى)، و(كل الأسماء)، و(الكهف). كيف تصف التوازن والتبدّل في كتابتك في العقدين الأخيرين؟

خوزيه ساراماغو: الحلقة السردية الأولى التي ذكرتها تتضمن أيضاً، كنقطة بداية، (منبعثاً من الأرض)، الرواية التي تمسكتُ فيها لأول مرة بـ «الصوت السردي» الاستثنائي الذي أصبح منذ ذلك الزمن فلاحقاً الصفة المميزة لعملي. وفي روايات الحلقة الثانية هنالك أيضاً أصداء جلية لمجلدي السابق من القصص القصيرة (حياة الأشياء). فضلاً عن ذلك، يجب علينا ألا ننسى مجموعتيّ السابقتين من الأعمدة الصحفية (من هذا العالم وذاك) (1971)، و(حقائب المسافر) (1973). في رأيي، إن كل ما كتبتُه في السنوات الأخيرة كانت له جذور في تلك النصوص. أما ما يتعلّق بتعريف «الخط الفاصل» الذي يشطر الحلقتين السرديتين، فأود أن أشرحه من خلال استعارة التمثال والحجر: حتى رواية (الإنجيل بحسب المسيح)، كنتُ أصف التماثيل، على اعتبار أن التمثال هو السطح الخارجي للحجر؛ في (العمى) والروايات التالية، انتقلتُ إلى داخل الحجر، إلى ذلك الفضاء الذي يجعل الحجر لا يعرف على وجه الدقة هل يوجد تمثال في الخارج أم عتبة باب، على سبيل المثال.

آنا كوبلوكا: إذا طرح عليك شخص لم يطّلع على كتاباتك سؤالاً مفاده: إنني متلهف جداً لقراءة بعض كتبك، فأي من الكتب تنصحني بقراءته في بادئ الأمر؟ ماذا كنت ستنصحه؟

خوزيه ساراماغو: خلافاً لكل التوقعات، كنتُ سأنصحه بقراءة (رحلة إلى البرتغال)، وهو كتاب رحلات نُشر سنة 1981، بين روايتي (منبعثاً من الأرض) و(بالتازار وبيلموندا). القارئ الافتراضي الذي سيقبل هذا الاقتراح سيقدّر -على الأرجح - نصيحتي.

آنا كوبلوكا: يعرّفك بعض نقاد كُتبك كونك معلماً للأخلاق السياسية، بالدرجة الأولى. ما هي العناصر الجوهرية للأخلاق الاجتماعية والسياسية التي تؤيدها ككاتب ومثقف وكائن بشري؟

خوزيه ساراماغو: في (حياة الأشياء) هنالك اقتباس من (العائلة المقدسة) لـ كارل ماركس وفريدريك نيتشه يقول: «إذا كانت الظروف هي التي تشكّل الإنسان، فمن الضروري إذاً أن نجعل تلك الظروف تتخذ طابعاً إنسانياً». هذه المقولة تضم كل الحكمة التي أحتاج إليها لأصبح ما يجب عليّ أن أكونه: أي معلماً للأخلاق السياسية.

آنا كوبلوكا: لقد سمعنا مراراً منذ الحادي عشر من أيلول 2001 أن العالم الذي عرفناه قد تغير إلى الأبد. هل توافق على هذا الرأي؟

خوزيه ساراماغو: كان العالم قد تغير قبل الحادي عشر من أيلول 2001. كان العالم قد مر بعملية تحوّل طوال السنوات العشرين، أو الثلاثين الأخيرة. فما إن تنتهي حضارة حتى تبدأ حضارة جديدة. وهذه ليست هي المرة الأولى التي يحدث فيها تحوّل كهذا، لكننا في هذه الحالة حدث أن

كنا شهوداً عليها. ومهما يكن من أمر، منذ الحادي عشر من أيلول 2001 تغيّر شيء ما في العقلية الجمعية للأمريكان الشماليين، الذين لم يعودوا يقتنعون بأن الولايات المتحدة محمية من أي كارثة باستثناء الكوارث الطبيعية. لقد اكتشفوا هشاشة الحياة، تلك الهشاشة البغيضة التي خبرتها بقية أنحاء العالم في الماضي، أو التي تخبرها حالياً بقوةٍ رهيبة. لقد فهموا (على الأقل أتمنى أنهم فهموا) تعصبهم، ذلك النوع من التعصب الذي يجعلهم غير مكترثين حيال ما يجري في العالم الخارجي، والذي تمخض عن موقفهم الناجم عن صفة الغطرسة الوقحة التي يتسم بها شكل العلاقات الأمريكية بمن هم غرباء عنهم، أي علاقاتهم بالآخرين. لقد اكتشفوا الخوف. أما أنا فلا أخشى سوى أن تكون النتيجة الوحيدة للعدوان المادي والنفسي الذي جعلوا يعانون منه هي أن تزداد عجرفتهم وغطرستهم المعهودتان كتعويض عما لحق بهم.

آنا كوبلوكا: في أدبك ثمة تأمل في الماضي يتعايش مع تفكير في المستقبل، وفي كليهما شكل يوتوبي وغير يوتوبي. كيف تتخيل نظام (أو لا نظام) العالم الجديد، بعد عشرين سنة من الآن؟

خوزيه ساراماغو: أنا لستُ نبياً. سيكون الكائن البشري في المستقبل مختلفاً عنا. ولستُ متيقناً تماماً هل سنكون أنا وهو قادرين على أن نفهم أحدنا الآخر. وفيما يتعلق بنظام العالم الجديد، حالياً سيستمر النظام المناسب للولايات المتحدة والذي تفرضه بالقوة. أما في المستقبل فربما سيكون الدور للصين، الصين التي تتغير إلى الرأسمالية من دون رجعة، فالخطوات السريعة التي اتخذتها في هذا الاتجاه تجعل المرء يذهب إلى هذا الاعتقاد. وبعدها، ستشعر الولايات المتحدة بالخوف مجدداً.

آنا كوبلوكا: في النهاية يتبادر إلى الذهن سؤال لا مفر منه: هل يمكنكَ أن تقول لنا شيئاً ما عن مشاريعك الراهنة؟

خوزيه ساراماغو: إنني أقلل من سفري كي أكون قادراً على كتابة المزيد. إنني أختار الأمكنة التي أسافر إليها بحسب درجة فائدتها في كتابتي. سأنشر مجلدي السادس من يومياتي الموسومة (مذكرات لانزاروتي)، وأتمنى أن أرى روايتي الجديدة (الرجل المزدوج) منشورةً في الخريف المقبل. وفيما يتعلق بالأخيرة لن أقول بالطبع أكثر من ذلك، باستثناء أن لا علاقة لها بالاستنساخ البشري. ■



الموسيقار عبد العزيز ناصر... المبدع الذي رحل سريعاً



[حسن رشيد *]

لماذا رحلت سريعاً؟ لماذا زرعت موسماً للحزن... وأنت الذي كنت تزرع عبر حياتك الممتدة عبر هذه السنوات بساتين للفرح... هل كان الزائر الغريب على موعد معك؟ كانت ملامح الإعياء بادية على محياك... وأنت تكابر... قبل قدوم شهر رمضان من هذا العام، وكعادتك جمَّعت الأحبة والمريدين من خلصائك في بيتك العامر دوماً بالحب... كان سؤالي... وكان هروبك من الإجابة... فقط وضعت النقاط على الحروف بأنك سوف تسافر إلى مدينة تعشقها... إلى قاهرتك برفقة محمد مفتاح... وصمتَّ.

* باحث من قطر.

كانت القاهرة الساحرة، دوماً ذاكرتنا الجمعية، مدينة لن تنام، وأعود إلى الوراء سنوات وسنوات، أيام الدراسة بصحبة المرحوم محمد الساعي، وزميل الدراسة محمد رشيد، وليالي أحمد قاسم، ولطفي بوشناق، وذاكرة الموسيقى والغناء، حيث الأساتذة علي عيسى ذلك الإعلامي المتميز، وجدي الحكيم، صلاح عرام، وعشرات الأسماء، بجانب رفقاء الدرب من أبناء المنطقة الفنان إبراهيم حبيب، أحمد الجميري، محمد علي عبدالله، يوسف المهنا. كانت القاهرة، المدينة، والحب، وبئر الذكريات التي شكلت جزءاً من كياننا المرهف، لم تستطع البعد عنها، وعندما نلتقي على انفراد كنا نجتر ذكريات الزمن الجميل في مدينة نعشقها معاً.

ولكن الزائر الغريب استعجل الحضور ودون موعد، ولكن فجأة اختطفك منا، آه أيها الراحل الجليل، يا من شملت مزاياه كل مفردات اللغة، ويا من رسمت في ذاكرة كل من عرفك لوحات إبداعية قوامها الحب، الحب في المطلق، والكرم في المطلق، والإيثار بلا حدود، والتواضع الجم، والموهبة الخارقة، والثقافة في شمولية الكلمة، والتجديد في كل لحن من إبداعاتك.

برحيلك أصبحنا يتامى، فأنت الصحبة الجميلة، وأنت الموسيقي الموسوعي الذي بمقدوره أن ينبش في ذاكرة أي موضوع، مناقشات في إطار اللغة مع صديق عمرك اللغوي عبدالله الجابر، مناوشات في إطار الموسيقى مع الدكتور حسن النعمة، نبش في علوم الدين والسيرة، عودة إلى تاريخ الغناء العربي.

كان منزلك صالوناً أدبياً ثقافياً فنياً بامتياز، والرفقاء لا يملون من صحبتك، جاسم الهبدوس، خالد عبيدان، ناصر الجابر، محمد مفتاح وعشرات الأسماء بجانب رجال الصحافة والإعلام، ألم أقل إنك حالة إبداعية قطرية؟ كيف لا، وقد حملت منذ صباك البكر حلمك، وحققت رغم الصعوبات ما كنت تحلم به! ومن خلال تلك الحكايا، والأهازيج القديمة، قدمت بطاقة التعارف إلى الآخرين، عبدالعزيز ناصر.

وثرى هذا الوطن علاقة خاصة، ومن ثم فإن مركز الكون، الجسرة، بشوارعها وبيوتها، ومازلت حتى الآن تحتفظ في بيتك بلوحة تمثل باباً خشبياً قديماً رسمه المبدع الآخر جاسم زيني تضم صورة لواحد من رجالات العائلة، عبدالعزيز ناصر.

أيها الراحل الجليل، كما كررت وقلت من أين أبدأ؟ فرحلتنا تمتد في عمر الزمن إلى نصف قرن، هنا وهناك، ولكن ماذا ميّز هذا الطفل عن أقرانه؟ ما الذي جعله يرتمي في أحضان الفن؟ سوى ذاكرة الجدات، والعمات، وحكاياهن في ليالي الشتاء، والمرازيم تنهمر بمياه المطر، أو لفحات حر الصيف وافتراش الحوش أو الأسطح، وسرد الحكايات، والأهازيج التي لا تنتهي، من هنا تحرك قطار الإبداع في ذاكرتك ولم تتوقف عند مرحلة.

قليلون ونادرون من يستشرفون المستقبل، ويعرفون موطن أقدامهم، ويحققون أحلامهم، أما أنت أيها الراحل الجليل فقد حققت أحلام الوطن. نموذج قطري متفرد الخصال، موهبة فوق العادة، ومع هذا فقد كنت تملك صمت الفلاسفة وحضور الحكماء، كنت دائماً تتطلع إلى ما وراء الأفق، كان الانتقال الإبداعي في كل مرحلة مثار دهشة الجميع.

ثم ماذا في جعبتك؟ ولكنك نهرٌ متدفق العطاء، لم تتوقف حتى قبل رحيلك عندما قدمت للحضور ذات مساء آخر إبداعاتك من أشعار نزار قباني، فعلق الدكتور حسن النعمة بأن الموسيقى أقوى بكثير من الأشعار! وكان بحضور الدكتور علي خليفة الكواري، ولكنك دافعت عن المفردة، وهذا دأبك؛ إيمانك بالآخرين والدفاع عن إبداعاتهم.

ولذا فإن العودة إلى البدايات يؤكد هذا الأمر، أتذكر في الجسرة ذلك البيت الشعبي ورفقاء الدرب، إبراهيم

علي، سالم تركي، وليد السبع، عبدالرحمن المناعي، علي ثاني، محمد عنبر، إسماعيل خالد، جاسم النعمة، مرزوق بشير، أحمد عبدالملك، فرج، عبدالرحمن الغانم، علي عبدالرحمن العباسي، حسن حسين، حسن علي درويش، وعذراً إذا نسيت بعض الأسماء لطول المدة، ولكن كان هناك أيضاً أطفال انتموا إلى الكيان الذي أسسته في عام 1966م منهم حسين جاسم، وعبدالله ميرزا وآخرون. نعم كنت تسبق سنوات عمرك المديد، كنت تخطط لتحقيق حلمنا الجمعي، وكانت أحلامك أكبر بكثير من أن تعتلي خشبة المسرح، لتؤدي أغنية لفنان عربي، هذا الأمر كان جزءاً من الحلم ولم يكن جل أحلامك!

أتذكر الآن، والبدايات كانت عبر الأندية الصغيرة، وحفلات الأعراس في نادي الوحدة (العربي حالياً) وبرفقة زملائك، إبراهيم علي، حسن علي درويش، عبدالرحمن عبدالله درويش، عبدالرحمن الغانم، والكورال في الخلفية من أمثال نبيل الباكر، وأحمد عبدالملك، وغيرهما.

وكانت البداية درساً في التقليد والمحاكاة حتى في اللباس! نعم كانت البداية حلماً، كنت القائد، والمعلم، والمخطط، وكنت صاحب الرؤية الأبعد، ولكن كيف استطعت أن تلم شتات الجميع ومن كل الأحياء، من شرق ومن غرب وشمال وجنوب؟! مدينتك التي عشقتها إلى حد الجنون -الدوحة- بلاشك كنت على وعي وإدراك إلى أين تقودك قدماك! وإلى أين تسير سفينة فرقة الأضواء. كنت رباناً ماهراً، لا تخطو من فراغ، كان هذا، والمدينة، والمجتمع، وارتباطات الأسرة تقف حجر عثرة، ومع ذلك فقد انطلقت خارج السرب، والقيود التي تكبل موهبة فوق العادة، وحققت حلمك وحلم الوطن.

كانت النظرة أيها الراحل العظيم إلى الفن والطرب نظرة تحمل الكثير من علامات الاستفهام، ومع ذلك استطعت مع رفقاء الدرب أن تقدموا إطاراً آخر فيما بعد، صورة مغايرة لما كان مرتبطاً بفن الغناء، والأهم أن ما قمت به لاحقاً أمر شبه مستحيل، أن تنقل الصورة الجديدة واقعاً آخر مغايراً لما هو متعارف عليه. كان الطرب القديم مرتبطاً بفن غنائي أحادي الاتجاه (فن الصوت - فن البستة) وجل المصاحبين للفنان (عود ومراويس وطبلة)، وكانوا فرسان الحلبة فيما مضى، لا يخرجون عن كينونة إسماعيل عبيدان، وإسماعيل القطري الذي عرف بهذا الاسم، وهو المرحوم إسماعيل محمد كاظم الأنصاري، سالم وإبراهيم فرج، إدريس خيري، ومع هؤلاء كوكبة من فناني الخليج يحيون ليالي السمر في مناسبات الأعراس، لعل أشهرهم كان محمد راشد الرفاعي، عبدالله أحمد، أحمد سند، يوسف فوني، علي هزيم، أما الأكثر شهرة فكان محمد زويد ونجم الغناء عوض الدوخي.

فجأة، ظهرت مع رفقاء الدرب، تحلمون بغد أكثر إشراقاً وتقدمون صورة مغايرة، أنت القائد والملهم بالنسبة لجيل متعطش لخلق إطار آخر لفن الغناء. كان هذا في العقد السادس من القرن الماضي. ولأن طموحك ليس له حدود، منذ أن آليت على نفسك أن تواصل المسير، كثيرون لا يعرفون كيف تغلبت على كل العقبات! لم تكن بمفردك في تحطيم التابو، كان أيضاً الصديق الدكتور مرزوق بشير الذي لبى نداء الفن وإن اتجه إلى عوالم المسرح، كل حقق ما يصبو إليه.

كنت مصراً على تحقيق أحلامك، فالغاية الأسمى أن يفعل الإنسان ما يحقق به ذاته، وأن يكون صادقاً وهو يعبر مسارات الحياة، وكان ما كان. منذ أن وضعت نصب عينيك تلك المقولة الخالدة لمبدع موسيقي هو بتهوفن، عندما اتخذته شعاراً (قل الحق ولو خسرت تاج الملك)، وأنت لم تستبدل الحروف ولا الكلمات، ولكن وضعت نصب عينيك جملة

أخرى، (افعل ما يحقق حلمك وطموحاتك وسوف تحقق المستحيل)، وهذا ما حصل. فعندما التحقت بالدراسة في قاهرة العز وغيرت بوصلة الدراسة، كان الرفاق معك، حامد النعمة، ورفيق دربك محمد رشيد، أما نحن زملاء الرحلة فقد كانت وجهتنا قريباً منك، وذات الأكاديمية وإن كان عبر فرع آخر وأعني المسرح، زملاؤك محمد بوجسوم رفيق دربك الدكتور مرزوق بشير والعبدالله، غانم السليطي، سالم ماجد، موسى عبدالرحمن.

القاهرة الحلم بالنسبة لنا تتحول إلى حقيقة ماثلة للعيان، وكانت الانطلاقة عندما ارتمينا في أحضان مدينة تحتضن الإبداع، وعبر كل الفنون الإبداعية الإنسانية في تلك المدينة الساحرة، التي لا تنام إلا عبر صوت الشدو الجميل، كانت رحلة الإبداع لمبدع سجل في حاضرة الخلود اسمه بأحرف من نور، هو أنت أيها الراحل الجليل. عبدالعزيز ناصر، الراحل الذي ترك فجوة في قلوب الجميع، أحباؤه عشاق فنه، ندماؤه وخلصاؤه، المبدع الذي غيّر من نمط الغناء في وطنه الأم قطر، وساهم في تغيير نمط الغناء في المنطقة عبر إبداعاته اللحنية، يقول: (كنت ومازلت مؤمناً بأن الفن الحقيقي إنما هو ذلك الفن الذي يعبر عن آمال وتطلعات أبنائها، ويعبر عن الإنسان ومعاناته، أحلامه، تطلعاته).

نعم، غير من نمط الغناء القديم، من خلال لون أحادي كان متعارفاً كالصوت، والبستة إلى إطار أوركسترالي، يهتم بكل جوانب اللحن، واتجه إلى أماكن أبعد عبر أدواته، ونلاحظ هذا التنوع عبر صوت محمد رشيد، عبر قصيدة عبدالله الجابر (أه لو تدري وتعلم) إلى الفرح في صوت فرج عبدالكريم، أو إلى العمق والبساطة في آن واحد عبر أصوات علي عبدالستار، وناصر صالح، وغيرهم.

هذه النقلة تحسب بكل المقاييس لموهبة خارقة فوق العادة، وكيف تطورت من خلال ثقافة موسيقية وموهبة خلاّقة. ثم كيف كان مهموماً بقضية الوطن، ليس فقط عبر حدودنا الجغرافية ولكن الوطن الممتد من الماء إلى الماء.

كيف لفتت نظره قصيدة للشاعر هارون هاشم رشيد، وصاغ من خلالها أول ألحانه في عام 1967م والتي حملت مفرداتها تلك الصرخة (أيها المحتل أرضي) وهذا ما جعله لاحقاً بقعة ضوء في ذاكرة كل المبدعين عبر إبداعاته لعدد من الأصوات مثل: كارم محمود، سعاد محمد، لطفي بوشناق الذي حصد من خلال لحنه (تصدّق) من كلمات رفيق دربه عبدالله الجابر على ثلاث جوائز في إطار الغناء واللحن والكلمات في مهرجان الإذاعة والتلفزيون في مصر، وكنت عضواً في لجنة التحكيم في مجال الغناء والموسيقى، وكيف ترنم بألحانه الفنان عبدالله الرويشد، طلال سلامة، إبراهيم حبيب، نعيمة سميح وغيرهم.

كيف عشق ذلك الطفل الصغير الموسيقي وارتمى في أحضان الفن، وتخصص لاحقاً في آلة من أصعب الآلات (آلة الكمان) هل كان لذلك السوري وشقيقه أحمد دور في بروز تلك الموهبة والارتباط بتلك الآلة؟

وكيف احتفظت ذاكرته بأحاديث كبار السن والأهل وهم يتحدثون عن تلك الأهازيج وما احتفظت به ذاكرة السنين؟ وكيف طوّر وهذّب التراث؟

نعم، لم ينقل التراث كما هو، بل وضع فيه روحه وضميره، وكان واعياً ومدركاً وهو مازال في مراحله الأولى. إن الاحتفاظ بهذا الموروث أمانة، فكان القرانقوه، والعايدوه، وحناج عجين، باجر العيد بنذبح إيقره، الحيه بيه، أم الحنايا، وعشرات الأغاني المرتبطة بضمير الشعب.

أهازيج وترنيمات أحياها كما أحيا أغاني المناسبات في شعبان ورمضان واحتفظ للغواص القديم بما بقي من إرثه. ومن خلال تلك الأهازيج والأطر الفلكورية خلق وشائج مع المتلقي.. نعم إن ترنيمة (أم الحنايا يدفوها على السيف)

جزء منا. ولكن كيف قدمه هذا المبدع؟ سؤال تصعب الإجابة عليه!

وكيف اتجه بموهبته لإحياء إرث الأجداد والآباء عبر ترنيمة (يا العايدوه يا العايدوه عيدي)، وأفرح الجميع وهو ينبش في ذاكرة الإنسان القطري والخليجي عبر قرنقاعوه قرقاعوه والنافلة أم الشحم واللحم، وأغاني الأفراح مثل حناج عجين الذي ترنم به واحد من أفضل الأصوات القطرية.

أغنيات من ضمير الناس هنا في وطني خلدها هذا العبقري، (يا راعي الملحة، ملحة الجنوبية)، و(يا القهوة) التي ترنم بها المرحوم فرج عبدالكريم. ولم تقتصر إبداعاته حول الفلكور، أو نمط لحني أحادي النغمات، كان كنزاً لا يتوقف نتاجه عند مرحلة. كان يطرح لحناً بصوت فنان ثم يخلق وشائج مع المجاميع، وبخاصة في الأناشيد، والأهازيج الوطنية، لماذا؟ لأنه كان مهموماً بقضية الإنسان، هذا الإنسان في إنسانيته يتساوى عنده في وطنه أو في فلسطين المحتلة أو في السودان أو في أدغال أفريقيا أو البوسنة والهرسك.

في رائعته (أحبك يا قدس) تأملوا المقطع الرائع (أنا عاشق مستهام) أو مقطع (لا تسأليني لماذا وكيف وماذا أحب)، وكذلك الآخر في رائعته (آه يا بيروت) صرخة موجهة أطلقها. كان دائم البحث والتنقيب عن المفردة، وكان يغوص بحثاً عن المعنى الداخلي لمفردات القصيدة، وينقل عبر روائع الآخر محلياً وعربياً، هنا مرزوق، جاسم صفر، حسن النعمة، وهناك نزار قباني، محمود درويش، هارون هاشم رشيد، سميح القاسم وعشرات الأسماء.

ويقول المرحوم: (أبحث عن المفردة التي تعبر عن نفسي)، حتى في المناسبات لم يضع لحناً ميكانيكياً، بمعنى أن يصوغ اللحن والسلام. لا، لأنه شاعر، فقد ساهم في إعادة صياغة العديد من الأغاني لعدد من الشعراء بما يتلاءم واللحن، في أهازيجه الوطنية، أو أغاني المناسبات القومية هو صاحب لحن يعيش في الذاكرة مثل (هلا مليون هلا، وتعيشي يا قطر)، أو رائعة محمد الساعي (الله يا عمري قطر)، وفي الفترة الأخيرة وعبر المجاميع قدم العديد من الروائع مثل الشريط الخاص (بقمعستان) وأغاني نقشت في الذاكرة الجمعية تحمل مضامين إنسانية مثل: سفينة الأحزان وشمس الحرية وغيرهما.

هذه الرحلة الممتدة في عمر الزمن لما يقارب من نصف قرن أفرزت لنا روائع خالدة، ولذا فإن التكريم الذي حصده في حياته تكريم مستحق لرائد قطري، سواء من سلطنة عمان أو القاهرة مثل جائزة الأوبرا الذهبية، وجائزة الدولة التقديرية. كيف لا، وقد ترنم بألحانه عشرات الأصوات بدءاً بكارم محمود، علي الحجار، عبدالله الرويشد، طلال سلامة، لطفي بوشناق، عبدالمجيد عبدالله، لطيفة، إبراهيم حبيب، نعيمة سميح، مدحت صالح، أصالة، هاني شاكر، ماجد المهندس، ريهام عبدالحكيم، راشد الماجد، وغيرهم.

ومن أبناء قطر: محمد رشيد، فرج عبدالكريم، علي عبدالستار، محمد الساعي، ناصر صالح، عيسى الكبيسي، فهد الكبيسي، صقر صالح، سعد حمد، محمد جولوه، غانم شاهين، وغيرهم. كما أن تكريمه بعد رحيله كان تكريماً للإبداع القطري عبر تسمية مسرح الريان باسم هذا الرائد الكبير، وهنا أتوقف قليلاً لأطالب الجهات المختصة بالآتي:

1 - إيجاد وخلق جائزة تحمل اسمه تمنح لأفضل أغنية قطرية في مجال الكلمات، اللحن، الغناء، وأن يكون ذلك ضمن احتفال فني قطري.

2 - أن تقدم عبر الأكاديميات الفنية المتخصصة دراسة حول إبداعاته، وأن تقدم البحوث في إطار الدراسات الأكاديمية العلمية للحصول على الدرجات العلمية في الماجستير، أو الدكتوراه.

3 - أن تقوم الجهات المعنية بتكليف الباحثين بتحليل

أعمـاله عبر المتخصصـين، وما أكثرهم في دول المنطقة، مثل الدكـتور مبـارك نجـم في البحـرين على سبـيل المثـال لا الحصـر.

4- تكليف مجموعة من الباحثين بوضع دراسة معمقة عن رحلته الإبداعية، وأرشح هذه الأسماء للبحث وهم: علي شبيب المناعي، علي الفياض، الدكتور ربيعة الكواري، الباحث صالح غريب وغيره.

وهناك العديد من المراجع ورفقاء الدرب ممن عاشوا معه مثل د. حسن النعمة وغيره.

أيها الراحل الجليل: كان سؤالاً صعباً وقاسياً ونحن نتلقى العزاء فيك بعد رحيلك، عندما عبر في حزن وأسى صديقنا ناصر الجابر قائلاً: بو علي الحين وين نلتقي؟ لقد رحل إلى دار الخلود من كان يضمنا دوماً تحت جناحيه، فكان الصمت!

رحلت أيها المبدع الكبير، بجسدك الفاني إلى دار الخلود، ولكن إبداعاتك ستظل علامات فارقة في مسيرة مبدع قطري أعطى هذا الوطن كل نقطة عرق، وكل ملمح فكره، بعدك من يكمل؟ نعم، رحلت فمن ينبش بعدك في الذاكرة في كل الأطر، لحناً شجياً، من أعماق إنسان هذا الوطن ومن يقدم روائعك؟ لقد أصبح السلام نشيداً نردده في كل آن، قسماً بمن رفع السماء.

أنت لم ترحل، أنت باقٍ في ضمائرنا، وكم كان فلذة كبدي (علي) صادقاً وهو يعبر بما يجيش في صدره من مفردات عندما سمع بنبأ رحيلك المفاجئ..

رحل، لا، ما رحل عايش..

ولا بيموت..

لأنه في مسامعنا لحن وإحساس..

فمان الله مخنوقه وبليا صوت..

حزينة الدوحة بغيابك..

وكل الناس..

نعم أيها الراحل الجليل، حزننا كان ثقيلاً، ولكن هذه إرادة الله، ولا رادَّ لقضائه، لك الرحمة ومثواك جنة الخلد ولنا الصبر والسلوان. ■

صفحات من تاريخ البحرين الحديث



[عبدالرحمن سعود مسامح *]

نطالع في هذا الاستعراض ثلاث وثائق تاريخية هامة، ففي الوثيقة الأولى نجد بداية إصدار ما عُرف بعد ذلك بورقة المرور للمسافرين بين البلدان لحمايتهم، ورعايتهم، ولتسهيل مهمتهم، وهي الأساس الذي ظهرت بموجبه بعد ذلك جوازات السفر وبطاقات الهوية.

والوثيقة الثانية عبارة عن ورقة هبة يهب بموجبها صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم البحرين (نخلاً) أو (مزرعة نخيل) لمواطن يحمل اسم حمد بن جابر المرّي بمنطقة الماحوز من المنامة، ذكرت فيها الحدود من جهاتها الأربع.

أما الوثيقة الثالثة فهي شفاعة من صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة ولي العهد آنذاك لأحد رعاياه من مواطني دولة البحرين يرغب في العمل بموسم الغوص مع إخوانه رعايا المملكة العربية السعودية بالمنطقة الشرقية التي كانت وقتئذ تحت إدارة الأمير عبدالله بن جلوي آل سعود رحمه الله تعالى.

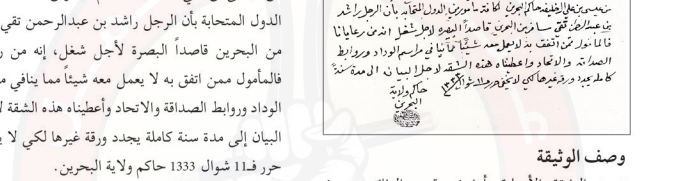
---

* باحث من البحرين.

رقم الوثيقة: م ب و 042-4-1995

عنوان الوثيقة: ورقة مرور أو جواز سفر باسم راشد بن عبدالرحمن تقي.

صورة الوثيقة



وصف الوثيقة

توجد الوثيقة الأصلية بأرشيف قسم الوثائق بمتحف البحرين الوطني. وهي عبارة عن ورقة مرور، أو ما يشبه جواز سفر للسيد راشد بن عبدالرحمن تقي مختومة بمهر ختم صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم (ولاية البحرين) هكذا كما ورد في نص الوثيقة.

تتكون الوثيقة من تسعة أسطر فقط مكتوبة بخط رقعة بسيط، جميل ومستقيم. تبدأ الوثيقة بالبسملة ومزينة بمهر ختم صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم دولة البحرين – طيب الله ثراه – الذي حكم البحرين في الفترة ما بين 1869 — 1932م الموافق لـ 1298 — 1358هـ.

هذه الورقة عبارة عن وثيقة سفر، أو جواز سفر، أو كما كانت معروفة ومشهورة بين عرب الخليج العربي بـ (ورقة مرور)، موجهة إلى مأموري الدول المتحابة أي الصديقة على الاطلاق، وتشهد بأن الرجل المدعو راشد بن عبدالرحمن تقي هو من رعايا (ولاية البحرين) وأنه مسافر إلى البصرة من أجل (شغل) أي لقضاء مصلحة ما تخصه.

ويعود تاريخ تحرير هذه الوثيقة إلى الحادي عشر من شهر شوال من العام الهجري 1333 الموافق للثاني والعشرين من أغسطس من العام الميلادي 1910.

تذكرنا هذه الوثيقة بنظيرة لها تناولناها بهذا البحث محفوظة تحت رقم (م ب و 1995-4-043).

نص الوثيقة

بسم الله الرحمن الرحيم

من عيسى بن علي آل خليفة حاكم البحرين لكافة مأمورين الدول المتحابة بأن الرجل راشد بن عبدالرحمن تقي سافر من البحرين قاصداً البصرة لأجل شغل، إنه من رعايانا فالمأمول ممن اتفق به لا يعمل معه شيئاً مما ينافي مراسم الوداد وروابط الصداقة والاتحاد وأعطيناه هذه الشقة لاجل البيان إلى مدة سنة كاملة يجدد ورقة غيرها لكي لا يخفى حرر فـ11 شوال 1333 حاكم ولاية البحرين.

(ختم الشيخ)

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - تعتبر هذه الشقة (أي الورقة) وثيقة رسمية لإعلام (مأموري) وهم المسؤولون عن تنفيذ القوانين، والمراقبين للحدود، والأمن في الدول الصديقة والموصوفة بـ(المتحابة) جميعاً، بأن الشخص المدعو راشد بن عبدالرحمن تقي هو أحد رعايا ولاية أي دولة البحرين.

2 - تقوم هذه الوثيقة مقام جواز السفر أو ما كان يعرف في تلك الفترة التاريخية، أي عصر ما قبل إصدار الجوازات، بمنطقة الخليج العربي بـ (ورقة المرور) التي كانت حكومات المنطقة تصدرها لمواطنيها، أو رعاياها الذين يحتاجون إليها حين يضطرون إلى السفر لسبب من الأسباب كالتجارة والزيارة، وأن يحملوا مثل هذه الورقة للتنقل من بلد الى بلد.

3 - وهذه الوثيقة تمثل هوية حاملها، وبأنه من رعايا هذه الدولة، أو تلك، لتسهيل مروره وتنقله في ربوع البلدان التي يزورها، أو يمر بها، ولعدم التعرض له بأي نوع من المضايقة كالتحقيق والمساءلة أو التأخير.

4 - تضمنت الوثيقة عبارة جميلة تؤكد المطلوب من الدول المجاورة والصديقة هي (فالمأمول ممن اتفق به لا يعمل معه شيئاً مما ينافي مراسم الوداد وروابط الصداقة والاتحاد).

5 - وتضمنت كذلك ضرورة تجديدها لأنها صالحة لعام واحد فقط (وأعطيناه هذه الشقة لأجل البيان إلى مدة سنة كاملة يجدد ورقة غيرها).

6 - ويعود تاريخ هذه الوثيقة إلى اليوم الحادي عشر من شهر شوال من العام الهجري 1333 الموافق للثاني والعشرين من شهر أغسطس من العام 1910 الميلادي.

استنطاق الوثيقة

- تعود هذه الوثيقة التاريخية إلى فترة عهد الشيخ عيسى بن علي آل خليفة الذي تولى حكم دولة البحرين في الفترة ما بين 1869 – 1932م الموافق 1298 - 1358هـ.

- وهي عبارة عن إشعار من صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم دولة البحرين لمن يهمه الأمر، بأن السيد راشد بن عبدالرحمن تقي من رعايا ولاية، أي دولة البحرين، وبأنه أصدر باسمه هذه الشقة، أو الورقة، حتى لا يخفى على أحد، وهي موجهة إلى جميع مأموري الدول المتحابة (أي) إلى من يهمه الأمر بتلك الدول الصديقة كافة بأن لا يتصرفوا معه بما يتنافى وأعراف الصداقة والتفاهم والتعاون، بل أن يقدموا له كل ما يلزم من الحماية والرعاية لتسهيل مهمة سفره إلى البصرة لقضاء مصلحته، عبّر عنها في النص بـ (الشغل).

- وقد زينت هذه الوثيقة بمهر ختم الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، طيب الله ثراه. وكان ذلك الختم تحت ثلاث كلمات هي (حاكم ولاية البحرين). ويحمل الختم اسم الشيخ عيسى بن علي آل خليفة وعبارة (توكلت على الله).

- أرخت 11 شوال 1333هـ الموافق 22 أغسطس 1910م.

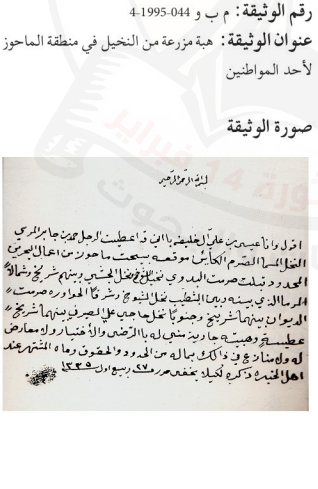
الخلاصة

تنبّهت حكومة صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم دولة البحرين وتوابعها، في وقت مبكر من القرن الماضي، وبالتحديد في عام 1910م الموافق 1333هـ، إلى أهمية إصدار أوراق ثبوتية لرعاياها، الذين تتطلب تجارتهم، أو ظروفهم للسفر إلى الدول الشقيقة والصديقة القريبة والبعيدة. فكانت تصدر مثل هذه الوثيقة كهوية لحاملها، أو (جواز سفر) إن جاز التعبير أو (ورقة مرور) كما كانت تعرف بين الناس وقتئذ وحتى وقت قريب. يقوم بموجبها من يهمه الأمر من المسئولين والمعنيين في تلك الدول بالاطلاع عليها والتثبّت منها، ومن ثم تقديم كافة التسهيلات لحاملها في السفر والحضر. وكانت تلك بدايات ظهور الهوية وجواز السفر في تاريخ مملكة البحرين.

رقم الوثيقة: م ب و 044-1995-4

عنوان الوثيقة: هبة مزرعة من النخيل في منطقة الماحوز لأحد المواطنين

صورة الوثيقة



وصف الوثيقة

- وثيقة تاريخية نادرة تتعلق بشئون الأراضي، والأملاك، والزراعة، وهي عبارة عن (وثيقة هبة) صادرة من ديوان صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم دولة البحرين في الفترة ما بين 1869 – 1932 ميلادية الموافق لـ 1298 – 1328 هـ.

- والوثيقة موجودة بقسم الوثائق بمتحف البحرين الوطني وهي معروضة حالياً بقاعة الوثائق والمخطوطات بالطابق الأول من المتحف المذكور.

- وقد كتبت الوثيقة بحبر أسود وبخط الرقعة العادي في أسطر مستقيمة يبلغ عددها عشرة أسطر. وقد بدأت بالبسملة ثم عبارة (أقول وأنا عيسى بن علي آل خليفة بأني قد أعطيت الرجل حمد بن جابر. ..إلخ) وانتهت بعبارة (... لكيلا يخفى حرر فـ27 ربيع أول سنة 1335) ثم بمهر ختم الشيخ عيسى بن علي آل خليفة يرحمه الله.

- وأسلوب نص الوثيقة جاء بشكل إقرار من صاحب العظمة حاكم دولة البحرين الشيخ عيسى بن علي آل خليفة (أقول وأنا عيسى بن علي آل خليفة بأني قد أعطيت الرجل حمد بن جابر المري النخل المسمى الصرم....) وهو أسلوب ساد وثائق الهبات من الحكام أو غيرهم من علية القوم آنذاك.

- وقد زينت الوثيقة في الختام بمهر خاتم الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، وهو هنا غير واضح من أطرافه، ولكن يمكننا تمييزه بعرضه على أشباهه من الأختام الممهورة بها العديد من وثائق تلك الفترة.

- احتوى نص الوثيقة على عدد من الأخطاء الإملائية والنحوية، إلى جانب بعض الكلمات العامية، وفي الجدول التالي أمثلة على ذلك:

الرقم	الخطأ	التصحيح
1	المسما	المسمى
2	سيحت	سيحة
3	ماحوز	الماحوز
4	قبلت	قبلة
5	صرمت	صرمة
6	الشوخ	الشيوخ
7	المرما	المرمى
8	وهبية	هبة

- يعود تاريخ الوثيقة إلى السابع والعشرين من شهر ربيع الأول من عام 1335 للهجرة الموافق للحادي والعشرين من يناير من العام 1917 للميلاد.

نص الوثيقة

بسم الله الرحمن الرحيم

أقول وأنا عيسى بن علي آل خليفة بأني قد أعطيت الرجل حمد بن جابر المري، النخل المسمى الصرم الكائن موقعه بسيحة ماحوز من أعمال البحرين، المحدود قبلة صرمت البدوي نخيل الشوخ، ونخل الجشي، وبينهم شريخ وشمالاً المرما الذي بينه وبين الشطيب نخل الشيوخ وشرقاً الحواوره صرمت الديوان بينهما شريخ وجنوباً نخل حاجي علي الصيرفي بينهما شريخ عطيسة، وهبية جارية مني له بالرضى والاختيار، ولا معارض له ولا منازع في ذلك بما له من الحدود والحقوق وماه المشتهر عند أهل الخبرة ذكره لكيلا يخفى حرر فـ 27 ربيع أول سنة 1335.



مهر ختم

(الشيخ عيسى بن علي آل خليفة)

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - الورقة التي بين أيدينا هي عبارة عن (وثيقة هبة) يهب بموجبها صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم دولة البحرين - المغفور له بإذن الله تعالى - السيد حمد بن جابر المري، نخلاً عرّفته الوثيقة باسم الصّرم وحددت موقعه تحديداً بالتعيين.

2 - يقع النخل الموهوب بسيحة الماحوز من ضواحي المنامة (حالياً) وحدوده مبيّنة على النحو التالي:

- من جهة الغرب (القبلة) صرمة البدوي، ونخل الشيوخ ونخل الجشي وبينها شريخ.

- ومن جهة الشمال المرمى الذي بينه وبين الشطيب نخل الشيوخ.

- ومن جهة الشرق الحواورة صرمة الديوان بينهما شريخ

- ومن جهة الجنوب نخل الحاج علي الصيرفي بينهما شريخ عطيسة.

3 - وردت أسماء اشخاص بهذه الوثيقة بدءاً من الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، وهو حاكم دولة البحرين، وهو الواهب لهذه الهبة، ثم السيد حمد بن جابر المري، وهو هنا الموهوب له هذه الهبة. كما ورد اسم الجشي وهو اسم عائلة من عائلات البحرين المعروفة، واسم شخص رابع هو حاجي، أو الحاج علي الصيرفي، وهو صاحب نخل يقع بجنوب النخل موضوع الهبة.

4 - وردت مصطلحات محلية بالوثيقة تستخدم عادة في ما يتعلق بالأراضي الزراعية ومزارع النخيل (الدواليب ومفردها دولاب) منها:

الصرم – سيحة - شريخ – الشطيب وغيرها.

5 - ذكرت الوثيقة أملاك، ونخيل أخرى كحدود، أو مجاورة للنخل الموهوب هي:

- صرمة البدوي – نخل الشيوخ – الشطيب نخل الشيوخ – الحواورة صرمة الديوان – نخل الحاج علي الصيرفي – شريخ عطيسة.

6 - وكالعادة في مثل هذه الوثائق أو وثائق الهبات ترد عبارة (وهبية -هبة- مني بالرضى، والاختيار، ولا معارض له، ولا منازع في ذلك).

7 - جاء ذكر تاريخ الهبة في اليوم السابع والعشرين من ربيع الأول من عام 1335 هـ الموافق الحادي والعشرين من يناير 1917م. وزيّن ختامها بمهر ختم حاكم دولة البحرين الشيخ عيسى بن علي آل خليفة رحمه الله تعالى.

استنطاق الوثيقة

- هذه الوثيقة دليل ناصع على تكرّم صاحب العظمة أمير البلاد على أحد المواطنين، وهو السيد حمد بن جابر المري بأن وهبه مزرعة نخيل تسمّى (الصرم) بمنطقة الماحوز بالبحرين، وهي من ضواحي المنامة عاصمة البحرين في أيامنا هذه.

- يقرّ صاحب العظمة بهذه الهبة في هذه الوثيقة المختومة بمهر خاتمه الشخصي الذي يحمل اسمه (عيسى بن علي آل خليفة) وبأنه قد أعطى المذكور ذلك النخل.

- تحدد وثيقة الهبة هذه حدود النخل الموهوب بحدود معروفة على أرض الواقع بالمنطقة المذكورة، وذلك بذكر ما يجاور تلك المزرعة من مزارع وممرات وغير ذلك دقة في التحديد صوناً لها من الخلاف والنزاع.

يؤكد صاحب العظمة بالنص في نهاية هذه الوثيقة بأنها (وهبية) أي هبة منه ـ يرحمه الله تعالى ـ ، إلى الموهوب له برضاه واختياره، وليس هناك من يعارضه، أو ينازعه على ذلك. ويضيف (بما له من الحدود والحقوق، وما (هو) المشتهر عند أهل الخبرة ذكره).

- وجاءت الخاتمة إظهاراً وإشهاراً لهذه الهبة بعبارة (لكي لا يخفى حرر في) تاريخ كذا وكذا كما هو مبين في نص الوثيقة أعلاه.

الخلاصة

هذه الوثيقة التي تحمل (رقم م ب و 1994-4-033) هي عبارة عن ورقة تملّك (بفتح التاء، والميم، وضم اللام المشددة) صادرة من ديوان صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم دولة البحرين. جاءت في شكل هبة ترجع بموجبها ملكية النخل المسمى (الصرم) بسيحة الماحوز من ضواحي المنامة، إلى المواطن السيد حمد بن جابر المرّي، وفقا للحدود التي فصّلتها هذه الوثيقة، والتي يعود تاريخها إلى اليوم السابع والعشرين من شهر ربيع الأول من عام 1335هـ الموافق الحادي والعشرين من شهر يناير من العام الميلادي 1917.

رقم الوثيقة : م ب و 1995-4-034

عنوان الوثيقة : شفاعة لمواطن من رعايا حكومة البحرين.

وصف الوثيقة

- هذه الوثيقة التي نحن بصددها عبارة عن رسالة أخوية من ولي العهد آنذاك الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة إلى الأمير عبدالله بن جلوي أمير المنطقة الشرقية بالمملكة العربية السعودية الشقيقة، يشفع فيها ولي العهد لأحد مواطني دولة البحرين لدى الأمير في شأن من شئون موسم الغوص على اللؤلؤ.

- كتبت بخط رقعة جميل، ومستقيم ومجوّد بحبر أسود في سبعة أسطر بدأت بالبسملة وانتهت بعبارة (هذا ما لزم بيانه



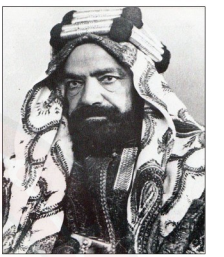
صورة الوثيقة

ولا زلتم سالمين حرر في 17 جمادى الثاني سنة 1340).

نلحظ وجود أرقام أدخلها ربما موظف الأرشيف أو من كانت بعهدته هذه الوثيقة. جاء الرقم (18) في أعلى الوثيقة من اليمين وبأسفل منه كتب الرقم (4/5) وتحته مباشرة حروف متشابكة لعلها توقيع مضروب عليها بعلامة (X). ويتكرر هذا الفعل بأسفل الوثيقة. ثم وضع موظف أرشيف الوثائق بمتحف البحرين الوطني، تاريخ الوثيقة الميلادي المطابق للتاريخ الهجري للوثيقة.

- نلحظ قطعاً بالوثيقة - لعله جاء نتيجة سوء الحفظ للوثيقة - أزال جزءاً مهماً منها بالسطرين الخامس والسادس، كما يبدو أنه أزال مهر ختم صاحب السمو ولي العهد في هذا الجزء من الوثيقة.

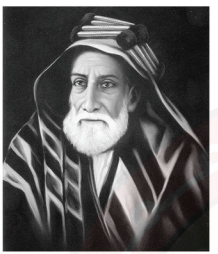
- تم التأكد من تاريخ الوثيقة الهجري (17 جمادى الثاني 1340) فوجد مطابقاً لليوم الرابع عشر من فبراير من عام الميلادي 1922.



الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة



الأمير عبدالله بن جلوي



الشيخ عيسى بن علي آل خليفة

نص الوثيقة

4/5

بسم الله الرحمن الرحيم

من حمد بن عيسى آل خليفة إلى جناب الأجل الأكرم الأفخم حميد الشيم حضرة سعادة الأخ العزيز الشيخ عبدالله بن اجلوي المحترم

سلمه الله تعالى وأبقاه آمين بعد إهداء عاطر السلام التام والثناء العام عليكم ورحمة الله وبركاته

على الدوام والسؤال عن حالكم ودوام سلامتكم وعنا من فضل الله بحال يسركم لازلتم بأجمل الأحوال ثم نعرف جنابكم الشريف أن حامل هذا الكتاب خليفة ابن حرز من رعايانا...

غوص في طرفكم نرجو من شفقتكم حلول نظركم عليه بطريق العدالة والإنصاف(ف)...

(المع) فيه هذا مالزم بيانه ولا زلتم سالمين حرر في 17 جمادى الثاني سنة 1340.

4/5

14/2/1922

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

1 - بعد البسملة وذكر اسم مرسل الخطاب جاءت الديباجة المعتادة في مثل هذه الرسائل الإخوانية التي كان شيوخ الخليج يتبادلونها متضمنة ألقاب التفخيم، والتعظيم، وذكر الأوصاف الحميدة:

«إلى جناب الأجلّ الأكرم الأفخم حميد الشيم حضرة الأخ العزيز. .. إلخ» ثم جاء ذكر اسم المرسل إليه هذا الخطاب وهو الأمير عبدالله بن جلوي.

2 - بعد عبارات التحية والسلام نلحظ سؤال المرسل عن حال المرسل إليه يتبعه تطمين من المرسل إلى المرسل إليه بحاله السار والطيب «والسؤال عن حالكم ودوام سلامتكم وعنّا من فضل الله بحال يسركم لا زلتم بأجمل الأحوال».

3 - يذكر الخطاب اسم حامله وهو السيد خليفة ابن حرز ويصفه بأنّه من رعايانا أي من مواطني دولة البحرين، يتبعه قطع في النص الذي تضمن فيما يبدو لب وموضوع هذه الرسالة.

4 - يحمل السطران السادس والسابع لمحة من الموضوع إذ ورد ذكر الغوص وهو دون شك (الغوص على المحار لاستخراج اللؤلؤ منه).

5 - ثم رجاء من المرسل لأخيه المرسل إليه بأن ينال موضوع حامل الورقة العناية والاهتمام المعهود منه ويطلب له العدل والإنصاف.

6 - أُرخت هذه الوثيقة في يوم السابع عشر من جمادى الثاني من سنة 1340هجرية وهو الموافق للرابع عشر من فبراير من سنة 1922 الميلادية.

استنطاق الوثيقة

- تدلل هذه الوثيقة على العلاقات الأخوية الحميمة بين المسئولين بالمملكة العربية السعودية والعائلة المالكة بدولة البحرين. وهذه الوثيقة عبارة عن شفاعة صادرة عن ديوان ولي عهد البحرين الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة إلى أمير المنطقة الشرقية الأمير عبدالله بن جلوي ابن عم الملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود ملك مملكة أو سلطان سلطنة الحجاز ونجد وملحقاتها (آنذاك)، والتي أصبحت بعد ذلك رسمياً المملكة العربية السعودية، وذلك في العام 1351هـ/ 1932م.

- تفضل سمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، والذي كان وقتها ولياً للعهد، فكتب ورقة للمدعو خليفة بن حرز، وهو من رعايا دولة البحرين تضمنت هذه الورقة شفاعة خاصة موجهة للأمير عبدالله بن جلوي أمير المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية تضمنت أمراً مهماً يتعلق بموسم الغوص على المحار واستخراج اللؤلؤ منه.

يبدو أن ابن حرز صاحب الشفاعة من الناس المشتغلين بالغوص وقد احتاج إلى مثل هذه الورقة ليقوم بعمل ما من أعمال الغوص في البلد الجار للبحرين مع إخوانه أهل الغوص هناك، ولم توضح الورقة نوع ذلك العمل. وإن كنا نتوقع أنه يطلب العمل لدى أحد النواخذة، أو الطواويش بالمنطقة الشرقية، أو أن له ديناً عند أحدهم أو غير ذلك من المعاملات، ونتلمّس ذلك في عبارة (غوص في طرفكم نرجو من شفقتكم حلول نظركم عليه بطريق العدالة والإنصاف..) بالسطر السادس. إذ يطلب سمو ولي العهد من الأمير ابن جلوي النظر في مسألته بالعدالة والإنصاف.

الخلاصة

كان صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة ولي العهد -رحمه الله تعالى- يتفضل على المواطنين من رعايا دولة البحرين بتحرير خطابات شفاعة كهذا الخطاب آنف الذكر، والذي وجهه إلى أمير المنطقة الشرقية الأمير عبدالله بن جلوي يتضمن، إلى جانب عبارات الود والاحترام، طلباً بإنصاف ذلك المواطن البحريني بالنظر في مسألته التي تتعلق بشأن من شئون الغوص. وكما هو معروف فإن ارتباط البحرين بالشقيقة الكبرى المملكة العربية السعودية ارتباط وثيق، فالأهل في البلدين يتقاسمان العيش في اعتمادهم على حرفة الغوص على المحار لاستخراج اللؤلؤ منه في مياه الخليج العربي، لذلك وجدنا بعض القضايا كالتي احتاج فيها المواطن خليفة بن حرز إلى مساعدة سمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة ولي العهد في تزويده بهذه الشفاعة التي جاءت في هذا الخطاب المهم ليحصل على حقه. ■



مزارع النخيل في البحرين

«صورة طبق الأصل»
الظاهر والخفي في لعبة المحاكاة



[ترجمة: أمين صالح *]

فيلم عباس كيارستمي «صورة طبق الأصل» (Certified Copy 2011) يختلف عن أعماله السابقة في عدد من الأوجه، إذ إنه منذ «الريح سوف تحملنا» (1999) وهو يحقق أعمالاً وثائقية وتجريبية وقصيرة، بعضها ذات طابع تجريدي مثل «خمسة» (five 2003) الذي يتألف من خمس لقطات طويلة ساكنة، فيها إيقاعات الحياة تتخذ دلالة غنائية، وهزلية أحياناً. وفيلم «شيرين» (2008) الذي صوره في بيته بطهران، وهو مؤلف من لقطات لنساء (أغلب ممثلات السينما الإيرانية، إضافة إلى الفرنسية جولييت بينوش) يشاهدن فيلماً لا نراه نحن المتفرجين.

* كاتب من البحرين.

بينما هنا يعتمد على قصة، وحوار، وسيناريو. ولأول مرّة يصور فيلماً درامياً طويلاً خارج إيران (سبق له أن حقق أفلاماً وثائقية وقصيرة في أفريقيا وإيطاليا)، ولأول مرّة يستعين بنجمة مشهورة (جولييت بينوش، التي اعتادت أن تعمل مع مخرجين مبدعين ومغامرين من مختلف مناطق العالم).

لكن كيارستمي، في إحدى مقابلاته، أبدى استياءه من الكاميرا، إذ قال: «في السنوات العشر الأخيرة، استقبلت الكاميرا الرقمية (الديجيتال) كنعمة، كهبة إلهية. هذه الكاميرا غيّرت حياتي كصانع أفلام، لأنني لم أعد أستخدم كاميرتي بوصفها آلة تصوير، بل بوصفها صديقة، بوصفها شيئاً لا تترك انطباعاً عند الآخرين، لا تجعلهم يشعرون بالضيق وعدم الارتياح، وهذا منسيّ تماماً في طريقتي لفهم الحياة، والناس، والأفلام. الكاميرا الديجيتال منحتني حرية تامة وطريقة مختلفة في صنع الفيلم. هذه المرّة، مع كاميرا RED (التي تبدو قريبة جداً من الكاميرا السينمائية) لم يتكوّن لديّ هذا الانطباع على الإطلاق. لقد شعرت بأنها ثقيلة كما الكاميرا السينمائية. ومع وجود عدد ضخم من الفنيين، من مدير تصوير ومساعديه، يتأكد إحساسك بأنك تعمل من خلال كاميرا سينمائية ضخمة. لم أشعر باتصال حميمي مع الكاميرا، لأتذكّر أنني كنت أتجنبها أثناء التصوير بدلاً من الاهتمام بها. بشكل عام، لا أزال أقرّ بالجميل تجاه الكاميرا الديجيتال». (المصدر AV Club).

هذا الفيلم يشكّل إضافة رائعة وجريئة إلى رصيد كيارستمي الإبداعي. وكما في أعماله الأخرى، نجد اهتماماً خاصاً بالتفاصيل الدقيقة، الأسرة. إلى جانب التعرض، من منظور فلسفي وشعري، للقضايا الجوهرية العميقة في المجتمع: العلاقة بين الرجل والمرأة، الحياة والفن، الحضور والغياب، الواقع وتمثيل الواقع، النظر والتأمل.

الفيلم يدور في بلدة في توسكاني الإيطالية، خلال يوم واحد في حياة امرأة فرنسية (جولييت بينوش) صاحبة محل لبيع التحف القديمة، وكاتب وناقد ثقافي بريطاني (وليام شيمل، مغني الأوبرا في أول أدواره السينمائية) يتواجد في إيطاليا للترويج لكتابه – المترجم إلى الإيطالية– عن المواد الأصلية والمنسوخة، المعاد إنتاجها، في الفن. في هذا الكتاب يمتدح مكانة النسخ في تاريخ الفن، ويستجوب قيمة الموثوقية والأصالة في الفن، مؤكداً أن النسخة الجيدة، البارعة، من عمل فني يمكن أن تكون فعالة وذات قيمة كما العمل الأصلي تماماً، إذا مارست المحاكاة التأثير نفسه على المتلقي. تاريخ العمل ليس هو المهم، ما يهم هو كيفية النظر إلى النتاج. إن وظيفة وغاية النسخة أن تعطي الأصل معنى ما وقيمة.

بينما هو يلقي المحاضرة، تأتي المرأة الفرنسية، برفقة ابنها، للاستماع إلى ما يقوله. لكن الابن الضجر، كثير التذمر والمشاغبة، يحثها على المغادرة. الكاتب لا يبدي أي تذمر أو ضيق عندما تأتي هي إلى محاضرته متأخرة، ثم تظهر استياءها من ابنها الضجر، المشاكس.

الكاتب يزورها في محلها، فتقترح عليه أن تأخذه في رحلة بالسيارة إلى قرية مجاورة حتى المساء، قبل أن يحين موعد مغادرته بالقطار. هو يقبل الدعوة. يذهبان بسيارتها إلى قرية قريبة، فيما يتبادلان حديثاً مطولاً عن أشياء كثيرة ومتنوعة: الفن، الحياة، الطبيعة، العمل، الأطفال، العلاقات الإنسانية، الحب، السعادة... إلخ. وهما لا يتفقان في الرأي، بل يتجادلان على نحو متواصل. في الواقع، هما يقضيان الوقت في الجدل والمشاحنة والمغازلة.

حتى هذه النقطة، نفهم مما يجري ظاهرياً أن الكاتب شخص غريب يثير اهتمام المرأة عاطفياً، وهو بدوره

ينجذب إليها، أو على الأقل تثير فضوله. وإذا تمعنا أكثر في سبر العلاقة الثلاثية: هو وهي وابنها، سنتوقف حتماً عند بعض المواقف التي سوف تثير فينا الارتياب في المظهر الاعتيادي للأحداث: الصبي يعلم بانجذاب أمه عاطفياً تجاه الكاتب الزائر فيثير غيظها ويوبخها على هذا الاهتمام... فهل هما زوجان منفصلان وابنهما ساخط من اهتمام أمه به بعد كل سنوات القطيعة؟

الفيلم لا يوضح ما إذا كانا قد التقيا للتو، أو أن ثمة علاقة قديمة بينهما ونحن نشهد استئنافها أو تكرارها.

يصلان إلى القرية. يرتادان مقهى تديره امرأة تحسبهما زوجين، وهما لا ينكران ذلك، بل يتقمصان دوري الزوج والزوجة، وهما في حالة توتر، وخلاف، واتهام متبادل، ومشاعر خيبة وخذلان.

في القرية يشهدان مظاهر عرس لزوجين شابين يشعان أملاً وتفاؤلاً، وفي الساحة العامة يلتقيان بزوجين في مرحلة الشيخوخة، حيث ينصحه الرجل العجوز (يؤدي دوره كاتب السيناريو الفرنسي الشهير جان كلود كاريير) بالمحافظة على العلاقة الزوجية بإدخال الفرح في قلب «زوجته» عبر إيماءة بسيطة، كأن يربّت على كتفها بوداعة. ويوضح له: ربما ليس من الممكن المحافظة على جذوة الحب كما كانت قبل سنوات، لكن هناك وسائل تعزّز العلاقة، كالاحترام والمراعاة والعطف... من دون حاجة إلى التربث والتحسر، أو الندم، تجاه الفرص التي ضاعت والأحلام التي لم تتحقق.

هل هذه اللقاءات تمت مصادفةً، أم أنها تمثّل أصداء من ماضي العلاقة ومستقبلها؟

في يوم واحد (تدور فيه أحداث الفيلم)، وضمن خط سردي محدد، نشاهد ونختبر تجارب غنية ومركّبة تنتمي إلى مراحل مختلفة من عمر شخصين: رجل وامرأة.

المرأة سريعة الانفعال والاستياء، كثيرة التهكم، تتكلف الابتهاج وتميل إلى التلاعب، لكن أسفل مظهرها تبدو حزينة، تتحكم بها بواعثها وردود أفعالها التي لا تستطيع إخفاءها وكبحها. وهي عاطفية... تحتاج منه إلى إيماءة حب، إلى إظهار مشاعر الحب تجاهها.

الرجل عقلاني، متحفظ، كتوم، رزين، شحيح في إظهار مشاعره. منذ أول ظهور له يبدو واثقاً من نفسه، هادئاً، رابط الجأش، وهو يستخدم الكلمات والأفكار كدرع لمشاعره. من مواعدة بريئة لرجل وامرأة غريبين، ولا يبدو أنهما التقيا من قبل، وقرار ودّي بالقيام بجولة استكشافية، أو نزهة إلى قرية مجاورة، إلى استدعاء، أو استذكار لعلاقة زوجية دامت 15 سنة تقريباً، بكل ما تحتويه العلاقة من مشاعر مختلطة، ومتشابكة، ومتناقضة، ومواقف متباينة. نجد استعادة لكل ما يطرأ على العلاقة الزوجية من توترات، وخيبات، وتجاذبات، ولحظات استرخاء ودف،ء تؤطرها عادات، وسلوكيات، وأنماط روتينية، وحساسيات مفرطة. كأن الانتقال الجغرافي إشارة ضمنية إلى تحول درامي جذري. والانتقال يتم بواسطة حيل فنية بارعة، ليس من السهل ملاحظتها في حينها (لذلك نصح العديد من نقاد الفيلم قراءهم على مشاهدة العمل أكثر من مرّة) بانتحالهما للأدوار الجديدة، يخلقان الالتباس لدى المتفرج الذي يزداد حيرة وارتباكاً، مع التحوّل المفاجئ في واقع الفيلم، وفي تعيين وإدراك حقيقة العلاقة بين الإثنين: هل هما يتظاهران و«يلعبان» أدواراً أم أنهما زوجان فعلاً لكن يتفقان على القيام بأدوار من باب الإثارة والتشويق؟ ثمة تلميحات إلى علاقة بينهما في الماضي وهما يتجاهلانها. هل تقاسما معاً حياة مشتركة ماضية؟ ما هي طبيعة العلاقة؟ هل هما يجددان علاقة سابقة؟ هل هما حبيبان محتملان؟ زوجان؟ زوجان سابقان؟ زواج حقيقي أم متخيل؟ حبيبان

(زوجان) يختبران مدى متانة العلاقة بينهما بعد سنوات من الانفصال أو الانقطاع؟ هل يمتحنان المشاعر والعواطف؟ هل هجرها فعلاً لسنوات والآن يعود إليها ليرمّم أو يجدّد؟ هل تغيّر بوعي وإرادة وصار رجلاً مختلفاً؟ أم أنهما غريبان حقاً، ولم يتعرفا على بعض إلا منذ ساعات، وهي تختلق الأشياء وتغريه بالمشاركة في عالم يتأرجح بين الوهم والحقيقة، وينزلق داخل وخارج دائرة التخيل؟ هل هما ممثلان يؤديان دوري زوجين حديثين وزوجين قديمين في آن واحد؟

الاكتفاء بفهم العلاقة على أساس أنها تظاهر أو محض لعبة سوف يفضي إلى تجاهل أو تجنب الأوجه المركّبة للفيلم وتبسيط القضايا التي يطرحها الفيلم.

التحوّل، من حالة إلى أخرى، يكون مفاجئاً وبلا إشعار أو تمهيد. والفيلم لا يقدم تفسيراً، أو تعليلاً، أو تبريراً للتحول. إنه يحدث فحسب، بشكل طبيعي، تلقائي. على الرغم من أنه تحوّل جذري في مواقف الشخصيات والبناء السردي، ومعها تتحول وتتغيّر العلاقات، وتتفجر أو تتبدّل المشاعر، والفضل في ذلك يعود إلى قدرة كيارستمي على التحكم في إيقاع العمل ورشاقة حركة الكاميرا، وسلاسة أداء الممثلين.

كيارستمي، على نحو مقصود، يتجنب تقديم إجابة واضحة وصريحة. وسرعان ما يتبادر إلى الذهن هذا السؤال: هل المعرفة هنا مهمة لنا؟

كيارستمي لا يبحث في طبيعة الحب، والزواج، والعلاقات فحسب، ولا يستنطق الانعكاس والمحاكاة فقط، بل أيضاً يسبر التخوم ذات المسامات بين القصص والواقع. إنه يوجه نظرة غير اعتيادية إلى العالم الحقيقي. في أعماله، هو لا ينظر إلى الفيلم بوصفه مرآة تعكس الواقع، ولا حتى إعادة إنتاج للواقع أو إعادة خلق، بل هو العمل الذي يتلاعب بالواقع، وهو يتيح للمتفرج أن يتصل بحيوات الشخصيات، ومشاعرها، وعلاقاتها، وأبعادها الإنسانية من منظور مختلف.

يقول كيارستمي: «القضايا التي يطرحها الفيلم عالمية ولا تخص واقعاً محلياً معيناً. الشيء الوحيد الذي أستطيع أن أفعله هو أن أضع المرآة أمام الرجال والنساء، أمام المتفرج في الصالة، لكي تعكس. ليس هناك شيء غير الانعكاس الذي يمكنني تقديمه إلى جمهور الفيلم».

في مواضع عديدة من الفيلم، يلجأ كيارستمي إلى استخدام الأسطح العاكسة، في شكل مرايا، نوافذ، الحاجب الزجاجي للسيارة، وذلك - كما يقول الناقد كيث فيبس - من أجل مضاعفة، وتحريف المحيط، والأشياء، والصور التي تتحدث عنها الشخصيات لكن تظل مرئية جزئياً فحسب.

على السطح، يقدّم كيارستمي عملاً قائماً على الأداء الطبيعي، موظفاً اللقطات الطويلة الرشيقة، وكاشفاً عن حساسية مرهفة في تعامله مع المكان والزمن، بينما في العمق يعمل على تخريب توقعاتنا وإرباك أفكارنا المتصورة سلفاً. إنه يتلاعب بمداركنا الحسية بطريقة هازلة واستفزازية.

في الحقيقة، كيارستمي هنا يتلاعب بالكثير من الأفكار: النسخة مقابل الأصل، الهوية، الشك واليقين، التظاهر مقابل الموثوقية.

من جهة أخرى، لا يوجد أي اختلاف، قابل للإدراك أو التمييز، بين ما هو واقعي وما هو نسخة من الواقع. مثلما تتعرض التخوم بين الأصل والنسخة للتداخل ثم التلاشي، كذلك التخوم بين الفيلم والواقع. إن أفلام كيارستمي تتحرى وتسبر العلاقة المركّبة، المعقدة، بين السينما والعالم الذي ينتجها ويعيد خلقها. بالتالي هو

يشجع، وأحياناً يرغم، المتفرج على إعادة النظر في علاقته بالصور وما تمثله.

لا شك أن كيارستمي مخرج جريء، ومغامر يتحدى توقعات الجمهور في أعماله التي يتجاور فيها الدرامي والوثائقي بطريقة سلسة، غير تعسفية. وهذا الفيلم، في محتواه، وأفكاره، وجمالياته، عمل استثنائي، رائع، مثير للاهتمام ومشوّق. وهو لا يتبع مساراً خطياً في ما يتعلق بحركة الشخصيات عبر الوجود الزمني المكاني، أما حواراته فملتوية، استبطانية، شيّقة. إن كيارستمي هنا يسبر الحقيقة، والجمال، والحب بمزيج من الفكاهة والرومانسية.

عنوان الفيلم، «نسخة طبق الأصل»، يشير إلى الأعمال الفنية، تحديداً اللوحة والمنحوتة، مثيراً هذا التساؤل: لماذا نحن لا نقدّر ولا نثمّن النسخة طبق الأصل مثلما نفعل مع الأصل؟ لماذا نحط من قدر النسخة ونعطي الأهمية للأصل فقط؟

الحديث عن الأصل والصورة (أو النسخة/ المحاكاة) في الفيلم، ليس في ما يتصل بالفن فقط، بل أيضاً الرغبة في إعادة خلق الحياة التي نعيشها في هيئة حياة نتمنى أن نعيشها. يقول كيارستمي: «أعتقد أن من الصعب جداً الإمساك بالحياة، فهي ماكرة إلى حد أن النسخة، الفيلم، لا يستطيع أبداً الإمساك بها وتمثيلها. لكن ما الحياة إلا نسخة. وأظن أنه جودار الذي قال إن الحياة ليست سوى نسخة سيئة من الفيلم».

أداء رائع من جولييت بينوش التي حازت على جائزة أفضل ممثلة في مهرجان كان عن دورها في هذا الفيلم. برعت في بناء شخصيتها التي هي عبارة عن مزيج من المشاعر المتضاربة، والانفعالات المتغيرة وفق المواقف المتحولة. تقول جولييت بينوش: «أظن أن القصة عن الأصل والنسخة، وكل ذلك ذريعة من أجل جعل هذين الشخصين يلتقيان، فهي تدير محلاً للآثار القديمة، للأشياء، وهو يتحدث عن الأشياء. هو في الواقع لا يهتم بالأشياء، فقد ألّف كتابه وصار، بالنسبة له، أمراً ينبغي تجاوزه. أما هي، فإنها راغبة في إجراء محادثة فكرية أو فنية، فيما هو يستخف بها».

لكن النقاد انقسموا حول تقييمهم لأداء مغني الأوبرا وليام شيمل. البعض وجدوا أداءه سيئاً، مسطحاً ومتخشباً، عاجزاً عن التعبير على نحو مقنع عن المشاعر، بينما رأى البعض الآخر أنه أدى أول أدواره السينمائية بإقناع، أو بشكل جيد. أما كيارستمي فبرّر هذا الاختيار بقوله:

«أنا لم أختر وليام شيمل لأنه مؤدٍ اعتاد الوقوف على خشبة المسرح أمام الجمهور. لو كان شخصاً مجهولاً وصادفته في باص أو في مقهى، لاخترته في الحال. أظن أن ما يتميّز به هو ضرب من الثقة بالنفس الذي قد تراه أنت نابعاً من مهنته كمغنٍ في الأوبرا، غير أنني أرى ذلك كامناً في الرجل نفسه. ذلك المظهر من شخصيته، الثقة بالنفس، يمكنني أن ألاحظها بصرف النظر عن أية مهنة يمارسها. في الواقع، أنا اخترته لأنه غير محترف، لأنه ليس ممثلاً. إن اختيار شخص غير محترف كان شرطاً بالنسبة لي، لأن ذلك سوف يتيح لجولييت بينوش أن تختار طريقة أقل احترافية في التمثيل. ذلك سوف يتحدى أداءها كممثلة محترفة. لكن حين شرع في التمثيل، قدّم أداءً احترافياً جعلني أدرك أن عليّ أن أتكيّف مع توقعات جديدة. ما حدث لم يخيّب أملي لكن أدهشني، إلى حد ما. كان الأمر مفاجئاً لي. كنت آمل أن أجعل جولييت تنزعج بعض الشيء في طريقتها في التمثيل».

ويضيف، في موضع آخر، قائلاً:

«أظن أنني كنت أبحث عن ممثل غير محترف ربما لأنني،

على نحو لا شعوري، كنت أحاول أن أجد شخصاً هاوياً يكسر أداء الممثلة المحترفة. لكن مع جولييت، هذا لم يحدث لأنها من البداية بدت طبيعية ومتحكمة. وجودها ساعد وليام على إنجاز عمله على نحو احترافي أكثر. الرهبة التي كان يشعرها من وجود جولييت معه جعله يجتهد أكثر في اشتغاله على السيناريو. لقد قبل أن يتحمّل المسؤولية، وأن يوجّه لدوره عناية أكبر. بالطبع هو يعرف جولييت أكثر مما يعرفني. هذا المركّب يأتي دائماً في صالح العمل. إنها مجازفة كبرى من جهة، ومركّب جيد من جهة أخرى، إذ كل منهما يوازن أداء الآخر».

وفي حديثها عن دورها تقول جولييت بينوش:

«مع كيارستمي لم أحاول الاتكاء على مهارات التمثيل. كان عليّ أن أذهب، بطريقة أو بأخرى، نحو إقليم مختلف، عارفةً أنه لا يميل إلى التمثيل وأنه يخاف من الممثلين. لهذا السبب هو غالباً ما يشتغل على أفلام لا تحتوي على ممثلين. لذلك لم ألجأ إلى تحليل الشخصية والاستغراق في البعد العاطفي، بل حاولت أن أجعل الشخصية قريبة مني، كما أوحى لي كيارستمي من خلال محادثاتنا. كنت أثق تماماً بطريقته في اختيار زوايا الكاميرا، في تكوين اللقطات، في اختيار الإيقاع والبنية والسرد. أما بشأن التمثيل، فقد كنت مسؤولة عن أدائي، وإيقاعي».

ويتحدث كيارستمي عن علاقته الشخصية بفيلمه هذا، فيقول:

«العمل في هذا الفيلم كان ممتعاً جداً. العمل في بيئة جديدة، وبأسلوب مختلف تماماً، كان بالنسبة لي مبهجاً جداً. لم أشعر بأنني أمارس عملاً أو أحمل أي نوع من العبء. كنت في الواقع سعيداً جداً، جذلاً جداً، مسترخياً تماماً أثناء عملية تحقيق الفيلم. لكن بالنتيجة، عندما عرض الفيلم في مهرجان كان، اكتشفت أن واقع تصوير الفيلم ضمن ثقافة مختلفة، ولغة مختلفة، ومواقع مختلفة، لا تخصني ولا أنتمي إليها، كل هذا خلق علاقة مختلفة تماماً بيني وبين الفيلم. أثناء جلوسي في الصالة خلال العرض الرسمي في المهرجان، لم أشعر بأنه فيلمي. كان الفيلم الذي عرفته وشاهدته وتآلفت معه، لكنني لم أكن قلقاً بشأنه في أي موضع أثناء العرض. غفوت مرتين، وهذا شيء لم أتخيل حدوثه مع أي فيلم لي.. أن أشعر بالانفصال عنه، كما حدث مع هذا الفيلم.

شخصياً لا أمانع إذا نام البعض أثناء عرض فيلم لي، ذلك لأنني أعلم أن هناك أفلاماً جيدة جداً ربما تجعلك تنام، أو تغفو. لا ينبغي أن يؤخذ هذا بوصفه أمراً سيئاً أو مهيناً. أنا أعني ذلك فعلاً. لكن ذلك النوع من النوم الذي احتواني أثناء مشاهدتي لفيلمي هو مختلف. إنه ليس بسبب نوعية الفيلم، بل بسبب علاقتي كمؤلف بهذا الفيلم. عادةً عندما آخذ أفلامي إلى المهرجانات، أشعر بقلق شديد عليها بشكل لا يصدّق. عندئذ أتساءل: كيف سيتم استقبال فيلمي، كيف سيكون رد فعل الجمهور؟ أشعر على نحو عميق بمسؤولية هائلة تجاهه. بينما هذه المرّة، مع فيلمي هذا، لم أشعر بتلك المسؤولية الملقاة على عاتقي. إنه الفيلم الذي عرفته جيداً، الذي سبق أن شاهدته وتآلفت معه، ولا أحس تجاهه بأي قلق أو مسؤولية». ■

الأزهر والمسرح



[سيد علي إسماعيل *]

أعلم علم اليقين أن عنوان الموضوع ملفت للنظر، ويثير الفضول، وقبل أن أبدأ، أقول: إن الأزهر الذي أعنيه – في هذا الموضوع – هو بالفعل جامع الأزهر الشريف في مصر؛ بما فيه من تشريع، وتعليم، وفتاوى، وطلاب، وعلماء وشيوخ... إلخ. والمسرح الذي أعنيه – في هذا الموضوع – هو بالفعل المسرح الفني الحديث، بما فيه من نصوص مسرحية مخطوطة، ومكتوبة، ومنشورة، وبما فيه من عروض على خشبة المسرح، وبما في من ممثلين وممثلات. . . إلخ!

* باحث أكاديمي من مصر.

الأزهر بادئاً

أول مفاجأة سنكتشفها تاريخياً، أن شيوخ الأزهر هم أول من نقلوا إلينا باللغة العربية أخبار المسرح الحديث، عندما شاهدوه أو قرأوا عنه، ومن ثم ترجموه! فأول وأقدم إشارة عربية وصلتنا عن المسرح الحديث – الذي شيده قادة الحملة الفرنسية في مصر – كتبها الشيخ الأزهري المؤرخ عبدالرحمن الجبرتي في تاريخه الشهير المعروف بـ (عجائب الآثار في التراجم والأخبار)، وأرخ إشارته في يوم السبت الموافق 27/12/1800، وقال فيها: «وفيه كمل المكان الذي أنشأه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء، وهو المسمى في لغتهم بالكوميدي. وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ليلة واحدة، يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم. ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة».

أما أول موضوع مسرحي متكامل منشور باللغة العربية في عالمنا العربي، فكان في مصر سنة 1833، وهو ترجمة كتاب (ديوان فلائد المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر) للمؤلف الفرنسي (ديبنج Depping). وهذا الكتاب ترجمه الشيخ الأزهري الشهير (رفاعة رافع الطهطاوي)، الذي عرّفنا فيه – ولأول مرة – معنى المسرح من خلال شرحه – وليس ترجمته – لكلمة (سبكتاكل) – والمقصود بها المسرح باللغة الفرنسية – قائلاً عنها: «... اسم لملعبة ببلاد الإفرنج، يلعب فيها تقليد سائر ما وقع. وفي الحقيقة إن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل. فإن الإنسان يأخذ منها عبراً عجيبة لما أنه يرى فيها سائر الأعمال الحسنة فيقتفيها، والسيئة فيتحاشاها لما يراه من مدح الطيب وذم الخبيث. حتى إن الإفرنج يقولون إنها تهذب أخلاق الإنسان. ومع اشتمالها على المزح الممدوح فبها أيضاً كثير من المبكيات والمحزنات. وصورة هذه السبكتاكلات عند الإفرنج أنك تجد هيكلاً عظيماً مسقوفاً بقبة، وفيه عدّة أدوار. وكل دور به أروقة موضوعة حول القبة من داخل في جوانب الهيكل، وفي جانب من الجوانب أيضاً مقعد متسع يكشفه سائر الجالسين في هذه الأروقة. بحيث إن سائر ما يلعبه اللاعبون في المقعد، يراه سائر من في الهيكل. وهو منوّر بالنجف العظيم، وتحت ذلك المقعد محل للآلاتية. وهذا المقعد يتصل برواق فيه سائر آلات اللعب وسائر الأدوات اللازمة للألعاب، التي تظهر في ليلة اللعب ولجميع النساء والرجال المعدين للعب، فيهيئون ذلك المقعد على حسب ما يقتضيه اللعب المطلوب منه. فإذا أرادوا تقليد سلطان مثلاً في حكاية سائر ما وقع منه، صوروا ذلك المقعد في شكل سراية بها كرسي، وعليه شخص جالس في شكل السلطان المقلد، وقصوا قصته، وجعلوه يتكلم ويُتكلم معه وهكذا. ومدّة تجهيز المقعد يرخون الستارة لتحجب المقعد عن أعين الناظرين، ثم يرفعون الستارة ويلعبون».

أما الجزء الخاص بتاريخ المسرح العالمي الموجود في الكتاب، وقام الطهطاوي بترجمته، فتتلخص خطوطه العريضة في: أن المسرح شيء أساسي في حياة الرومانيين، لذلك إن (قبل إن الرومانيين يكفيهم من الدنيا الخبز والسبكتاكل). وفي بعض البلدان الباردة أماكن مخصوصة لقاعات المسارح، وفي البلدان الأخرى مثل إيطاليا وبلاد الأروام يمثلون في الهواء الطلق لاعتدال مناخهم. والمسرح أصبح نزهة حالياً؛ لذلك لا تخلو مدينة في فرنسا، أو إنجلترا، أو النمسا خالية من المسرح؛ ففي باريس وحدها خمسة وعشرون قاعة مسرح، أفضلها قاعة الأوبرا التي بها مئات الموسيقيين، وأقلها شأناً قاعة مسرح الطفل. وقديماً حكم رجال الدين الرومانيين

بعصيان الممثل – أي تقليل شأنه – مهما كان بارعاً في تمثيله! ولم يسمحوا بقيام المرأة بالتمثيل والوقوف على خشبة المسرح. وفي البلاد (المتمسكة بالملة النصرانية البروتستانية كانوا لا يحكمون بعصيان اللاعبين ولكنهم يعارضون نصب السبكتاكل قائلين إنها لهو ولعب مبتدع لا يوافق خلاصة آداب الدين).

لم يكتف الشيخ الأزهري الطهطاوي بترجمة تاريخ المسرح العالمي باللغة العربية، ونشره بين طلابه في مصر، بل قام في العام التالي 1834، بنشر كتابه المؤلف (الديوان النفيس بإيوان باريس)، المشهور باسم (تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز)، وضمّنه تفاصيل مشاهداته للمسرح الفرنسي، الموجودة في الكتاب تحت عنوان (منتزهات مدينة باريس)، ونختار منها هذه الأسطر، وفيها يقول: «.. وفي هذه السبكتاكل يصورون سائر ما يوجد، حتى أنهم قد يصورون فرق البحر لموسى عليه السلام، فيصورون البحر ويجعلونه يتماوج حتى يشبه البحر شبهاً كلياً. وقد رأيت مرة في الليل أنهم ختموا التياتر بتصوير شمس، وتسييرها وتنوير التياتر بها حتى غلب نور هذه الشمس على نور النجف، حتى كأن الناس في الصباح، ولهم أشياء أغرب من هذا. وبالجملة فالتياتر عندهم كالمدرسة العامة، يتعلم فيها العالم والجاهل. وأعظم السبكتاكل في مدينة باريس المسماة الأوبره. ... وفيها أعظم الآلاتية وأهل الرقص، وفيها الغناء على الآلات، والرقص بإشارات كإشارات الأخرس، تدل على أمور عجيبة. ومنها تياتر تسمى أوبره كوميك فيغنى فيها الأشعار المفرحة، وبها تياتر تسمى التياتر الطليانية، وبها أعظم الآلاتية، وفيها تنشد الأشعار المنظومة باللغة الطليانية، وهذه كلها من السبكتاكلات الكبيرة. وفي باريس سبكتاكلات صغرى وهي مثل تلك إلا أنها صغيرة وهناك أيضاً سبكتاكلات أخرى... إلخ».

والجدير بالذكر أن الشيخ الأزهري رفاعة الطهطاوي لم يكتفِ بأنه أول من نشر باللغة العربية موضوعات مسرحية مترجمة، ونشر باللغة العربية مشاهداته للعروض المسرحية الفرنسية، بل قام بترجمة نص مسرحي كامل من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، ونشره في مصر عام 1868، ليكون أول نص مسرحي منشور باللغة العربية في تاريخ مصر بأكملها، وهو نص مسرحية (هيلانة الجميلة)، الذي تم اكتشافه مؤخراً، وصدر في كتاب عام 2015.

ولو تقدمنا بالزمن إلى أواخر القرن التاسع عشر، وتحديداً في سنة 1895، سنجد نصاً مسرحياً منشوراً بعنوان (من صبر ظفر)، ألفه أحد خريجي الأزهر، وهو محمد توفيق محمد الأزهري – كما جاء على غلاف المسرحية – وما يهمنا في هذا النص، هو ما جاء في مقدمته من استيعاب الأزهريين لفن المسرح، حيث قال المؤلف في مقدمته: «.. حمداً لمن جعل فن الروايات التشخيصية، للإنسان أعظم مدرسة أدبية، وصلاة وسلاماً على خير البرية، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ذوي المفاخر السنية. أما بعد، فيقول العبد الفقير بالتحقيق إلى رحمة مولاه، الأزهري محمد توفيق: إنه نظراً لما حازه فن التشخيص من الإقبال عليه في هذا الزمان، مما يدل دلالة واضحة على ما هو عليه من الفوائد التهذيبية، التي لا تحتاج إلى تبيان. دفعني إلى صيغ هذه الرواية في قالب حسن، لتكون أعظم منية ومزدجر لفظن لما فيها من الفوائد الأدبية، والمناظر الوعظية. وقد سميتها باسم شريف، ونعتها بنعت لطيف، ألا وهو مثل مشتهر: من صبر ظفر. فعسى أن تقع لدى القراء موقع القبول، وتفوز من مكارمهم بالمأمول. ..إلخ».

الأزهر راعياً

ما سبق، يمثل جهود الأزهريين نحو المسرح المكتوب:

ترجمة ووصفاً وإبداعاً. أما موقف الأزهر من المسرح؛ بوصفه عروضاً ممثلة على خشبة المسرح، فكان له مواقف متنوعة، ومنها أن يكون راعياً لعرض مسرحي! وأقدم خبر لذلك، هو ما حدث عام 1915 من أحداث دامية في الشام، أدت إلى انقطاع التواصل بين طلاب الأزهر من الشوام الموجودين في (رواق الشوام بالأزهر)، وبين أهاليهم؛ مما يعني انقطاع المال والمدد! فتكونت لجنة في القاهرة باسم (لجنة مساعدة طلبة رواق الشوام) لجمع المال اللازم لهؤلاء الطلاب من أجل استكمال تعليمهم الأزهري. وقرر أعضاء اللجنة إقامة حفلة خيرية بدار الأوبرا تكون تحت رعاية شيخ الأزهر نفسه - الشيخ سليم البشري - ويخصص إيرادها للطلاب! وبالفعل وافق شيخ الأزهر على ذلك، وتم الاتفاق مع فرقة جورج أبيض وسلامة حجازي على تمثيل مسرحية (السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم). ومن اللافت للنظر أن أغلب أعضاء لجنة مساعدة طلبة رواق الشوام.. كانوا من المسيحيين!

أما تفاصيل هذه الحفلة – التي أقيمت في أواخر يناير 1916 - فقد أوردتها لنا بعض الصحف، مثل جريدة (الأهرام) وجريدة (المقطم)، ومن خلالهما نعلم أن هذه الحفلة حضرها: صاحبا الفضيلة الشيخ سليم البشري شيخ الجامع الأزهر، والشيخ محمد بخيت مفتي الديار المصرية، وحضرة صاحب الدولة حسين رشدي باشا رئيس الوزراء، وحضرة إبراهيم فتحي باشا وزير الأوقاف، وحضرة علي ذو الفقار باشا محافظ العاصمة، ومعتمد دولة فرنسا، ومعتمد دولة روسيا، ومعتمد إسبانيا، والمستر ستورس سكرتير دار الحماية. وبين فصول المسرحية، ألقى كبار الشعراء قصائد معبرة عن المناسبة، ومنهم: حفني ناصف، وخليل مطران، ومصطفى صادق الرافعي، والدكتور إبراهيم شدودي، وحافظ إبراهيم. كما ألقى شيخ الأزهر كلمة، ألقاها – على خشبة دار الأوبرا - نيابة عنه ابنه الشيخ عبد العزيز البشري... هذا نصها:

«بسم الله وعلى بركة الله نجتمع أيها السادة لنصل قوماً خرجوا من ديارهم وأقبلوا على هذه البلاد في طلب العلم، فحالت أحداث الزمان بينهم وبين بلادهم، وحبست عنهم نطافاً من الأرزاق يتعهدهم بها أهلوهم. حتى إذا ظنوا أن قد تقطعت بهم أسباب العيش، وسدت دونهم مسارح الأقوات، ويبس عود الأمل بين أيديهم، طلعتم عليهم مطلع السعد وجدتموهم جود الغيث، وأريتموهم منكم أهلاً وقد شط بأهليهم المزار وأكرمتم في هذه الغربة مثواهم فسكن بما لقوا في هذه الديار ولههم على تلك الديار. أيها السادة - إن من أعظم دواعي الفخر والإعجاب أن يعوز فريق من أهل العلم مسلمون ليس بينهم مسيحي واحد، فينهض لنجدتهم فريق من أهل النخوة مسيحيون ليس بينهم إلا مسلم واحد - أولئك المساميح الكرام أعضاء اللجنة العاملة. ألم يكن من سعيهم (أيها السادة) أن اجتمعتم اليوم على اختلاف النحلة تطلبون غرضاً واحداً هو معونة البائس وصلة المحروم؟ نعم تجتمعون لتصلوا الرحم العامة، وما كان أولاها بالعطف، والرحمة، والمعونة في البأساء! أليست مصر بذاك جديرة (وخاصة في هذه الأيام) أن تتحدى العالم كله بهذا المثل السامي البديع، وتطالعه بأنها لا تفهم من معاني الاجتماع في هذه الحياة إلا أن الإنسان أخو الإنسان. وأنها ما تسأل قط عن نسب المحتاج فيها وإنما تسأل عن موضع حاجته، فما أسمى عمل البر للبر، وما أفخر الإحسان لوجه الإنسان. أيها السادة - إني إن شكرت لكم جميل معونتكم لأولئك العفاة البائسين من طلبة الشوام في الأزهر، فإن معي خمسمائة لسام مبسوطة بالثناء عليكم. ولئن أفرغتم عليهم من جودكم إيرادات تقيهم برد هذا الشتاء، لقد نسجوا لكم حالاً من الحمد والدعاء خالدات على وجه الزمان».

الأزهر مفكراً

كانت مفاجأة سارة، عندما وجدت رسالة منشورة في جريدة (المقطم) تحت عنوان (أخلاقنا على مسارح التمثيل) - منشورة في يوليو 1923 – وممهورة بهذا التوقيع: (بغدادي إبراهيم الأسواني بالقسم العالي بالأزهر الشريف). والمفاجأة لم تكن بسبب أن كاتبها أحد طلاب الدراسات العليا بالأزهر، بل بسبب فحواها، الذي يعكس عقلية كاتبها المتفتحة – في ذلك الوقت – والذي أراد أن يدفع المسرح إلى الأمام.

ولأهمية الرسالة - رغم طولها - سأجتزىء منها هذه الفقرات، لأنها تعكس تفكيراً أزهرياً تنويرياً، يستحق القراءة، يقول الدارس: «... لا أعرف ما هي الفائدة من أن نكون اختصاصيين في تشخيص عيوبنا الاجتماعية فقط؟ وما هي المصلحة المنتظرة من وراء هذا الإغراق في وصف الداء؟ وإذا كنا نحن المشخصون للعيوب والواصفون للأدواء، فمن هم المكلفون بإصلاح عيوبنا ومداواة أدوائنا؟ وأي فريق من الكتاب يمكن الاستعانة بهم على تقرير المحاسن الأخلاقية المراد طبعها في النفوس؛ إذا كانت جهود كتابنا جميعاً منصرفة إلى النظريات أكثر منها على العمليات؟. ..ليس هناك شك في أن مسرح التمثيل أمام المتفرجين إنما هو موضع الذكرى ومجال العبرة ومستقر الإصلاح، الذي يتبين فيه الفرق بين الحق والباطل على صورة فعلية لا مجرد القول بالاستنتاج. .. جميل جداً من الروائيين أن يأخذوا من عيوبنا مادة لرواياتهم؛ ولكن هل تتم المهمة التي يجب عليهم أن يقوموا بها بمجرد البراعة التي يظهرونها في تصوير عيوب يتلمسونها في أخلاقنا؟. .. ليست غايتنا من وضع الروايات ترسيخ العوائد القديمة في النفوس، ولا تصوير أخلاق رثة لتطبعها في القلوب. وإنما غايتنا المؤكدة هي محاربة لباطل ولسد نقص، فكيف نحارب الباطل ونسد النقص؟ وإذا كانت كتاباتنا مقتصرة على أنماط أخرى ذات علاقة بالمحاسن الأخلاقية التي نريد التطبع بها، وكيف يتم الإصلاح إذا كان الكتاب ينهجون هذا المنهج المبتور؛ فيغرقون في وصف سيئاتنا من غير أن يتناولوا المحاسن، فيتمموا بها حوادث الروايات التي يجب أن تكون مبنية على التنازع بين الفضيلة، والرذيلة، والعراك بين الحق والباطل؟! إن المهارة في تصوير العيوب مجردة من النصح مهما بلغت منزلتها، لا تكون وحدها مؤدية إلى الغاية الإصلاحية المطلوبة. وإنما الكاتب المصور لعيوب الأخلاق، لو أتيح له تصوير محاسنها، وجعل النية ملموسة بينهما، استطاع أن يؤدي الغاية المطلوبة، ويكون في عمله هذا قد قام بإصلاح فعلي. بينما يكون غيره منشغلاً بتصوير أعمال الماضي من غير أن يصرف عنايته بالصورة التي يريد أن يكون عليها المستقبل. لذلك ننصح كتابنا، ولا سيما الروائيين منهم، أن يشتغلوا بالدفاع عن القضايا، التي يقيمونها أكثر من اشتغالهم بالقضايا نفسها. وأن يعنوا بتقرير الحق أكثر من عنايتهم بوصف الباطل. وأن يوضحوا الفضيلة أكثر مما يوضحون الرذيلة؛ فإن فعلوا ذلك فقد لبسوا كتاباتهم لباس الفائدة وخرجت رواياتهم نافعة تستحق الذيوع».

الأزهر مفتياً

في يوليو 1925، نشرت أغلب الصحف المصرية فتوى شيخ الأزهر محمد أبو الفضل الجيزاوي، رداً على سؤال، يقول: «ما حكم الشرع في المرأة المسلمة المتبرجة والمتبهرجة، وفي مسئولية أبيها وزوجها أو أخيها، وفي المرأة المسلمة التي تظهر على مسارح التمثيل كممثلة؟ وأجاب الشيخ بإسهاب، قائلاً: التبرج قد نهى الله عنه بقوله سبحانه وتعالى (وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ

الأُولَى). الخطاب في هذه الآية الشريفة موجه إلى نساء النبي صلى الله عليه و سلم؛ ولكن الحكم عام، ومعناه هو المشي بتبختر وتكسر، أو أن تلقي المرأة خمارها على راسها ولا تشده. فيوارى قلائدها وقرطها وعنقها ويبدو ذلك كله منها، أو أن تبدي من محاسنها ما يجب عليها ستره، أو أن تبدى محاسنها من وجهها وجسدها، أو أن تخرج من محاسنها ما تستدعي به شهوة الرجال. فما يشاهد الآن من كشف المرأة عن ساقيها وذراعيها وصدرها ووجهها وما تتكلفه من زينه، تكشف عنها وما نفعله في غدوها ورواحها من تبختر في مشيها وتكسر في قولها وتخلع يلفت الأنظار ويقوى الأشـرار، تبرج منهي عنه بالإجماع، لا تقره الشـريعة الإسـلامية ولا يتفق مع العفة والآداب لما يؤدي إليه من إثارة الشـهوات، وتلويث النفوس، وإفسـاد الأخـلاق، وإطماع ذوي النفوس المريضة. وكثيراً ما جرّ ذلك إلى شـر الجنايات على الشـرف، والعفـة، والاسـتقامة حتى اشـتد الكرب، وعم الخطب، وأصبحت البلاد ترزح تحت أثاره الضارة ونتائجه السيئة»... إلخ ما ذكره بخصوص المرأة المتبرجة والمتبهرجة، أما ما يخص المرأة المسلمة الممثلة، فهذا نص فتواه:

«واشـتغال المرأة المسـلمة بمهنة التمثيل أولى بالحرمـة من المتبرجـة؛ لأن التمثيل تبرج وتهتك، بل حضور النسـاء محال التمثيل، والرقص، والحفلات التي من شأنها أن يختلط فيها الرجال بالنسـاء، تحرمه الشريعة سـداً للذريعة. وإذا كان الأمر كما ذكر فالواجب على زوج المرأة وأولياء أمرها منعها من ذلك، ويجب أيضاً على كل مسـلم قدر هذا. وقد آن للناس أن يتداركوا أمر الأخـلاق، فقد أوشك صرحها أن ينهار، وأن يقوّموا منها ما أعوّج ويجددوا ما درس قبل أن تصبح أثراً بعد عين، والله ولي التوفيق».

هذا الكلام أحدث دوياً هائلاً في الوسط المسرحي، وأغلب الممثلين الكبار التزموا الصمت عدة أيام، حتى خرجت الممثلة الشابة (فاطمة رشدي) وتصدت لهذه الفتوى، ونشرت رداً لها في جميع الصحف – ومنها جريدة (كوكب الشرق) يوم 15/7/1925، التي نشرته تحت عنوان (ممثلة تحتج) – قالت فيه: « أصدر فضيلة شيخ الجامع الأزهر بلاغاً قال فيه إنه لا يصح أن تندمج المرأة المسلمة في مهنة التمثيل؛ لأن التمثيل تبرج وتهتك. .. أولاً يا سيدي الفاضل، ليس التمثيل تبرجاً وتهتكاً، إنما التمثيل مدرسة الأخلاق ومعرض صور يرى فيه الجمهور ما هو حسن فيقبله، وما هو قبيح فيجتنبه. وهو أيضاً مجال تنمو فيه أفكار الكُتّاب، والفلاسفة، والمصلحين، تلك الأفكار التي يغرسونها لإصلاح اعوجاج الأمم، وتعهد أخلاقها خوف الدمار. فالممثلة يا مولاي تضحي نفسها على مذبح الأقاويل السيئة، والأغراض، والظنون لتخدم أمتها، وتصلح من شأن الشعب المسكين! وهذه حقيقة لا يجب أن يجهلها إنسان. ولو أن علماءنا ومشايخنا يجاهدون لانتشـال الأخلاق، كما تجاهد الممثلة على المسـرح، لوصلنا إلى الكمال سريعاً... أي تمثيل تقصد يا مولاي؟ مسـألة حجاب وسـفور، أو تبرج واحتشـام، إنما هي مسـألة أخلاق وفضيلة! وقد نجد المرأة السـافرة المتعففة، أعز مكانة، وأشرف نفساً، وأطهر عرضاً من المرأة المتحجبة المتحشمة! فلا يمنع الحجاب سقوطاً، ولا يسـبب السـفور تدهوراً... ولكنهـا الأخلاق يا مولاي. فإن اسـتطعتم أن تهذبوا تلك الأخلاق وتصلحوا عوجها، فهناك يحق اللوم والعتب، وهناك يصح أن تقولوا ما قلتم غير ملومين! فأنا امرأة أعرف كرامتي وكرامة المهنة التي أشتغل فيها، ومن واجبي الدفاع عن تلك الكرامة، بل أرى

من واجبي المقدس الدفاع عن هذا العمل الذي أعتقد صلاحه؛ كما رأى فضيلة مولانا أن من واجبه هدمه؛ لأنه اعتقد فساده».

ومن الواضح أن هذا الرد، كان له الأثر الأقوى من فتوى شيخ الأزهر، بدليل أن المرأة ظلت تقف على خشبة المسرح منذ صدور هذه الفتوى، وحتى الآن!

الأزهر مانعاً

بعد عشرة أشهر من الفتوى السابقة، أوقف شيخ الأزهر نفسه – محمد أبو الفضل الجيزاوي – أول محاولة لتجسـيد شخصية النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – في فيلم فرنسي، يقوم ببطولته – ومجسداً شخصية محمد – الفنان المسـرحي الشهير يوسـف وهبي! وهذه الحادثة نشرتها أغلب الصحف المصرية في مايو 1926، وخلاصتها: أن يوسف وهبي صاحب مسـرح رمسيس اتفق مع شـركة أجنبية على تمثيل رواية في باريس مشخصاً فيها النبي محمد صلى الله عليه وآله وسـلم! فاهتم شيخ الأزهر بالأمر، وخاطب وزارة الداخلية لمنع يوسـف وهبي من القيام بذلك، حتى ولو بمنعه من السـفر؛ حفظاً لكرامة النبي ومقامه الجليل الشـأن. وبالفعل قامت وزارة الداخلية بما يجب عليها القيام به، وأرسـلت إلى شيخ الأزهر خطاباً – نشرته الصحف – هذا نصه: «جواباً على كتاب فضيلتكم المؤرخ 18 مايو الحاضر بخصوص تمثيل رواية سيدنا محمد صلى الله عليه وآله سلم، نفيد أننا اسـتحضرنا يوسف وهبي، وطلبنا منه العدول عن تمثيل هذه الرواية فقبل، وسـيعلن عن عدوله هذا في الجرائد، وسـتتخذ الحكومة الإجراءات اللازمة لمنع إخراج الرواية نفسـها وتفضلوا.. إلخ».

وفي يوم 30 مايو 1926، نشرت جريدة (الأهرام) خطاباً من يوسف وهبي، تحت عنوان (رفض يوسف وهبي تمثيل دور النبي محمد صلى الله عليه وآله سلم)، قال فيه: «بناءً على قرار حضرات أصحاب الفضيلة العلماء، واحتراماً لرأيهم السديد، أعلن أنني عدلت عن تمثيل الدور، وسأخطر الشركة بعزمي هذا... كما أنني ممتن لكل من اهتم لهذا المشروع من كتّاب، وغيورين، ورجال الدين. ولقد كان لكلمة الأستاذ وداد عرفي وقع حسن في نفسي؛ إذ فهمت منها أن الشركة ستعدل أيضاً عن تمثيل قصة محمد، احتراماً للدين الإسلامي الحنيف، وستستعيض عنها بقصص عربية أخرى. وقبل أن أختم كلمتي أريد أن أنبه حضرات أصحاب الفضيلة العلماء، ورجال الأزهر إلى نقطة ذات أهمية. وهي أنه إن كانت شركة ماركوس قد عدلت، أو ستعدل عن إخراج قصة النبي محمد؛ فإنني أخشى بل أكاد أعتقد أنه ربما أخرجتها في القريب شركة أجنبية أخرى في تونس، أو الجزائر لموافقة مناظرها للقصة. فإن كنتم حقاً تريدون منع هذه القصة من الظهور فيجب مخابرة جميع الدول بذلك. إذ ما فائدة عدولي أنا عن تمثيل هذا الدور مادام سيمثله أجنبي. وهنا لا يغرب عن الأذهان أن الرواية ستمسخ مسخاً من جهة عادات العرب، وأخلاقهم، وصفاتهم، وحقيقة دينهم. فإليكم ألقي عبء المسئولية، وعليكم أن تحاربوا الفكرة في الخارج، كما حاربتموها بهمة في الداخل. وفي الختام أحمد الله الذي قدرني وقدركم على القيام بالواجب نحو الوطن العزيز وأحييكم».

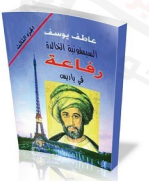
الخاتمة

هذه مقالة يسيرة عن علاقة الأزهر الشريف بالمسرح، وما فيها من معلومات تاريخية، تثبت أن المسرح عرفناه نظرياً من خلال كتابات الأزهريين منذ عام 1833، كما أن شيخ



فاطمة رشدي

الأزهر كان راعياً لعرض مسرحي عام 1916، خصص إيراده للدارسين الأزهريين من الشوام، وكان تعامل مشيخة الأزهر في هذا الأمر مع لجنة أغلب أعضائها من المسيحيين، دلالة على سماحة الإسلام ورقي تعامل مشايخ الأزهر مع غيرهم من المواطنين بغض النظر عن اختلافهم الديني. كما لاحظنا جنوح الجميع نحو رأي الممثلة فاطمة رشدي، وميلهم نحو فكرها أكثر من انتصارهم لفتوى شيخ الأزهر نفسه عام 1925! مما يعني أن الممثلة انتصرت بفكرها على تشدد شيخ الأزهر، وهذه النتيجة لم يترتب عليها شيء فلم نسمع أن الصحافة شوهت الممثلة، أو أن رجال الدين نادوا بكفرها، أو أنها تعرضت لمحاولة اغتيال، كما يتوقع قارئ اليوم! وأخيراً قرأنا أن الممثل يوسف وهبي عدل عن قيامة بتجسيد شخصية النبي محمد – صلى الله عليه وآله وسلم – في فيلم سينمائي عام 1926؛ ولكنه نبه مشيخة الأزهر بوجوب مخاطبة العالم محذراً تجسيد النبي في الأعمال الفنية. ومن الواضح أن الممثل كانت له رؤية صائبة أكثر من شيخ الأزهر نفسه، فما حذر منه الممثل حدث تماماً – وكما تخيله – بعد ثمانين عاماً عندما سمعنا وشاهدنا الأفلام المسيئة للنبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم في الآونة الأخيرة... هكذا كان الأزهر الشريف، وهكذا كان المسرح... قديماً! ■







أنا قَصيدتي أيُّها الكَذَبةْ!



[سعد الياسري *]

I

أكتبُ بحماسة؛
كما يتحدَّثُ صيَّادٌ عن سمكة نادرة...
لأنَّ وقتي أقلُّ من الاستعارة،
لأنَّ رغبتي أعلى من المجاز.

II

أكتبُ عن النَّشوة بلا مَعنىً.
في الواقع، أكتبُ عنها بلا معنىً واضح...
فلا أملكُ صورةً تشريحيَّةً لحلم الغيمة،
ولا تفسيراً لغُصنٍ ينثني،
ولا مرادفًا لكفٍّ تتعرَّقُ كلَّما داعبتُها.

III

أكتبُ عن أُمّي لأنَّها الفانوسُ، ومشيئتُهُ المضيئةُ:
يدُها رغيفٌ،
وهاجسُها طُمأنينةٌ.
عباءتُها سَكينةٌ،
وشَعرُها - الغافي تحتَ حجابِها - حكايةُ أجملِ الصَّبايا.
عتابُها محبَّةٌ، وعقابُها رحمةٌ.
دعاؤها نافذةٌ تطلُّ على وجهِ الله،
وصلاتُها درسٌ في «كيف تصبحُ شجرةً».
ضَحكُها عشرةُ عصافيرَ في اليد،
وبكاؤها مشرطٌ في القلب.
أكتبُ عن أُمّي لأنَّني القليلُ الذي يصيرُ «كثيرًا» بجوارِها!

IV

أكتبُ عن الحبِّ مثلَما أعيشهُ،
ولا حياةُ تكفي لقولِ ما أعيشهُ...
فكلُّ ما لا يخلِّفُ أثراً سيموتُ بسرعة،

* شاعر من العراق.
* العمل الفني: قيس السندي - العراق.

وكلُّ شجرةٍ لمْ يحفرْ عليها العاشقانِ بالأحرفِ الأُولى...
ستموتُ بحسرةٍ!

V

أكتبُ عن الحياةِ لأنَّني محكومٌ بالمَلَلِ!
الحياةُ يوميَّةٌ ومعتادةٌ،
الحياةُ قديمةٌ ويَعلوها الغبارُ،
الحياةُ مُراهقةٌ نظيفةٌ بجوربٍ زهريٍّ،
الحياةُ حبٌّ،
الحياةُ كراهيةٌ،
الحياةُ شَكٌّ،
الحياةُ سُمٌّ في زجاجةٍ،
الحياةُ تُؤلمُ؛ كسَهمٍ في ربلةِ السَّاقِ...
الحيـاةُ تَشـفي؛ كـقُبلةٍ في قطارٍ...
الحياةُ رضيعٌ يبكي في حشدِ النَّائمينَ!

VI

أكتبُ عن اللَّيلِ... صباحًا؛
أكتبُ عمَّا شهدتْ لا عن طيفِه وطائفه.
اللَّيلُ ابنُ الوحشةِ البكرُ... رأيتُهُ يقفُ أمامي،
الابنُ الذي لم يتزوج كي يعتنيَ بأمِّه...
آه، كمْ ترامَينا أحلامَنا بالنَّردِ!
اللَّيلُ آخرُ الذين خَجِلوا... فاستتروا.

VII

أكتبُ عن أصدقائي بلا قُفَّازينِ ولا فصاحةٍ،
براحةِ يدي أمسحُ على وجوههم؛
لأعرفَهم قلبًا، قلبًا.
لا كفارسيْنِ على جواديهما ألتقي بصاحبي؛
بل كأسيريْنِ في سوقِ العبيدِ...
يقولُ كلٌّ لصاحبِه: سَنَنجو!

VIII

أكتبُ عن الشِّعرِ لأنَّني ذئبٌ في المدينةِ،
أزيدُ في جرعةِ غروريَ لأنَّني أستطيعُ،
غدرتُ بكلِّ حبيباتي لأنَّني حقيقيٌّ،
وكلُّ ضحاياي صرنَ قصائدَ لأنَّني قلتُ مرَّةً:
أنا قَصيدتي أيُّها الكَذَبةْ!

IX

أكتبُ عن الوطنِ بالسَّكاكينِ والأظفارِ؛
هل وردةٌ نبتتْ في الخرابِ لأجثوَ وأقبِّلَها؟
هل طائرٌ جنَّبني رصاصةَ الصَّائد؟
أرجأتُ موتي عشرَ مرَّاتٍ لأنجزَ شتائمي في الوطنِ!
الوطنُ بقعةُ زيتٍ في ضَميريَ،
الوطنُ بُكائيَ دونَ سببٍ... بُكائيَ الأبلهُ،
الوطنُ جوازُ سَفَري «العراقيُّ...»
أحفظُهُ - في الدُّرجِ - كصكِّ غفرانٍ تالفٍ!

X

أكتبُ، لأنَّني أريدُ... إلخ! ■

الأعمى





[حمود سعود *]

في البدء لم يكن أعمى، كان مُبصراً في طفولته، أبصر النجوم، والأشجار، والجبال، والأصوات، وفي شبابه أبصر المسافات، والجوع، والحروب، والرصاص، في شيخوخته أبصر روحه في العتمة. لم أسأله لكي أعرف، بل عرفتُ من حكاياته الليليّة، أو ما تبقّى من حكاياته.

حكاياتُه تمّتدُ في الليل إلى البحر (الحدري)، وإلى الصحراء البعيدة، وإلى مسقط والبندر، وإلى الجبال والرعاة، وإلى سهل الباطنة، هو المولود في العقد الأول من القرن المنصرم حسبما قالته الحرب. في زمن انقسمت البلاد إلى سلطان وإمام، تاه الجدُّ في البلاد باحثاً عن لقمة عيش لأطفاله الثلاثة الأيتام. إذن ولد في زمن الحروب الكونية، الجدُّ المذكور في (عمامة العسكر)(1) باسم حمدان ناصر، السارد لشخصية الجدّ كان حالماً وعجولاً أكثر ما كان واقعيّاً، الجدُّ لم يرحل في سن السبعين، بل في سن الثمانين، ومن قال لهذا السارد العجول جداً إن الجدَّ كان يسكن غرفة طينية؟ الغرفة التي سكنها الجدُّ كانت مبنية من الطوب، بابها الحديدي الأخضر رُسمت فيه زهور حمراء، ونافذة وحيدة خضراء رُسم بها رأس حمامة، كانت تطلُّ لجهة الغرب (لكي يستدل الجدُّ الأعمى لقِبلة الصلاة ولصوت طفولته في الجبال). الغرفة الوحيدة كصاحبها الأعمى، في داخلها مصباح أخضر صغير، وآخر أبيض كبير، ومروحة يابانية الصنع، ومصباح خارجي. مدّ أسلاك الكهرباء للغرفة الوحيدة من بيت ابنه.

ويمكن لأي عابر في طريق نزوى- مسقط السريع إن يرى هذه الغرفة إذا لم يكن عجولاً كحال هذا السارد، لو ركّز هذا العابر قليلاً على الغرفة

* قاص من عُمان.

سيتأكد بأنها إسمنتية، وليست طينية. الغرفة المبنية عام 1976، الذي يثبت هذا التاريخ هو الأرقام المكتوبة على أرضية الغرفة.

ويظهر الجدُّ كذلك في نص (مرثية أولى للظلّ)(2) بأنه ساردٌ للحكايات، وأن الحكايات أرعبتْ الطفل الصغير، ولم يذكر الطفل أن الجد كان وحيداً، توفّيتْ زوجته منذ زمن طويل، فلم يفكر بزوجة أخرى، بل أخذه الترحال وأطفاله الثلاثة في قطار الحياة.

صيف 1992/ دبي

في هذه الظهيرة كان الجدُّ نائماً في أحد مستشفيات دبي، لا يرى شيئاً، ابنه الذي رافقه وأقنعه بهذه الرحلة للعلاج. يضع الجدُّ نقوده تحت المخدة، علّمته الجبال الحذر والصمت، عصا (العتم) الصلبة لا تفارق يده.

في المستشفى تنقّلت عينا الجد بين فحوصات وأجهزة للبحث عن خللها، في الظهيرة خرج الابن من المستشفى ليترك أباه يأخذ قيلولته، دخلتْ الممرضة الهندية على الجد الأعمى لتأخذ عيّنة من دمه، وعندما حاولتْ أن تُعدّل رأس الجدّ المائل عن المخدة البيضاء، تلقّت ضربة من عصا الجد الصلبة على رأسها. عندما رجع الابن وجد الممرضة تبكي، وتضم رأسها بين يديها، حاولتْ بلغة مكسّرة، وبإشارات من يدها أن تخبره ما فعلته عصا العتم برأسها.

ضحك الابن بصوت مرتفع:

- ود ناصر حتى الجن تخافه.

2014/3/24

الجدُّ ينام في اللاب توب الأبيض، وينام اللاب توب خارج البيت، يد السارد مشتاقة للجدّ الأعمى النائم في شاشة اللاب توب.

حاول السارد أن ينام، لكنه لم يستطع، هو قلق الآن على الجدّ، مَنْ سيوقظه لصلاة الفجر؟ من سيدلّه إلى أقرب مسجد في العاصمة؟

ينتصف الليل، يخرج الجدُّ من الشاشة، يأخذ معه عصا العتم، يتلمس جدران المكان، يخاف السارد أن يكسّرَ الجدُّ الأعمى في هذه الحكاية أجهزة الحاسب الآلي في المحل التجاري، تتلمّس يدُ الجدّ الباب الزجاجي.

يرى السارِدُ في حلمه باب المحل التجاري ينفتح، يخرج الجدُّ من باب المحل بعدما خرج من الشاشة، يتتبع السارد الجدَّ في هذا الليل، إلى أين سيذهب هذا الجد الأعمى بالحكاية؟ موعد أذان الفجر بعد نصف ساعة، وهذا الجدُّ يهيم بعصاه وعمامته البيضاء في سوق الخوض، السارِدُ في حلمه يقلقُ، يخافُ على الجدّ أن تدهسه سيارة رجل سكران في هذا الوقت، يتمّنى السارِدُ النائمُ أن يستدلَّ الجدُّ الأعمى إلى جامع الخوض. فمن رأى متكم في فجر الخامس والعشرين من شهر فبراير رجلاً بدشداشة بيضاء يحمل في يده اليمنى عصا عتم، ويمشي في الشارع؛ فهذا ليس رجلاً سكّيراً وليس متسولاً، بل هو الجدّ الأعمى يبحث عن مسجد. فعلى أيّ عابر في سوق الخوض في هذا الوقت أن يدلّه أو يوصله لجامع الخوض الذي يقع في رأس الشارع.

وبعد أن يُنهي صلاته، أتمنى من هذا العابر الليلي أن يُرجع الجدَّ إلى شاشة اللاب التوب الأبيض، ويغلق الباب الزجاجي. عندما تأكد السارد من نوم الجدّ في الحكاية، نام هو كذلك.

1968 سجن الأصدقاء.

وقفت جبال الحجر ذات زمن في نهاية الستينات من القرن المنصرم سداً في وجه الطامع الإنجليزي، الذي بدأ يشق طريقاً وأنبوباً للنفط من قلب عُمان. وقفت له جبال الحجر كلعنة أصلب من رأس الشيطان. في صباح شتوي قروي قَدِمَ الضابط الإنجليزي وفي رأسه كل جنون لندن. عين الراعية رأَتْ المشهد، والذاكرة الشعبية روتْ المشهد بخوف بعد سنوات. أوقف الضابط الإنجليزي سيارته (اللاند روفر اللندني) بالقرب من معدّة الحفر التي كانت تحاول أكل جسد الجبل، أشعل سيجارته، تأمل المكان، رفع رأسه ليرى الجبال العالية. تمتم بشتائم، لم تسمع الراعية الشتائم. أخذ بنزيناً من سيارته، رشّهُ على المعدّة الثقيلة، اشتعلت النار في المعدّة الثقيلة، كانت عين الراعية الشاهدة الوحيدة على دخان المعدة المرتفع، وعلى سُحب الغبار خلف سيارة الإنجليزي. ارتعبتْ مما رأتْ، هرولتْ نحو القرية التي كان يسكنها الجد. أخبرتهم بما رأته عينها، وما فعله «النصراني».

وعندما تجمهروا حول الآلة المحترقة، كانت براكين الأسئلة تثور في رؤوسهم البسيطة، لماذا أحرق النصراني الآلة؟

قال أحدهم: «تو ماله النصراني حرق سيارته»؟

بعد عدة أيام من الحادثة استدعت سلطات مسقط خمسة من رجال القرية، وتم الزج بهم في سجن الجلالي، جن جنون أهلهم، طلبت سلطات الرجل «الأحمر» مبلغاً كبيراً من المال.

نساء القرية بِعْن مدّخراتهن، وبيعتْ المواشي، تبرّع فقراء القرى والأهالي بما يملكون، وأرسل المهاجرون في البحرين والكويت والسعودية أموالاً لكي يكتمل المبلغ الذي طلبه الرجل «الأحمر».

الرجال الخمسة المسجونون في قلعة الجلالي هم أصدقاء الجدّ، كان الجدُّ في كل أسبوع يسافر بناقته إلى العاصمة يحمل التمر والقهوة. وعندما يرجع من سجن القلعة يظلّ صامتاً حزيناً لحال رفاقه في الجلالي. بعد عشرة أيام من سجن الرجال الخمسة، قاد الجد ناقته إلى الشرقية، لمقابلة الشيوخ، عاد من الشرقية بوعد أن يتدخل شيوخ الشرقية لإطلاق سراح السجناء. ظلت الوعود معلّقة على بوابة مسقط، بعد شهر رجع السجناء للقرية مرتعبين من الخوف، وتحدثوا عن شيخ يصلي بهم.

عندما وصلت السيارة التي تحمل السجناء على مقربة من أطراف القرية، ألقم الجدُّ بندقيته ثلاث رصاصات، وصوبها نحو السماء. ■

(1) (عمامة العسكر) مجموعة قصصية للكاتب صدرت 2013. عن دار الانتشار.بيروت

(2) نص سردي منشور في مجموعة (المرأة العائدة من الغابة تُغني). صدرت 2015 عن دار سؤال بيروت.



«المركز المائي للألعاب الأولمبية في لندن»
تصميم : المعمارية زها حديد - العراق

خروجٌ سافرٌ على النَّصِ!



[رائدة زقّوت *]

تدوزنُ الكلامَ فيخرجُ مموسقاً، لا يهمُّ المعنى بما أنَّ العزفَ يُخرج الأفعى من جحرها أو يسقطنا في الجُحر، حيَّدتْ قلبها وعزفت باسمه، فخرج الحرفُ دون حاجةٍ لطلْبٍ مُفتعلٍ.

أرميه كحجرٍ في ماءٍ راكد، فيثير زوبعةً، تبعدُ المصطافين عن أطراف البحيرة، خشيةَ البللِ وأشياءَ أخرى أشدَّ فتكاً، حيدتُ عقلي، فخرج الحرفُ متعسراً كولادة طفلٍ في شهره السَّابع، ولد من نطفةٍ لا تهوى الظُّهور، وتخشى الحُبلى من فضيحةٍ تعقرُ بشرفها، فتخفي الحملَ والمحمول.

تلعبُ.. نلعبُ أنا وهي على هذا الحبل كثيراً، نتوقفُ لأخذ نفسٍ طويلٍ، قبل أنْ نعيد الكَرَّة في كل مرةٍ نُخرج فيها نصاً للعَلن، عقلها وقلبي وسلسلةُ النُّصوص المولودة من رحميهما.

هذا خداجٌ لم تخالطْه حياةٌ: قال عقلُها لقلبي وهو يحاولُ الولادة.

- أريده مبتوراً؛ ليـزرعَ له أحدهم أطرافاً وقلباً صناعياً ربما!

---

* كاتبة من الأردن.

* العمل الفني: العيدي الطيب ـ الجزائر.

– ستُتهمين بالجنونِ وقلبك بالجنوحِ صوبَ البدائية!

– هذه تهمةٌ أتعايشُ معها منذ خَطفتُ الحرفَ الأول، الحداثةُ وليدةُ البدائية، والإنسانُ البدائيُّ عرفَ الحياةَ وخبرها بانفتاحٍ مُطلقٍ، ونحن بعده بحداثتنا، أعدْنا البدائيةَ الحيوانية، وقذفنا بالحجارةِ كلَّ حسناتِ بدائيته، وزرعنا في أصص الحياةِ حداثةً منزوعةَ الحياة.

– ذكرتَني بمجتمع القرود، يقال وعلى ذمةِ الرواةِ بأنَّ القرودَ أولُ من طَبَّقَ شريعةَ «رجم الزُّناة» ونحن ما زلنا لا نطيقُ الاعترافَ بأنَّ الرَّجمَ يظهِّر الروحَ ويفني مكمنَ الخطيئة.

– هذا خروج سافرٌ على النَّص، نحنُ لا نملكُ حكمةَ القرود، ولا قدرتها على صياغةِ قوانين مجتمعاتها، ماذا لو تُركنا لنمارسَ الحياة بشكلها البهيمي؟ هل كنا سنجدُ هذا العددَ الهائلَ من المخالفات الحياتية التي تتنافى مع العقلِ والمنطق؟

– لم أخرجْ على النَّص ولكنَّه عقلك موقعُ العلة وبؤرةُ الفساد، لو أنك تتركينه قليلاً، لخرجت النصوصُ أجملَ، ما عيبُ الحرفِ القلبي؟ أليسَ هو منْ يجذبُ القرَّاءَ ويحثُّ القلوبَ على تتبع النبض؟ لا تسجني قلبك بقضبانِ العقل، فالقلبُ مناطُ الحياةِ والحب، والعقلُ مناطُ الخطوةِ التي يرسمها القلب.

– توقفي عن إدخالي في دهاليزِ ومصائد، تتنقلين بخفةٍ من موضوعٍ لموضوع، هذا توهان لا أود أن أغرقَ فيه، المشكلةُ أنني أبحثُ عن راحةِ بالٍ مفقودة، وهدوءٍ غيرِ حذرٍ ولا مشروط، وتبحثين عن فلسفةٍ لا أريدها، ولا أطمحُ للغوص فيها على أقلِّ تقديرٍ في الوقت الرَّاهن، حيثُ أعيشُ العجزَ بكلِّ تفاصيله.

– هنا عليك بالرَّجم، عودي لقاعدة «القرود». ارجمي عجزَك، والخذلان، تذكري مقولة: من كان منكم بلا خطيئةٍ فليرجمْها بحجر، سينتعش قلبك مجدداً ويتطهر، الغفرانُ يتبع الرَّجمَ والطُّهر أيضاً، أعطي نفسك فرصةَ العيش دونَ منغِّصات.

– هذا كلامٌ محضُ قلبيّ: كيف لي أنْ أرجمَ ما لا طاقةَ لي برجمه، أريدُ حصاةً كبيرةً جداً لأرجمَ عقلي بها، هو من ورَّطني ببحرٍ لا شواطئ له، ولا مرفأ، بحرٍ يسحبني للقاعِ كلما حاولتُ السِّباحةَ للسَّطح لأحدِّ حصَّتي من الأكسجين، أريد حياةً بيضاء، لا أحبُّ الرَّماديَّ، والأسودُ ملَّ مني، أريد الغناء بصوتٍ لا رجفةَ فيه، أريد أنْ أمارسَ غجريتي بالرقص والدورانِ حولَ النارِ دونَ أنْ تحرقني، أريدُ أنْ أقفَ على رأسِ جبلٍ وأصرخ بأعلى صوت، أنا لستُ أنا، أنا متُّ وهذه أخرى خرجتْ من رحمِ الأسود بيضاء.

– على رسلك، تمهلي... هاتي يدك وأغمضي عينيك وسيري معي، سنهربُ سويةً صوب جبلٍ لا يعصمنا من الجنون، يعتقنا من أنفسنا، ونطلق العنانَ للصوتِ ليصدحَ، وللغجريةِ لتمارسَ رقصتها الأبديةَ حولَ النار.

نهضتْ متكاسلةً، لملمتْ نفسي من نومٍ حطَّ بغير وقته فوقَ كومةِ ورقٍ كانت معدَّةً لكتابةِ نصٍ قلبيّ يُحيِّد العقل، حملتها بين يديّ وخرجتْ صوبَ الفناء، أشعلتُها ومارستُ الدورانَ حولها برقصةٍ غجريةٍ تقتُ لممارستها منذُ الأزل. ■

استيقاظ ... باكر



[محمد أبو عزيز *]

بعد استيقاظي باكراً..
رغم أنني -للأسف- جئت متأخراً لها الكوكب..
حيث الدم البارد كثلج ناضج... لعب مرحلة
دعمت تسلح جدار غرفة المجزرة، أو ربما الجنة...
تحضن تعب المسافر وتخلع نميمة المغادر. .
كانت الغرفة ذات أجنحة منكفئة على أفخاذي. ..
وبصبص المداخل، يقفون متمسمرين كالخرائط
الوهمية... يصطفون وكأنهم اتفقوا على الصلاة
مدججة وجوههم بالتعفر وغرير كلام...
هذا ما قد كنت أراه في ليلتي المالحة بالغبار
الرقيق. ..والعنكبوت ينتج معالم حرية خطوطه –
أثبت جدارة نسيجه من وهم وجنون انصهر بعدما
اتفقت أن أخرج من بطن الغرفة – التي ربيتها
باليدين... من موت النوم دون إزعاجات أو هتافات
مكابرة تركت عظام مائي وميتمي... سرت بلحم
فستقي يفكر بالابتعاد عن الكبريت... بالابتعاد

* فنان تشكيلي وكاتب من الأردن.
* العمل الفني: سعيد دبلاجي - الجزائر.

عن نبض الأحلام... وتذكرت المكان المهاجر الذي ولد من بؤبؤ أطفاله... من استشهاد صمتهم المثقل ... من براءة طينهم وحجارتهم... قطظهم أخذت شعبيتها من أحضان العائلات المندثرة — فالمأوى الأخير لها بعجلات الركض... وفجيعة فارغة وصلت معسكراً يتيماً كان يحرسه ركود... وإبداء آراء منتفخة. ..وحنظلة صغير مصلوب على جدار. .. بدأت أغني، وأزرع هياكل، وأوثث من الخيش عجز الغير... أتمسك بضجيج الوحدة... كي أتماسك كصدر دروع. .. تفشت آنذاك فقاعات السكر في أحشاء والدتي... لقد طفح تعب التفكير حتى كاد أن يندلق من أجفاني... اكتشفت تماماً تأخر العشب... وتقدم شيب بكاء الرؤية على الصمت...

ارتكزت ضجة اللكنات وبرومات البوتاسيوم المساعدة على اللا تذكر... استعجل الخبز الذي يتمتع أيضاً بشعبية عالية في أوساط وأسطر العزاءات المستمرة. .. ليس فقط! غباء المكان يقطن لدرجة التصدير - لا أدري... إن كان بركة كما يقول والدي أو غير ذلك! تستورد عينات بأجناس مغايرة تماماً عن إغراءات سياحية، أو منتجعات... وغوغاء يسيل من لعاب المكان — والكتاب يخجلون افتضاح المكان، «وما تخفي صدورهم أكبر»... افتضاح قهقهات العاهرات (افتضاح القهقهات)... وبطش عند الأبواب... فالنحل والذباب يعشعش في مفكرة الذاكرة...

أما الطرقات تداس بحافلات العجلات الكبيرة التي تكاثرت لدرجة دهس الغوالي وخطف الأحباب... سيمفونيات خالعة في الحانات...

فالطفل أبقى...

ولدنا من كهولة أب وأم

وعشنا تأخراً منكم. .. ومنكم

وأبيح. .. إن لم يعجبكم واجب أن ترجعوني

لرحم أمي،

لرحم أم. .. لي.

أما زواحف الأتربة. ..

فتقرفص كي تقبل أنامل نعلي المهترئ،

وصديقي الشارع ينفضني... فأفيق من غيبوبة الماء

ولأني لم أحبب أرجل دجاج الحاويات التائهة التالفة

بدأت. ..

أصادق أرانب المال وأطلع. .. وأركب

بسفن برمائية. .. فاخرة حمراء

وصفراء ،

وساحرات

وأجدّف حرية ذبذبات الهواء

في بشرة القوارب

فأنتقل من قميصي

لمحفظتي

المليئة

نبض. .. عري كلام. ■

الميـــزان



[سها شريّف *]

غصت قاعة المحكمة بجمهرة كبيرة من المحتشدين المتشوقين إلى سماع حكم عادل، كما تتشوق الغرسة العطشى إلى ماء المطر. تجمعوا اليوم لحضور الجلسة النهائية، وسماع إصدار حكم عادل في القضية التي أرقتهم شهوراً طويلة وصدعت سد الطمأنينة السائد في البلد.

وصل القاضي (عادل). شرد بأفكاره وهو ينظر إلى الميزان المنقوش على باب القصر العدلي. كانت أشعة الشمس تنعكس على الميزان، فانعكست بدورها على ميزان ضميره. قام الصراع بين همومه ومشاكله وبين ضميره وعقله. تسارعت أحلام أولاده الكبيرة أمامه، ورغبات زوجته المتنمرة التي أعلنت العصيان عليه وعلى حبه.

دخل من باب جانبي إلى صدر القاعة وجلس وراء القوس، بهيبة ورزانة جللت المكان بالوقار والقداسة بعد أن عقد على جبهته وسْمَ الرزانة وشعت من عينيه نظرة اليقين ووضوح الرؤيا، فتغلغلت أشُعتها إلى النفوس المتطلعة إلى شروق شمس العدل.

خلع الناس ثوب الضجة، واللغط، ولبسوا ثوب الصمت، والإصغاء. شلالات من الأسئلة كانت تنسكب من عيونهم رغم الصمت المهيب الذي

* كاتبة من سورية.

جلل المكان وتخيّل للقاضي بأن أصواتهم ترتفع بالهدير وتهتك سرّ السكون.

وبينما كان القاضي (عادل) يستمع إلى عرض ممثل النيابة العامة لجريمة المتهم، فجأة فُتح باب قاعة المحكمة ودخل رجل يرتدي رداء حبكت خيوطه الحريرية بالخيانة، ووشاحاً من المكر منسوجاً بالأنانية. يضع نظارة تحجب ضوء الحق. دفع الحاجب بنزق فرماه على الأرض. ابتسم للمحتشدين ابتسامة مكر خبيثة. ووقف كمن باستطاعته أن يدوس الجثث ويقفز من فوق الحواجز، ويتجاوز الأحكام، والنظم السائدة، ويقتحم قدسية الأمكنة الطاهرة. نظر إلى القاضي نظرة رجل يمتلك زمام المستقبل، فيلغي حياة مظلوم، ويرفع امرأة ساقطة. تقدم وهو واثق من قدرته المدمرة على ملء البطون، وإفراغ الأحاسيس، وجلس قرب المحامي.

اختلفت آراء الحاضرين فيه- منهم من نظر إليه نظرة محروم ومنهم نظرة توق، ومنهم نظرة اشمئزاز، أما المتهم فقد انفرجت أساريرُه بوصوله.

رمق المحامي القاضي بنظرة ثعلبية راحت تنبش في تفكير القاضي لتلمس أسرار رغباته، وأتبعها بإيماءة خفيفة برأسه مما زاد من توتر أعصاب القاضي (عادل)، فأحس بدوار في رأسه الذي بدأ يدور ويدور وتشظى فكره وأصابت إحدى الشظايا رغبة جامحة في داخله. فقال محدثاً نفسه:

«الرسول قَبِل الهدية، فلماذا لا أقبلها أنا ؟»

فجأة كبح شرف المهنة خيول الجشع الجامحة في مضمار فكره فصاح ضميره بصوت مرتفع:

«لا- لا.. إنها هدية مشبوهة والرسول منزّه عن ذلك. فأنا لا تربطني بهذا الشخص قرابة. كما أن ثمن الهدية يفوق الحد المألوف... سألحق الضرر بالمدعي إن قبلتها وسأسيء لسمعتي...».

صحا من شروده على صوت ممثل النيابة العامة وهو يطالب بتوقيع أقصى العقوبات على المتهم.

نهض المحامي ينفث مرافعته. غفل القاضي عن فحيح المحامي، وتاه ثانية في لجة أفكاره، وهمومه، ومتطلبات زوجته وأولاده الأكبر من قدراته، فقد أحالت زوجته البيت إلى حالة من تأهب استعداداً لأعاصير مدمرة وهزات ارتدادية في هدوء واستقرار ربيع حياته إن لم ينفذ لها جميع متطلباتها.

استرجع إحدى الأجواء العاصفة بينهما حين رفض قبول الهدية المشبوهة من صديقتها فردت عليه:

- «نزاهتك لن تحل مشاكلنا ولن نتطور ونتقدم. الميزان بيدك، ضع الوزن الذي تريد... انتهز الفرصة... تكيّف مع الأحوال والظروف. نزاهتك ضربٌ من ضروب الحماقة».

فرد عليها مذهولاً:

- «لن أبيع سمعتي ومبادئي وضميري بذهب العالم».

ردت عليه وهي تكزّ على أسنانها:

– «عقلك صدئ. أين سنصرف مبادئك؟ أصبحتْ عملة قديمة لن تقبلها بنوك العالم».

ثم عاد إلى الواقع على صوت المحامي وهو ينهي مرافعته. ألقى القاضي نظرة إلى ذاك الرجل الجالس قرب المحامي وشعر بضعف يتسلل إلى نفسه.

تخيل نفسه يدخل بيته وبيده مفتاح باب طلباتهم. وزوجته تسرع نحوه لتتقافز كالفراش على ضفاف روحه فيعود هدوء الطبيعة إلى ربيع حياته.

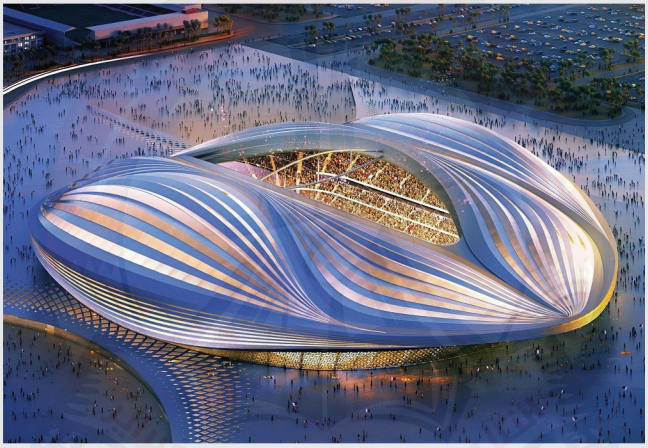
انسدل ستار من الحجر الأصم بينه وبين أهل المدّعي وعائلته. أعاد النظر إليهم... كانت الدموع تغسل أهدابهم بمياهها المقدسة بعد أن دمدمت قطرات دمائهم فيها أسرار الفيض الإلهي فقفز ضميره ثانية ليفتح له كوة نور إلى بصيرته.

تصبب العرق منه وتابع يؤنب نفسه:

«من هذا لأفتح له ثغرة في باب حصانتي ليقتحم قدسيتها متى أراد».

أعاد اختلاس النظر إلى المحامي والرجل الجالس بقربه.. تردد... تخيل صوت الحاضرين يعلو بالهدير، وفجأة خبا الهدير أمام تسونامي طلبات زوجته وهديرها.

وتابع ضميره التأرجح بين كفة النزاهة وكفة الجشع والعيون ترقب القاضي للتوضؤ بسماع صوت العدل في محراب العدالة. ■



«ملعب الوكرة المصمم لألعاب كأس العالم لكرة القدم الذي ستستضيفه قطر عام 2020»

تصميم : المعمارية زها حديد ـ العراق

صباح جديـد



[بريهان فارس عيسى *]

هرولت إليه، حملته بيد وعادت إلى المطبخ مادّة يدها الأخرى إلى ركوة القهوة حتى تسخن فيها الماء الذي يحلق به زوجها ذقنه، عندئذ لفت إبريق الشاي - الذي بدأ يصدر تنبيه الغليان - سمعها ونظرها، وقبل أن تزوّد الإبريق بالشاي، سكبت منه في الركوة، وسارعت نحو المغسلة. صبّت الماء في كأس عدة الحلاقة، وعادت ثانية إلى المطبخ.

مرّغ فرشاة الحلاقة بقطعة الصابون لأنه اعتاد أن يستخدم الصابون بدل معجون الحلاقة، ويستخدم (مكنة) الحلاقة البلاستيكية حتى يرى الصدأ عليها، ويتحسس بأنها باتت تقلع الشعر من ذقنه بدل الحلاقة، عندها فقط يستبدلها بواحدة جديدة، حتى يوفر قليلاً من الإنفاق.

فرغ من حلاقة ذقنه بشيء من العجلة، وعاد يجلس في الصالون بجانب مدفأة المازوت القديمة يدفئ يديه.

دخلت زوجته حاملة سفرة الفطور، وعادت على

* كاتبة من سورية.

* العمل الفني: حنوش حنوش - العراق.

عجل لتجلب ابنها الذي يبكي في المطبخ.

أحس بشهية لتناول الشاي الساخن مع الجبن، والباذنجان المكدس، ودبس التمر السائل، والزيتون، والزعتر، ورغيف الخبز الذي قمّرته / ريماس / بواسطة شوّاية الـ / ماريا /.

وضع لقمة جبن في فمه، ثم رشف رشفة من الشاي الساخن مستمتعاً بنكهة الطعم اللذيذ، ومتذكراً في الوقت عينه كيف أنه كل سنة في شهر نيسان يذهب إلى دكان جاره / حنون / الذي يبيع الجبن القادم إليه من القرى والأرياف.

يترك بزم أوانيه الفارغة في الدكان ريثما يؤمّن له / حنون / طلبه من الجبن الممتاز والمكفول مثل كل سنة.

بعد نحو يومين يتصل به جاره في السادسة صباحاً وهو يخبره بأن مونته من الجبن جاهزة بانتظاره، وعليه الإسراع قبل أن يدخل أحد / الأحباب / ويحرجه بشرائه، لأن منظر الجبن الناصع البياض والموضوع في الأواني يجعل الزبائن يصرّون عليه بالذات دون غيره، ويسببون له إحراجاً شديداً لأنهم قد لايصدقون بأنه مباع، أو أنه فضّل عليهم زبوناً آخر.

وقبل أن يغلق السماعة يشدد في القول: رجائي أستاذ بزم أعفني من إحراج زبائني وأحبابي.

يطلع من البيت على الفور ببيجامة النوم حاملاً قيمة الجبن، يتقدم من باب الدكان الشعبي تسبقه نظراته إلى الناس الذين يتدافعون إلى الباب.

نسوة قادمات من قرى بعيدة وقريبة يحضرن بواسطة سيارات قروية قديمة مكتظة بالوحل، يُنزلن أواني الجبن، فيهرع إليهن (الزبن)، يتقدم حنون، يحمل الأواني ويضعها في كفة الميزان، ثم يسجل وزنهاعلى عجل في دفتر الحسابات، وينتقل إلى غيرها منهمكاً وسط أصوات (الزبن) الذين يصرون على شراء أوان بعينها دون الأخرى، فيضطر أن يقول بأنها مباعة مسبقاً، أو أنها توصية خاصة.

يصل بزم إلى باب الدكان وهو ينظر إلى الناس يتدافعون للحصول على الجبن الممتاز المتماسك، بينما يضع حنون القطع الرديئة والمفتتة والداكنة اللون على منصة حتى يبيعها فيما بعد إلى أصحاب المخابز التي تبيع المناقيش كوجبات سريعة.

عندما تقع عينا حنون على بزم، يصرخ في ابنه الذي يساعده في الدكان: جبن الأستاذ بزم يا ولد بسرعة.

يجر الصبي الأواني المكتوب اسمه عليها بواسطة قلم /الشنيار/ بخفة وسرعة إلى الخارج، يضعها على الرصيف بعيداً عن الأقدام.

عندئذ يستعين بأحد الصبية حتى يساعده في حمل الأواني إلى البيت، وعندما يفرغ الصبي من المهمة، يعطيه ورقة نقدية، يتناولها الصبي الذي يكون أحد أبناء الجوار على الأغلب بشيء من الاستحياء. ■

عــزا ...



[تركية عواض الثبيتي *]

ترعد السماء، تبرق، تعصف الريح، تهيج لُجَّة؛ تكسر سحنة الليل الأسود. يقف وحيداً في كل هذا التيه الممدود من السماء إلى عرض البحر إلى الكون الشاسع بينهما.

يترنح قليلاً، يتقدم، يتراجع؛ يهرب من حرف الكاف ليجد نفسه أمام النون، يقف مناوئاً لهما، يتلعثم، يتلفت خائفاً في كل اتجاه، يسقط، يتكئ على النار التي أشعلها قبل قليل في يده: في الوقت الضائع تخسر الأشياء قيمتها، تلهث، تحاول، تركض، تتعب، تتوقف قبل أن تعود إلى حركتها الميتة؛ الميتة تقريباً، (يفكر قليلاً، يضطرب ثم يتحرك بسرعة): لا زال هناك وقت، سأعود (يركض نحو الفراغ، كلما ركض بعدت منه المسافة وغلبت عليه الشقة) (يصرخ فيما هو يغالب الموج الذي يطوح به في كل طرف).

---

* كاتبة وفنانة تشكيلية من السعودية.

* العمل الفني: أم البنين سلاوي ـ المغرب.

سأعود، لن أنتهي إلى الجحيم، لا بد أن هناك خط رجعة؛ لن أقبل الموت هنا، أرفض أن أستسلم، أنا أعترض، لقد عشت زمناً طويلاً سيداً لهذا المكان. لا أحد في وسعه أن يخرجني منه ؛لا أحد من حقه أن يقتلني هنا، لن أفنى.

(ينظر للسماء يحدثها بجلال)

لقد كنت أحبك كثيراً أيتها السماء، أفنيت حياتي في سبيلك، لم أتوقف مرة عن تبجيلك، لم أخنع لغيرك، لم أخضع إلا لك، أنت الآن تتجهمين، تطردينني من رحمتك، تلعنينني كلما جاء صبح، كلما مات مساء. أيتها السماء لم تنصفيني.

(يصرخ وقد تهدج صوته بالغضب وامتقع لونه): لم تنصفيني.

ترعد السماء رعداً هائلاً يشق سكون الليل، (تقشعر جوارحه، يختبئ، يغرس رأسه بين كتفيه، يغطيه بكفيه): أنقذيني أيتها السماء.. أنقذيني.

(يهدأ الموج، يسكن، يسير بهدوء قليلاً).

(صوت خارجي، يتدرج انخفاضاً):

فات الأوان، فات الأوان، فات الأوان.

يتداخل صوت آخر «كل هذا البحر لك. هذا البحر لك».

يتباهى، يفرح، يكبر:

هذا البحر لي، إنه ملكي أنا، أنا سيده الأول، لقد بنيت عليه قصوراً عظيمة.. من في وسعه أن يخرجني من هنا؟!

(يتعاظم، يتعالى، يتفاقم، ينبت له ألف جناح جديد، يبني له ألف قصر فـ يصبح متباهياً): أنا رب هذا البحر، أنا رب هذا البحر.

في الوقت الضائع سأذهب إلى القبر، سأصلي هناك قليلاً قبل أن ألفظ روحي الأخيرة، سأنادي السماء أنني كنت مخلصاً لكِ في كل الوقت، أنني لم أكن لسواكِ، لم أنادِ إلا اسمكِ، لم أقدس إلاّكِ.

(صوت خارجي) :

في الوقت الضائع تفقد الأشياء قيمتها.

في الوقت الضائع تلهث، تحتضر، تموت!

في الوقت الضائع تقفل الأبواب سريعاً في رحلتها الأخيرة. ■

مِنْ رَسَائِلِ الفَرَاغ
رِسَالَة وصُور لـِ « لِيليانْ »



[محمد محمد عيسى *]

مِنْ « دَاكَار»:
مَلْجَأً مَن لا دَارَ
وَ لا أَنْصَارَ لَهُ !
مِنْ خَلْفِ النَّارِ
الأَكِلَةِ الدَّفءَ :
أُمِّي ،
وَ أَبِي.

وَأَنَا
مِنْ عَائِلَة ، وأُصُولْ
وَأَبِي مَوفُورًا كَانَ ،
وَسَيِّدَ أَعْمالْ
وَلَدَيْهِ ذَكاءٌ
كانَ يَصِيدُ الْمَالَ الْجَمَّ
بِبَعْضِ الْمَالْ!

اسْمِي : لِيليانْ
بِنْتٌ فِي الثالِثِ وَالعِشْرِينَ

* شاعر من مصر.

وَلَمْ تَعْرِفْ - قَبلَ الْيَوْمَيْنِ -
قَرِينا!

طُولِي: دُونَ الْمِتْرَيْنِ
ووَزْنِي: حِمْلٌ
مِنْ رِيشْ!

فأنَا فِي طُولِي،
وَفِي وَزْنِي
لَنْ تَعْبَأَ مِنْ طُولِي،
لَنْ تَعْبَأَ مِنْ وَزْنِي
فأنَا لَنْ أَشْغَلَ مِنْكَ سِوَى
قَلْبٍ ، وَفَضَاءٍ يسْتُرُنِي
فَامْنَحْنِي يَا بْنَ النِّيلِ
حَضَارَتَكُمْ؛
لأَجُوزَ الأَرْضَ / الْمَوْتَ
إِلَيْكُمْ!

انْظُرْنِي:
فأنَا الْحُلْوَةْ
سَمْرَاءُ
بِلَوْنِ بِلادِي
لَكِنَّ بِلادِيَ
تأْكُلُهَا النِّيرَانُ

صَبَاحَ مَسَاءْ
وأَنَا أَكَلَتْنِي الْغِلْظَةُ
وَالْفُرقَةْ

فانْظُرِنِي: لا تلْقَانِي
إِلاَّ فِي خَوْفٍ
يَطْلُعُ مِنْ خَوْفٍ،
أَوْ فِي مَوْتٍ
مَنْزُوعٍ مِنْ مَوْتٍ ،
أَوْ فِي أَسْرِ الأَحْزَانْ!

لا تَلْقَانِي
إِلاَّ فِي قَائِمَةِ الْمَحْرُومِينَ،
فِي طَابُورِ الْحُلْمِ الْمَيِّتِ ،
أَوْ فِي شَاشَاتِ الْعَرْضِ الْغَاضِبْ

إِمَّا أَنْ تَأْخُذَنِي
وَطَنًا مَسلُوبًا،
أَوْ فَابْعَثْنِي
حَدِيثًا مَعْلُوبًا
فَلَعَلَّ الإِنْسَانَ الحُرَّ
يَرَانِي
حِينَ يَرَانِي !■

نصـوص



[أمل المشايخ *]

(1)

والتّينِ والزّيتونِ
وكلّ ثمارِ العمرِ
إذْ تنْهمرُ على ترابٍ
من سلالةِ تبرٍ وورد
خلّفتْه دمْعةٌ كانتْ قدْ غنّت
لحَصّادٍ هُنا
جَمعَ البركاتِ
وكانَ شقيقُه الرّاعي
يغنّي لغيمةٍ مُسافرةٍ
كان النّايُ حزينًا حينَ فارقَ الغُصن
ولكنَّ قطرةَ زيتٍ ضلّت طريقَها

منْ زيتونةٍ هُناك
باحتْ بسرِّ النّايِ قالتْ:
أنا منْ عهدِ نوحٍ أغنّي
هربتُ منْ ذاتِ غصْنٍ حملتْه الحَمامةُ
حينَ فرّتْ لتحملَ خبرَ الأرضِ
كانَ الزّيتونُ غصنًا
وكانَ الطّينُ بشارةً
منْ يومِها ونَحنُ نعزفُ للسّلمِ وللأرضِ
وللبلادِ إذْ يعمّها الخيرُ
وللعبادِ إذْ يغاثون ويعصرون
نحنُ سرُّ الزّيتِ والزّيتونِ والزّعتر
نحنُ خَوابي هذي الأرضِ إذْ تَحملُ البركاتِ

* كاتبة من الأردن.
* العمل الفني: خليل الهاشمي - البحرين.

والذّكريات وسرّ الأحبة وعطرِ الأرضِ
نحنُ مجدُ هذا الكوْنِ إذ يَعمرُ النّورُ هذا الوجودَ

(2)
وجاءَ منْ (أقصى) الحُبِّ رجلٌ يَسعى
قالَ جئْتُكم من البلادِ بقلبٍ
طوبى لمنْ غنّى لَهُ
له الوردُ والسَّعدُ
والبيارقُ الخُضْر
مَلكُ الجنانِ هو
قالَ الرَّجلُ الطّاعنُ في المَسيرِ
لمّا رَماهُ الصّغارُ بالبابونج والزّعترِ
وكلّ عطرِ الأرْضِ
يا عمُّ أما ناءَ ظَهْرُك بالحِمْلِ؟!
يا أولادُ
شَرَفُ البلادِ والعبادِ
أنْ نقطعَ هذي الصّحارى
ونطوي هذي القفارَ
يا أولادُ
أينوءُ القلبُ بالحبِّ؟!
بالورد؟!
بالعيونِ السُّمرِ
لمّا تَحمل الشّوقَ؟!
إنّي أراها وراءَ الأكامِ
واحات هي
جنات منْ تينٍ وأعنابٍ
تحيلُ هذا الضُّنْكَ نعيماً مقيما

(3)
يغنّي لك الشّاعرُ
حينَ يحنُّ إلى الخبزِ
وأغنّي أنا:
أحنُّ إلى فومك وبصلك وعدسك
وأحنُّ إلى العتبةِ في ذاك الزّقاق
وجلساتِ الرّفيقات على عتبة البيتِ
حينَ مرَّ الحبيبُ
واشتهى بكاءً على صدرك ...
أحنُّ إلى حباتِ المطرِ في شارع بيتنا الخلفيِّ
وأحنُّ إلى عطرِ الأرضِ المنبعثِ
منْ ثوبك المفتوقِ عندَ بابِ المخيَّم

(4)
أتحسَّسُ المِفتاحَ
لعقتُه مرَّةً واثنتين وثلاثاً
ليسَ حُلواً
ليسَ مُرّاً
ليسَ مرّاً
لكنّه الطّعمُ القادمُ من أعلى الجِنانْ
المعتّقُ بعبيرِ أمّي
أنبئني عنْ ذاكَ الذي لمْ ترَه عيْنٌ
وما سمعتْ بنبيذِه أُذُنٌ
همُ الكبارُ الذين يموتون
أنا الصّغيرُ الذي لا ينسى. ■

قصص قصيرة جـداً



[أحمد المؤذن *]

«لن تنـــســاه»

ها هي مرة أخرى تعود تتذكره من جديد. مرت عشر سنون على رحيـــله، لكنه حاضر في ذاكرتها. ذات يوم كـاد يتزوج عليها من أخرى، ومرات كان يضربها. ذكريات كثيرة يستقر وجعها بين الضلوع. تتقهقر إلى دائرة وحدتها ثم تخبرني أنها رغم كل شيء تحبه ! يكفي أنني من صلبه، ملامحي الطيبة معجونة من طينته . دموع تباغت المشهد ، قامت تقرأ سورة الفاتحة و تفرغ زجاجة مـاء الورد على قبره.

«غـــاضبـاً»

أهي مصادفة حـقاً؟! في اللحظة التي صرخ غاضباً في وجهها وهو خلف عتبـة الباب، كان هاتفه يستغيث طلباً للطاقـة. يتزامن كل ذلك مع وخـز مريب... ما بال قلبه يهرول باحثاً عن أكسجين لا يأتي؟! غمامة سوداء تبتلع ما حوله، ها هي أمامه مذعورة الحواس تسنده قبل انهيار كتلة جسده الصلب ، تصيح ... « ولدي»!

---

* قاص وروائي من البحرين.

* العمل الفني: نبيل علي - العراق.

«الأخـــير»

كالعادة خدمة (الواتس آب) تزدحم بكل التفاهات التي تشبه وجهه ومعارفه! لكنه تفقدها ولم يجدها. شعر بزلزال غريب وفتح عينيه يقرأ سم كلماتها: حبيبي لا تصدق نفسك، أنت كما وصفتك سوسن، أناني حقير. توزع وعودك الكاذبة، تدمر كل ما هو جميل . أنا درسك الأخير، لا يمكن أعجب بزبالة مثلك! سوسن استأجرتني لأسبوع كامل حتى يكمل فايروس الايدز ضيافته في دمك المغرور .. باي!

« لا مـانـع»

قدم لي زجاجة (ميراندا - تفاح) وهو يضحك. شكرته ثم طلبت منه التوقف عن المشروبات الغازية. ضحك مرة أخرى وقال ساخراً: لن أحرم نفسي؛ لا مانع عندي حتى لو ارتفع السكر، تفاح تفاح أشرب وأرتاح! يضحك... اليوم الثاني قرأت في هاتفي نعي الرجل مرفقاً بصورته يودعنا ضاحكاً.

«بـراكاش»

طلبت من الهندي «بابو» أن يسلم كيس الملابس المستعملة لرفيقه في الدكان . سكت قليلاً ثم هز رأسه. الأرجح أن حاجز اللغة منعه من فهمي كما يجب. أخبرته أنني وعدت صديقه بهذه الملابس كمساعدة مني. أعرفه كم هو محاصر بكآبة مفرطة وهز «بابو» رأسه ثانية وقال : «براكاش» أمس ايسوي (مرغيه).. أوه براكاش المسكين انتحر؟!

«أنـا فراشـة»

تحاول لفت انتباهها، لكن تنشغل بهاتفها الجوال غير مكترثة. صرخت عالياً «ماما» رأيت حلماً، صرت فراشة وحلقت في السماء ثم... أسكتتها في حنق كي تتابع أحاديثها «الواتس آبية». حينما انتصف الليل، سقطت مغشياً عليها. صارت كتلة من الجمر، حاصرتها أجهزة كثيرة ودموع غزيرة ودعتها في تفجع ، صارت فراشة وحلقت! ■

صـورة



[أيمن عبد السميع *]

(1)

ليلة الزفاف

وقف الأب (الستيني) في حفل زفاف ابنته الوحيدة، صلعته أكلت معظم رأسه، تحسس فوديه الذين اشتعلا شيباً، وجهه أصفر نحيل، يبدو أنه تحامل على نفسه كثيراً، فلمَّا لاح له النور المُبهج الصادر من قاعة الأفراح، صارت مشاعره تختلط بين الفرحة والحزن، فقد كان لها الأب والأم والصديق، بعد رحيل والدتها وهي رضيعة، ووسط زحمة المدعوين، وبين الأصوات المختلطة، المبتهجة، اقترب الأب من ابنته، عروس الليلة، فتصادمت عيناه مع عينيها وكأنها المرة الأولى للقاء، فابتسم في وجهها، وفرح بها، ومسح بيديه المرتعشتين على شعرها الكستنائي، وتحسس بريق فستان زفافها الدانتيلا، فتحلَّب ريقه بالغصة والمرارة، وغالب مشاعره، لكنه الآن أحس بحقيقة كيمياء اتحاد روحيهما تتفاعل أكثر، فأخرج من جيبه علبة قطيفة، جميلة، تعثر، فسقطت منه العلبة، فرأته وهو ينحني بثقل سنوات الشيخوخة يلتقطها، أشفقت عليه،

* قاص من مصر.

* العمل الفني: وليم أوكسير - بريطانيا.

فأمسكته بذراعه الأيمن، تساعده على النهوض، كان يعتدل مُجهَداً، فتح العلبة ببطء، وبأنامل مهتزة، وبقلب يحترق، أخرج منها خاتماً ثميناً، لكنه لا يحمل فصاً، وإنما يحمل قطعة مستطيلة من المعدن، تحل محل (فص) الخاتم، عليه بعض الكلمات كُتبت بوضوح، فجرت عيون الابنة على تلك الكلمات، فابتسمت، واتسعت أساريرها، وبرقت الدموع تهتز في عيونها، وقف الأب يهز رأسه، ينشال هذا المشهد بين جنبيه، يقلب نظارته الطبية مرات ومرات على وجهه، كأنه يختبئ من كل البشر، يؤمّن على مشاعرها، ويبتسم، فابتسمت له، كان الهواء يرسل نسيمه الرطب، فيحرك فستان الزفاف، يتراقص، أحست الابنة بوخز الإبر في جسمها، فعادت مرة أخرى؛ لتحضن والدها العجوز، الذي يهتز مع حضنها الدافئ، لحظتها، كان يشع بريق ضوء (الليزر) الشفيف على سطح الخاتم، ينعكس وميضه على سقف القاعة (الألمونتال)، فشعت الكلمات للجميع، تعلن عن نفسها: «أنا والدها، أنا أحببتها أولاً.!».. رقص الأب معها قليلاً – بعد إلحاح من أحد الأقارب الجالسين، ثم صفق المدعوون كثيراً، وانتهت اللحظات، وقف الأب وحيداً وهو ينضح عرقاً، يلوّح بيده ببطء، كان يحاول أن يفرغ رأسه من كل حكايات العالم، إلا حكايتها معه، تمتم بكلمات وبصره الواهن يتعلق بها، يخاطبها بصوت لم يسمعه غيره:

«يا ابنتي، حلمت أن أظل طويلاً معك، لكنني شعرت أن قمة الأنانية، أن أفرح وحدي بصحبتك، وأنا أعلم يا قرة عيني ووحيدتي في تلك الدنيا، أن فرحك بحياتك الجديدة أكبر من لحظاتي الجميلة، المسروقة معك، والتي لا زلت أتمسك بها جداً».

وفجأة، تصاعد الغبار الشديد الصادر عن موكب العروس المغادر، كان قد حجب الرؤية تماماً..!

(2)

رؤيـــــة

لمّا جاء الصباح الباكر، فاح الخبرُ، وارتجت بيوتُ النجعِ كالبيض الفاسد، وانتشر القلقُ والرعبُ، وراح القرويون يتمتمون على المقهى وفي وابور الطحين، وفي المسجد... وتعالت الأصوات، تجأر، تتلذذ بسرد الأحداث:

– إن (الكبش) مريض... مريض مرض الموت!

– لا يأكل منذ يومين ولا يشرب.

– يُقال إن بوله محبوس...، ويصرخ طوال الليل..

– ربنا يتولاه، ويُصلح حالنا وحاله.

– الله يكحمه، كان سلطوياً متجبّراً.. هذا ذنب كل بنات النجع، والنساء، والأرامل.. فقررت أن أعود في مساء هذا اليوم بأهداب الدروب الثعبانية، حين تُوزع أخبار الموتى!

(3)

صـــورة

أعطتني صورتها قبل رحيلها عن الدنيا بأيام، وهي تتمايل مع الريح الرخاء، كان الليلُ صحواً، والرؤية

واضحة إلى المدى البعيد رغم الإظلام، وفي الهزيع الأخير من الليل، قررت أن أعلّق صورتها للذكرى على الحائط المواجه لمكتبي، لكن كيف؟... أعلق قلبي النابض على حائط حجري ميت..؟!

(4)

عبر الفيس بوك

ظل قرابة العام – عبر صفحته على الفيس بوك- يتحدث على الخاص، مع كل نساء العالم، كلمات حب، كلمات تواصل، كلمات إباحية، كلمات جريئة، ولكنه عندما قرر أن يتزوج تلك الواحدة التي استقر بها قلبه من كل نساء العالم، عرض عليها الأمر، فردت عليه برسالة تحمل كلمات قليلة: «أعتذر يا صديقي؛ لأن الذي سأقرر أن أرتبط به يوماً ما، يجب أن يكون شاباً لا زال يحمل عذريته بين جنبيه!»<

(5)

هكذا كل ليلة

هكذا كل ليلة، كنت أتأمل أعمدة شارعنا الطويل التي تحمل مصابيح تعمل بغاز الاستصباح، ظللت ـ أيضاً ـ أتأمل رموشها، أتحسس بيدٍ مرتعشة شفتيها الممتلئتين، فتشرق ابتسامة جميلة على فمها، أقترب منها أكثر، أهمس في أذنها، فيصدر عنها ضحكة مكتومة، ليّنة، خطونا بعض الخطوات في ذات الشارع الهادئ، فصوبت حجراً صغيراً على أحد المصابيح الراقد على قمة أحد الأعمدة، فانكسر، وانتشر الظلام بسطوته يفعل فِعلته على جزء من الشارع الضيق، فاختنق الجسد بالعطش، وتشكلت الخطوط حروفاً، تتحرك، في اللا وعي، تفسر نفسها، بعد أن اختمرت الصورة الوارفة، دافئة الحركة؛ لتصنع مخابئ دافئة لحنيني، مددت روحي في البراح الفسيح، وتعملق النبض يسارع الريح، تنبهت على صوت نباحٍ عالٍ، فوقعت من فوق سريري الخشبي المتهالك، ودخلت إلى دورة المياه، لأتخلص من بقايا الحلم..! ■

تَـوحُّـد



[ديمة محمود *]

عزف القمرُ لحنَ الريح
وضع نجمةً أو نجمتين
عقد ربطةَ عنقه
وراحَ يغوصُ
في الطريقِ المرصوفِ
بين الياسمينِ والزنبق

التأمَ مع كلِّ الموجودات
و ردّدَ مقطوعةَ العنفوان
تبتّلَ في أهدابِ قرنفلة
عانقَ صفصافةً عند ضفّةِ النهر
خاطَ جفنيْه مع تلابيب الغيم

هدهدتْه بنفسجةٌ
فَصحا منَ وَسَنِه
واستحالتْ أنفاسُه صهيلاً
فانبثقَ فرَسُه

أسرعَ الخطا نحوي
صار وجهاً واحداً
تجلّى أمامَ عينيّ
في كلِّ وجوه الرِّحام
وفهمتُ كيف يُذيبُ الحبُّ
وكيف يُنبتُ الشّوقُ
وجهاً واحداً
في وجوهٍ كثيرة
ويُوقِدُ ظَهر الريح
لِلقاءٍ ممكن. . ■

---

* شاعرة من مصر.

* العمل الفني: فريدريك إدوين تشيرش ـ أمريكا.

كأني كنتُ .. كأني!



[وفيق سليطين *]

كأني شهدتُ انهيارَ الكلامِ ..
شهدتُ انحساريَ عنّي.
كأني انهيارٌ أخيرٌ أنا في حروفِ التمنّي،
وشيءٌ تَلاحقُهُ في النهارِ كوابيسُهُ،
وتدقُّ الصّنوجُ ..
وصوتي يُنازعُ صوتي،
وموتي على الطرفين يفيضُ ..
أَزيدُ به في المقامِ عليَّ،
وأنقصُ عنّي!.

* * *

كأني ..
كأني ..
ولستُ شهيداً لأبدأ في جنَّةِ اللهِ
لستُ شريداً ..
ولستُ نشيداً يرفُّ جناحُ الملاكِ به ..
ويترجمُ قتلي،
ولستُ أنا سلحفاةَ أَخيلِ،
ولكنني في صدوعِ جداريَ ..
شاهدُ نفسي وأهلي!.
وهذا الترابُ الذي بدأ النّطقُ منه تفكّكَ ..

---

* شاعر من سورية.
* العمل الفني: لما ـ سورية.

كنتُ أنا من ودائعه،
وهو يستلُّها الآنَ منّي.
وذرّاتُهُ العالقاتُ تُنادي،
فَيُحلي فؤادي ..
بما قد جنيتُ،
وأَجني!.

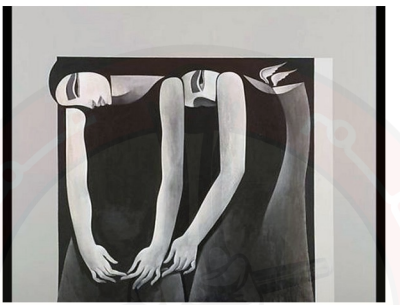
* * *

شهدتُ ..
كأنيَ كنتُ قديماً ..
وحولي ملائكةٌ طائفونْ.
شهدتُ بأني شهدتُ حبيبي بقلبي ..
حبيبي الذي لا تراهُ العيونْ!.
كأني تذكَّرتُ أني أحبُّ سُليمى ..
ولُبنى ..
وليلى ..
وأني أَهيمُ بمفردةٍ للأنوثة ..
أبحثُ عنها،
وأفنى ..
مثلما يستحقُّ العذابُ الغريبُ ..
وأسمى!.
وحينَ تشخَّصتُ في صورة الماءِ ..
قلَّبتُ رقراقَ هذا الغديرْ،
وما زلتُ أجلو الطوالعَ في نجمةِ الماءِ ..
حتى رأيتُ القتيلَ يعبُّ دماءَ القتيلْ.
وأَفضيتُ:
ها ..
جاءَ قدّيسُكِ البربريُّ
ـ دمشقُ ـ
ومعبدُهُ مُستَجنٌّ بهِ ..
درعُهُ يتلامعُ فيها القطافُ،
وتاريخهُ سيفُهُ ..
والرؤوسُ على جانبيهِ تَميلْ!.

* * *

شهدتُ بأني بلادٌ تدور بتاريخها ..
وتُنقّي القصائدَ مثلَ الصّبايا،
ولو مرُغتْ وجهَ شاعرها بالوحولْ.
تعلَّمتُ من موتها كلَّ ما يُبهجُ القلبْ (!)
تعلَّمتُ أن أكتبَ الحرفَ منكسراً وذليلا
أن أَميلَ بهِ بعد هذا القليلِ قليلا..
وأَخلعَ اسمَ الدّجاجِ على الكبرياءِ المهيضةِ ..
حتى يَمرَّ إلى روحها النَّبضْ.
شهدتُ ..
شهدتُ لكمْ،
فارفعوا بعضَ هذا السِّتارِ الصَفيقِ ..
«لقد آنَ أن يبدأ العَرْضْ»!. ■

امرأتـان



[ياسر عثمان *]

(1)

■ امرأتان
في الصُّبْحِ فنجانانِ
من شايٍ، وقهوةْ
يتبادلانِ الوقتَ حَسْبَ نصيبهمْ
قبلولةُ الأشواقِ ميراثُ التي
تشتاقُ للطفلِ الكبيرِ...
تَحِنُّ أكثرْ
في الليلِ فُستانانِ...
يختلفانِ ذوقاً
أو مكاناً

ليس إلا
ولكلِّ عاشقةٍ أوانْ
لكنْ معادلةٌ معقدةٌ يراوغُ فرْضُها
«أنْ تشربَ امرأتانِ
من نَفْسِ القصيدةِ»..

(2)

■ انتظار
دولتُـكَ الخضـراءُ أقفرتْ
فقرٌ وجفافٌ ومجاعـــةْ
خـارطةٌ تشتـــاقُ مرورَكْ
وتحنُ لطرقتكَ السَّاعـــةْ

---

* شاعر من مصر.

* العمل الفني: صفوان داحول ـ سوريا.

وقميصٌ بِكْـرٌ مسجـــونٌ
أدْمَتْهُ قُيـــودُ الشَّماعـــةْ
ونوافـــذُ تَحرقُهـا اللهْفَةْ
و هـــدوءٌ يُرهِفُ أسماعَـهْ
من بين اليأسَيْنِ تجلّـــى
مكسورَ القلبِ ومُلتاعَـــهْ
(3)
■ فنجانُ قهوتِهـا
فنجانُ قهوتِهـا
المُنَكَّهُ بابتسامةِ قلْبِهـا
و براءةُ الأطفالِ...
والغضبُ الجميلُ...
وبسمةٌ خجْلى
تُحاتِلُ ثَغْرَها
شفعاؤها عندي
إذا اشتعلتْ عتابا. ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

كتابة الألم
قـراءة في ديـوان (يوم قابيل) للشاعر نوري الجراح

عبد الهادي روضي



اسم الكتاب: يوم قابيل والأيام السبعة للوقت.
تأليف: نوري الجراح.
الناشر: دار الصدى
عدد الصفحات: 155

في الطريق إلى قصيدة نوري الجراح:

لم يعد الحديث عن قصيدة النثر، باعتبارها اختراقاً معقلناً، شعرياً وجمالياً للشعرية العربية المعيار في راهننا الشعري والإبداعي، فعلاً مشيناً، بل مُسْتَحَبّاً قياساً إلى حجم تراكمها النصي النوعي، وتعددية الأسماء الشعرية المؤمنة بنبضها المتعدد لغة وإيقاعاً ومتخيلاً، منذ محاولات علي باكثير، مروراً بالماغوط، وانتهاء بأسماء لا عد لها ولا حصر اليوم، وضمنها طبعاً يتجذّرُ اسم الشاعر السوري نوري الجراح، الذي بقي منذوراً لقصيدة النثر، مؤمناً برهاناتها وإبدالاتها النصية، منذ أزيد من عقدين من الزمن، لذلك اتخذها بيته الشعريَّ الآمنَ، وأداةَ تواصله مع قراء الشعر العربي على اختلافهم، منسجماً بذلك مع طبعه وقناعاته واختياراته الشعرية. وبموجب ذلك، وسيراً على المنحى ذاته، خرج إلى هؤلاء بديوانه الشعري الجديد (يوم قابيل)، الصادر ضمن سلسلة كتاب دبي الثقافية، العدد 87، وهو العمل الشعري العاشر في مسار نوري الجراح الشعري(1).

ويكاد متتبع مسار نوري الجراح الشعري، يلحظ مدى تشبعه بالحداثة الشعرية العربية وروافدها الممتدة على مجرى القصيدة العربية ذاتها، فهو (شاعر حداثي، من رأسه إلى أخمص قدميه)(2)، ما فتئ يطور أدوات مختبره الشعري بأناة واجتهاد وطموح غير منقطع، واعياً وممتلكاً مدارات تجربته الشعرية، وأفقها الجمالي. ولأنه يملك هذه السيرورة، تمتاز قصيدة الجراح/ أو قصائده بـ(نزوع غنائي دافق، بلغ شأو النشيد العميق ذي الغور السحيق، الذي يتوسل وعي مصائر الروح والجسد معاً، ويلتمس حسّ العذاب الإنساني وكأنـه قـدر تجب مقـارعته من حيث تبدأ التراجيديات الكبرى، وإلى

* ناقد من المغرب.

حيث تنتهي)(3)، وإن اختلفت درجة حضورها وطرق تصريفها شعرياً، على امتداد أعماله الشعرية الآنفة التحديد، مما يدل على امتلاك الشاعر لأوليات كتابة قصيدة نثر عربية خالصة، مبتعداً كلياً عن اجترار إكليشيهات النصوص المترجمة من لغات أخرى، وسعي نوري إلى توقيع ميسمه الشخصي المتعدد والمنفتح على المطلق واللا نهائي، ضمن كوكبة من الشعراء العرب السابقين له، والمنتسبين إلى زمنه الشعري.

كتابة الألم: من الألم الفردي إلى الألم الجمعي

في ديوان (يوم قابيل) يتوسل نوري الجراح المحكي الشِّعري le récit poètique، أسلوباً بغية ترجمة ما تلتقطه عينه الشاعرة، وتنفعل به هواجسه من مشاهد انفلات الوضع السياسي السوري، واحتدام الصراع الدموي بين أطرف النزاع السوري: الحكومة المستبدة بمصير وطن وأمة، والمعارضة المسلحة التواقة إلى ممارسة سياسية تلبس رداء الديمقراطية، ولتحقيق ذلك يستدعي الشاعر منذ العنوان الرمز التاريخي، متمثلاً في شخصية قابيل المتداولة في التاريخ العربي، حيث الصراع الدموي من أجل البقاء، بين قابيل وهابيل(وهما أخوان)، حيث الأول اشتغل عاملاً للأرض، والثاني راعي غنم، اجتهدا معاً لعبادة الله، فاختلفت طريقتهما في ذلك، إذ قدَّم قابيل من ثمار الأرض قرباناً للخالق، بينما قدم هابيل من أبكار غنمه، فاغتاظ قابيل جداً، والتهمت نيران الغيرة والحسد نفسيته، فقام بتصفية أخيه هابيل، لا لشيء سوى لأن الله تحاشى قربانه، تلك حكاية القصة. لكن الشاعر نوري الجراح وهو يعيد استعادة توظيف قصة الإخوة هابيل وقابيل في سياق شعري مختلف، قام بتفريغ رمز قابيل من سياقه التاريخي والعقائدي الحقيقي، وجعله سورياً بامتياز، وبذلك تكتمل الدلالة الشعرية وفق مقصدية واضحة، ويصبح قابيل دالاً على الإنسان السوري تحديداً، ذلك الإنسان المثخن بجراحات الصراع السياسي والوجودي، والذي يقاتل أخاه السوري في مشاهد دموية بالغة الانفعال والتأثر.

وبذلك، ينتقل الجراح بالدلالة الشعرية من سياق تجسيد الألم الفردي،

حيث السوري يخرج مدججاً برياح الحلم في التغيير، إلى ساحة الاقتتال، فيموت أو يسحل أو يصاب بعاهـــات مستدامة، أو يتشـرد رفقة أسرتـــه في المنافي والملاجئ هنا وهناك، إلى سياق آخر وهو توصيف فضاعة العذاب الإنساني الممتد، وتوالي مسلسل طمس تطلعاته وأمانيه، بلغة شعرية تبتعد عن التقريرية والتوصيف والخطابة، وتحافظ على البعد الشعري للجملة الشعرية، وفي الآن ذاته لا تكتفي بتحققها الواصف والأحادي التأويل، بل منفتحة على شرفات الشعر وروافده، تحبو وتتعلم باستمرار من حبوها المختلف مؤسسة فرادتها، وتوق شاعرها الملحاح إلى تكريس الانتماء لشجرة الشعر الكبرى من جهة، وتعزيز طقوس الإيمان الوطيدة بقصيدة النثر في أصولها وامتداداتها، منتصراً لموضوعة الألم في بعديه الفردي والجمعي، وممجّداً النفس الغنائي الدرامي والتراجيدي، واضعاً إيانا في النهاية أمام ملحمة شعرية متكاملة العناصر، تستعيد تفاصيل الجرح الإنساني، وامتداد فجوات القمع، واشتداد نيرانه وفوهاته، بل وتكتبه بلغة المتخيل المستمد من تفاعل الذاكرة والوجدان معاً.

من خاصرة الفرات إلى مغارة
الدم في كتف قاسيون
المركبات تفح، وتعبر
الأمهات يهرعن بالصبية من حائط إلى حائط، ويخبئن العذراء
في ركام الستائر.(4)

هي قصيدة نوري الجراح، كما يُقدِّمُها ديوان (يوم قابيل)، تقف على مسافة من الألم، تلتقطه وتتفاعل معه بحواس الشاعر والإنسان، ماضية نحو استعادة دفء مكان الولادة والامتداد الشعري والإنساني، وإقامة حوار شفاف مع الزمن وهو يمنح قابيل سلطة قمع إرادة شعب في تقرير إنسانيته ووجوده، عبر متخيل مضمخ بالدهشة والإدانة والاستفهام:

دم من هذا الذي يجري في قصيدتك أيها الشاعر؟
عمياء قصيدتك
وصوتك أعمى

لكنَّ الهواء يهدهد السهل والعشب يهمس للقتيل.(5)

إن العمى يحمل دلالة فقدان الخيط الناظم للإمساك بمجريات الدم، الممتد مـن الفرات إلى أرض سوريا. ولأن الصور تتشابه، وكذلك مصائر الشخوص والطبيعة، فإن الشاعر يظل الوحيد القادر على رصد احتمالات الموت الدال الأكبر المهيمن على الديوان كله، إذ لا يكاد يخلو شعره من مفردة من المفردات الدالة على الموت، الموت اللا إرادي، والخطأ الفادح المتعمد الذي يلجأ إليه الطرف الأقوى، والموت الأرضي المحايث الذي (يقف ضد تيار الحياة لأنه موت يمارسه إنسان ضد إنسان بعدوانية سادية ومازوشية أحياناً، يمارسه ند باتجاه ند من المفروض أن يساعده في ممارسة الحياة وعيشها: إنه الموت مجازاً والقتل والإماتة حقيقة) (6)، والإجهاض لإرادة الطرف الضعيف ورغبة في الحياة.

كتابة الألم: تمجيد بلاغة الانزياح والإيقاع

يلتجئ الشاعر نوري الجراح بوصفه أحد المتشبعين بمجاهل قصيدة النثر العربية الحديثة، وممن خبروا أراضيها المجهولة والعصية، إلى خيار اللغة الشعرية أسّاً في تشييد ديوانه الجديد (يوم قابيل)، وإمكانياتها الممتدة، انطلاقاً من تمثله مختلف العلاقات البلاغية الجديدة الممكنة، في استحضار تام وواع بالمسافة الجمالية المتاحة بين النص والقارئ، لذلك تنأى الجملة الشعرية داخل الديوان عن اجترار توابث العلاقة التي حكمت العلاقة الإسنادية داخل النسق البلاغي القديم، وتبعاً لذلك تنحاز اللغة الشعرية إلى تبني خيار الانزياح البلاغي والتركيبي. ومن الأمثلة التمثيلية للنمط الأول قول الشاعر:

رأت قصيدتي جنوداً يستظلون جبلاً من القطن
وفي أيديهم فؤوس دامية، إنهم أفكاري في الصيف بعد العاشرة.
وفي يدي الثملة مزقة من خارطة محترقة
وقصيدتي تنظرني.(6)

فالقصيدة لا ترى لأنها لا تملك حواس مثل الإنسان الحيّ، من منظور النظرية

البلاغية القديمة، واليد لا يمكنها أن تكون ثملة لأن السكر فعل عقلاني، ومن ثم تغدو الجملتان الأولى وما قبل الأخيرة في الشاهد السابق لاحنتين بلاغياً، لكنهما، واستناداً إلى البلاغة الجديدة ومقتضياتها الإجرائية، مقبولتان، إذ تشكل القصيدة عين الذات الشاعر التي ترصد الجنود وهم في راحة تامة، بينما اليد الثملة تختزل فداحة الشعور الفجائعي الذي يتملك الشاعر وهو يرى خارطة الوطن تحترق بفعل تصاعد نيران الثورة. هو إذاً منطق الشاعر الحديث الذي يهدم العلائق الإسنادية والتركيبية التي نصت عليها البلاغة العربية المعيار، بحثاً عن معنى غير جاهز ومتعارف عليه، يصل إليه القارئ اعتماداً على خلفياته الذهنية والمعرفية بعوالم القصيدة، ومرجعيات الشاعر الحديث ذاته. وأما العينة التمثيلية للازياح التركيبي، أو ما أطلق عليه في إطار التصور البلاغي القديم، بالتقديم والتأخير، فنمثل له بقول الشاعر:

مساء، كما في كل مساء، أعود إلى قصيدتي، وأجدها جالسة في
ثوب فضفاض وفي شعرها شريطة حمراء.(7)
(....)
في المقهى بعد الظهر، بعد القهوة أيضاً والجريدة وثرثرة
الموتى المتفيئين في الظل..
قبل أن أتردد، قبل أن يمد يده وأتردد، قبل أن أنتشل يدي من المصافحة،
قبل أن أكون، ويكون، وتكون الساعة عاشرة هنا، كهذه الساعة، في مقهى
السوق، وفي عينيه المرحتين وجدتُ مقعداً فارغاً.(8)

فمقتضيات البلاغة العربية المعيار الأصل تجعل التركيب الأصلي للجملة الأولى (مساء، كما في كل مساء، أعود إلى قصيدتي)، مشكلاً من عناصر الترسيمة الجملية التالية:

ج1

↙↙↘

ف فا مف

غير أن الشاعر في الأمثلة الممثَّل بها، انحاز إلى خرق مقتضيات الانزياح التركيبي المعيار الذي توارثته العرب قديماً، وابتدأ جملته الشعرية ذاتها وفق الصيغة التالية :

ج1



مفـ فـ حا

حا: حال

لأن الأصـل التركيبي المنطقي المعيار، يقتضي أن تكون الجملة وِفْقَ الصيغة الجملية الآتية:(أعود مساء إلى قصيدتي)، والملاحظة ذاتها تكاد تنسحب على الجملة الثانية(قبل أن أكون... وجدتُ مقعداً فارغاً)، إذ عمد الشاعر عن وعي مسبق بإمكانات اللغة الشعرية معـجـمـاً وتركيباً، إلى تـــرجمة كوامن ذاته المفجوعة والمتشظية، وخلخلة النظام التركيبي المعيار، وتبني نظام بديل قائم على الانزياح التركيبي، إذ بدل أن يستهل جملته مرتبة حسب المكونات التركيبية:

ج3



فـ فـا مفـ حا ظـ م مؤ

ـ ظ : ظرف

ـ م مؤ: مصدر مؤول

حتى تكون منسجمة مع التركيب النحوي العربي المعيار، وتقبلها الأذن العربية وتستسيغها، كسر الشاعر البنية بهدف إرباك التلقي العادي، وتأسيس جملته الشعرية الخاصة النابضة بتجربته وأحاسيسه، في اندغام تام مع مقصدية المتخيل الشعري لدى الشاعر.

ويشكل التكرار بأنواعه، عنصراً بارزاً في تشكيل البنية الإيقاعية الكبرى لنصوص يوم قابيل الشعرية، حيث يعتمده الشاعر عنصراً بانياً في تشييد البناء الإيقاعي وخدمة دلالية النصوص نصوص الديوان، وأمكننا التمثيل للتكرار إحصائياً، من خلال نص (الأيام الخمسة للوقت)، بالأنماط التالية:

تكرار الأفعال	تكرار الأسماء	تكرار الجمل
ـ مضى(3 مرات)	ـ الدم(3 مرات)	ـ دم من هذا الذي يجري في قصيدتك أيها الشاعر(3مرات)
ـ يجري(7 مرات)	ـ الموت(3 مرات)	ـ دم من هذا الذي يجري في قصيدتك أيها الأعمى(مرة واحدة)
ـ كن(3 مرات)	ـ اللصوص(7 مرات)	ـ ما من أحد غيرك(مرتان)
ـ يخرجون(مرتان)	ـ العركيات(3 مرات)	ـ منك وإليك(مرتان)

وتسهم أشكال التكرار المحددة سلفا في خدمة دال الإيقاع الموسيقي وتناغمه، على أساس أن الإيقاع بنوعيه الصوتي والمعجمي ومقتضياتهما الإيحائية الـــرمـــزية، وما يتبعهما من تـــوافقـــات أو تقابلات، يؤدي إلى(الإحساس بالانسجام كمؤشر لمبدأ التماثل)(9)، بالإضافة إلى كونه (يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه)(10)، وبموجب ذلك، تتحقق لنصوص نوري الجراح فرادة شعريتها، وانتسابها إلى قصيدة النثر كشكل من أشكال الشعر الجديد، الموغل في نشدان الحرية، واختيار صيغ التحقق الشعري، وافتضاض الثابت والمتعارف عليه.

ومن الظواهر البارزة المشكلة للإيقاع داخل الديوان، هنا ظاهرة التوازي التي تؤسس ملمحاً دالاً في تأثيث شعرية نصوص الشاعر نوري الجراح، إذ كثيراً

ما يلجأ في ديوانه (يوم قابيل) إلى استخدام التوازي التركيبي في كتابة جمله الشعرية، ودعم المعنى الدلالي الذي يتوخاه. ومن نماذج التوازي التركيبي داخل الديوان ما يلي:

فتساقطوا

وتساقطوا(11)

وأيضا قوله:

نور يتيم

نور خفيف(12)

واستعانة الشاعر بالتوازي يأتي لتحقيق جمالية اللغة، ودفعها نحو استكمال سماتها التشكيلية، وتقوية قدراتها على إفراز المعنى التسلسلي الاستطرادي الإشاري، ناهيك عن إغناء الطاقة التخييلية للشعر، وتوسيع هوامش توازنها الإيقاعي، وتعويض غياب الوزن العروضي المعيار.

على سبيل الختم:

إن ديوان (يوم قابيل) للشاعر نوري الجراح يعكس تحولات الشعرية العربية الراهنة، وهي تواصل بعنفوان الشعر اختبار مجاهل قصيدة النثر الجمالية، مراهنة على الإنصات العميق لنبض الذات الشاعرة، في تعالقاتها مع محيطها. بالإضافة إلى ذلك، لا تقف قصيدة الجراح عند حدود متحقق اللغة الشعرية ومعاييرها الصارمة، ولا تجتر موضوعات القصيدة العربية المتهالكة، بل تذهب بعيداً باتجاه نهر الأعماق الإنسانية، عاكسة قلق الإنسان، ومكونات الطبيعة من جبروت الإنسان ذاته، حيث يمتد صوت الرصاص، وتتطاول أيادي اللصوص، وتغتصب العذارى، ويُقَتَّل الأطفالُ، ويُهجّرُ البعض هرباً من رحمة القصف.

ولذلك، تبقى تجربة نوري الجراح الشعرية رائدة في استثمار بعض معطيات الموروث الشعري العربي القديم، كالرمز الذي يحضر بكثافة ضمن نصوص الديوان، لكن الجراح لا يستدعي الرمز مجانياً، بل غالباً ما يلتجئ إلى إفراغه من حمولته التاريخية، ويعيد شحنه بدلالات نفسية ووجودية يمليها وعي الذات الشاعرة باللغة وحمولتها الحقيقية والضمنية. ■

الهـوامـش

1. أصدر الشاعر نوري الجراح: (الصبي1982، مجاراة الصوت 1988، نشيد صوت 1990، كأس سوداء 1993، القصيدة والقصيدة في المرآة 1995، صعود أبريل 1996، حدائق هاملت 2002، طريق دمشق والحديقة الفارسية 2004).

2. نوري الجراح، يوم قابيل، ط1، كتاب دبي الثقافية، العدد 87، يوليوز 2013.

3. نفسه، والصفحة:

4. الديوان، ص: 30

5ـ نفسه، ص:29

6ـ بن العربي غرابي، يوم قابيل للشاعر نوري الجراح: الشعر يتحدى، القدس العربي، 25 شتنبر2013

7ـ يوم قابيل، مرثيات من وراء زجاج في يوم بارد، ص: 118

8ـ نفسه، ص: 119

9ـ محمد كنوني، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص:28

10ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط8، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1989، ص: 276

11. نوري الجراح، يوم قابيل، موعد مع قابيل في مقهى عند النهر، ص: 110

12. نفسه، مساء في دمشق، ص: 128



الكتاب: همس الشبابيك.
تأليف: سمير الشريف.
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية.
عدد الصفحات: 133

جدلية العام والخاص في همس الشبابيك

هويدا صالح

نصوص سردية، تحاول القبض على لحظات الوحشة والفقد والألم والأمل والحنين والاشتياق، إنها نصوص « همس الشبابيك» للكاتب الأردني سمير الشريف، والتي صدرت مؤخراً في سلسلة «آفاق عربية» التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية. تتكون المجموعة من سبعة وأربعين نصاً عنونها الكاتب باسم شبابيك، محاولاً فيها أن يستقصي ذاته، في كل تجلياتها، وفي علاقاتها بالآخرين، في لغة حكي تعتمد على ضمير المخاطب مرة والمتكلم أخرى، طارحاً إشكاليات الحب والموت والنضال والعبث والخواطر، وغيرها من الموضوعات، في نسق كتابي أقرب للخاطرة منه للتشكيل السردي: «لماذا نعيش الألم مرة بتوقعه وأخرى بمعايشته؟ ألا نعرف أن خوفنا من انتظار طارئ أكثر إيلاماً من وقوعه؟
دع بهجة اللحظة تورق فينا».

يفتتح الكاتب نصوصه بنص أعده النص المفتاح للمجموعة، وأعطاه عنوان «عتبة» وكأنه يقصد عتبات جرار جينت وحديثه عن النص الموازي، واعتبار التصدير والإهداء نصوصاً موازية تعد مفاتيح لقراءة النص المتن:

«ها أنذا أنثر أوراقي
هل أكتبها أم تكتبني
أم يكتب أحدنا الآخر؟
بل يكتبني غيابها الذي يبعث فيّ
الكلمات
لماذا تحضر فيّ الآن دمعة صافية شفافة كحلم، رقيقة كنسمة؟
أمعن في الأوراق حولي
يستصرخني بياضها

* باحثة من مصر.

صمت يفرد أجنحته
وحدي أمام شمعة غرقت في دهن عريها
يتلألأ بقايا ضوء خافت يلمع على وجهي وينوس من بعيد تهب عليّ روائحها
يستصرخني غيابها
أعلن عجزي عن الوصول إليها
عن تمثلها بشراً، عن الإمساك بها ولو مجرد حلم.
هل تمحو الكتابة آثارنا التي تذكرنا بذواتنا؟
هل تساعدنا على القول بوضوح ما نمارسه في حيواتنا بغموض؟»

النص السابق على طوله، يكشف لنا رؤية الكاتب للعالم وللكتابة التي يعتبرها وسيلة من وسائل دفاعات الذات ضد الفقد والحنين وضد رداءة العالم.

إنه يحاول إيجاد سيناريوهات بديلة للتواصل مع الذات ومع الآخر، وللتغلب على الحنين عبر استشرافات العلاقات الإنسانية ليواجه الواقع بكل ما يحمل من إشكاليات وأزمات الذات.

ويأتي عنوان الشبابيك ، كعنوان رئيسي تارة، وفرعي للنصوص جميعها تقريباً تارة أخرى، ليشير إلى الرغبة في الإطلال على العالم أو حتى على الداخل الجواني للذات، فمفردة الشباك تحتمل تأويل أن الذات تنظر إلى العالم الخارجي من خلال هذه الشبابيك، أو العكس؛ تنظر على عالم الذات الجواني أيضا: «وحدي

أصوات منسية
أطياف تجتازني
وجوه تستيقظ
تهب من ماضٍ مجهول
تتكسر صورة العالم
تهب الذكريات باهتة
الورق يبعث فيّ قلقاً جارحاً
أمحق الإحساس الخانق بالوحدة
لم يكن يغفو فيّ شيء

أغرق برطوبة التلذذ الغامض
يوقظ القمر رهبة نائمة
يذكي في الجسد دفئاً غريباً
ينثر صمته الفضيّ
حنين لرؤية وجه
مبعثر بين ورقة ونافذة وطيف حبيب
غادر تاركاً خلفه كل شيء
كان صلتي بالحياة
جلسنا منكسرين على حافة الغياب
أسترجع أحاسيسها الغامضة
أضحت هاجسي
وحدي مع أوراق يستصرخني بياضها
أنظر لها متهيباً
أدركت عمق ما كانت تحسه
وحدي بين الأوراق
أعاقر دفء الذكرى».

المجموعة تطرح رؤية النظر من خلال هذه الشبابيك النصية في همسات ورؤى ذاتية، ثم تتالى النصوص لتصنع نسقاً أقرب لحلقات القص منه للرواية، فهو يفتقد التشبيك السردي الذي يميز الرواية والذي يصنع الخطوط الدرامية، لذا يأتي شكل الحلقات السردية المتوالية التي يمثل السارد والبطلة الوشائج النصية فيها، فمعظم النصوص تقريباً تدور حول شخصية واحدة هي شخصية "ياسمين" المرأة التي تختصر النساء رقة وعذوبة بحسب هواجس الراوي وشبابيكه، التي إذا جن الليل تستشعر رائحة ياسمينها العبق يتسلل إلى غرفتك، والمسافرة من أول نص إلى آخره: «لو كنت صادقاً مع نفسي، هل أجيب عن سؤال صغير : لماذا ياسمين؟

هي قد واجهت نفسها بالتأكيد وطرحت نفس السؤال واحتفظت بالإجابة، فماذا عنك أنت؟

امرأة تختصر النساء رقة وعذوبة ودفئاً، تتحدث عن نفسها بثقة، واضحة صريحة جريئة، لكن الذي استوقفك ذلك الحزن الغائر في العينين مما تستشفه الروح دون أن تسمح له بالظهور.. هل تعاطفت مع الحالة؟ وأن الموضوع مجرد شفقة؟ صحيح أن ظهورها في حياتك جعل منك شخصاً آخر، غيرت نظرتك لكثير مما حولك حتى نظرتك لذاتك، أدركت بها كم هي حاجتك لامرأة مختلفة لا يستطيع غيرها دوزنة إيقاعك والعزف على أوتار روحك، وجودها أيقظ فيك كوامن بعيدة ظلت مركونة هناك وأشعرتك بوجودك.مشكلتها أنها تختصر شخصك في وسامتك ولا تجد منفذاً لوجودك إلا عينيك.. كم رغبت أن تصغي لك، تشرح لها عن ماضيك وعن الحواجز داخلك والمعتقلات التي أطفأت أعقاب سجائرها في كتفيك!».

نلاحظ في المقطع السابق تنوع الضمير الذي يستخدمه السارد ما بين الأنا والأنت. لكن الأمر لا يخلو من تداخل العام مع الخاص، فالنصوص كلها لا تدور حتماً في فلك علاقة الحب بين السارد والبطلة، ثمة موضوعات وإشكاليات أخرى يطرحها الكاتب..

ففي نص بعنوان «شباك الأرشيف» يستعرض فيه علاقة العرب بأمريكا، وهو نص يتسم بالوثائقية أكثر منه سرداً، يقول سمير الشريف في نص طويل وثق فيه لعلاقة أمريكا والعالم العربي: «دخلت أمريكا العالم العربي تحت مسمى ما يعرف الآن بالجامعة الأمريكية، وقبل نهاية القرن التاسع عشر بقليل بدأ الأثرياء الأوروبيون والأمريكان زحفهم السياحي نحو الشرق. وعند اشتعال نيران الحرب الكونية الثانية قصرت أمريكا علاقتها بالشرق. بإمداد خطوط كل من موسوليني وهتلر، وكانت هذه الحرب آخر مرحلة من تغافل الأمريكيين للمنطقة العربية، حيث بدأوا ينظرون للعالم العربي بعيون دولة جديدة قوية صاحبة أكبر توسع اقتصادي في العصر الحديث، باحثة عن وسائل للاستفادة من احتياطي البترول الضخم في العالم العربي، وتمكنت من توقيع عقود للبحث والتنقيب عن البترول عبر شركة أرامكو عام 1945، واكب ذلك انتشار رجال الأعمال والمال والتجار والبنوك الأمريكيين في بيروت وبدأوا بالانتشار لأسواق جديدة لم تكن معروفة من قبل. وما إن جاء عام 1948 حتى زحفت

المصالح الأمريكية بوضوح للعالم العربي، الأمر الذي يمكن النظر إليه تاريخياً أن التدخل الأمريكي في السياسة العربية والشرق الأوسط بدأ كذلك في نفس العام في فلسطين، وليبدأ من ثم زحف المصالح الأمريكية في الشرق باتساع وحراك شديدين، حيث لعبت مع دول أخرى دور القابلة في ولادة إسرائيل ، محققين حسب زعمهم عدالة بأثر رجعي للظلم الذي وقع بحق اليهود وإعادة الاعتبار لهم بهدف تحقيق بذلك الحلم الصهيوني!».

كما يحرص الكاتب على أن يوثق للتكوين المعرفي والثقافي له عبر مخاطبة الآخر/ياسمين. فهي لكي تتعرف عليه، عليها أن تتعرف على تكوينه المعرفي:«إذا أردت معرفتي فاقرأي زوربا بطل كازنتزاكيس، وحسنين بطل بداية ونهاية، وكمال عبدالجواد بطل الثلاثية، وأحمد عاكف بطل خان الخليلي، تعرّفي على هاملت شكسبير، وسعيد مهران اللص والكلاب، وعيسى في السمان والخريف، وصابر في الطريق. فأين أجدك أنا؟ أفي حميدة زقاق المدق، أم في شخصيتي إلهام وكريمة في رواية الطريق، أم شخصية نور في اللص والكلاب، أم في شخصية بنت مجذوب وإزابيلا في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ؟».

هذه النصوص التي تمثل التاريخ المعرفي للكاتب تحضر في النص كعتبات نصية تمكن القارئ من تخيل شخصية السارد، فهذه الشخوص التي يقيم بين ذاته وبينها توازياً وتماهياً تحضر في النص بخلفيها المعرفية، وتعطي مجالاً للقارئ الافتراضي أن يتمثل أبطال نجيب محفوظ والطيب صالح وشكسبير وكازنتزاكس وغيرهم من الكتاب.

ويأتي سؤال الكتابة ليمثل هو الآخر عتبة مهمة من عتبات؟ قراءة هذا النص، فهو مهموم بسؤال لماذا نكتب؟ وكيف نشكل عالمنا السردي؟ ففي نص «شباك المؤلف» نراه يناقش القارئ الافتراضي في سؤال لماذا نكتب؟ أو ما يسمى نقدياً بالميتاسرد: «وقفت مع نفسي متسائلاً: بماذا يختلف أصحاب الكتب عنا؟ ولماذا لا نكتب مثلهم؟ هل تنقصنا القراءة أم الإرادة أم المعاناة؟ لماذا لا أشرع أنا؟ ما الذي ينقصني حتى أصبح في مصاف أولئك الكتّاب؟».

ويواصل الكاتب مزج الخاص بالعام أو الخارج بالداخل، فيتحدث في سردية

من سردياته عما هو سياسي: «عندما يفقد السياسي حماسته، ولا يجد خريج الجامعة وظيفته، ويصبح الإنسان نهباً لغول الأسعار، ويفقد القانون هيبته، وتتقلص وظيفة الدولة لفض نزاعات فردية وقبائلية، ويتحول المجتمع إلى قطيع من الوشاة، ويرتفع مؤشر الجريمة بسرعة الصاروخ، وتصبح ملامح الناس صفحات لا ترسم غير المبالاة. ماذا يمكنك أن تقول؟».

في هذه الهمسات المنطلقة من شبابيك الكاتب نرسم صورة ذهنية لهذه الذات الساردة وعلاقتها بالعالم مع الإفادة من المخزون الثقافي للمؤلف في لغة تقترب كثيراً من لغة البوح الشعري أو الخاطرة الشعرية.

الجدير بالذكر أن سمير الشريف قد صدرت له عدة أعمال قصصية منها : «الزئير بصوت مجروح» 1994، «عطش الماء» 2006، «مرايا الليل» 2011. ■



الكتاب: السياسة اللغوية في البلاد العربية.
تأليف: عبدالقادر الفاسي الفهري.
الناشر: دار الكتاب الجديدة المتحدة.
عدد الصفحات: 334

السياسة اللغوية في البلاد العربية
بحثاً عن بيئة طبيعية، عادلة، ديمقراطية، وناجعة

محمود الذوادي

يتكوّن الكتاب من أكثر من 300 صفحة تحتوي على تقديم وستة فصول ومراجع عربيّة وأجنبيّة وفهرس للمفاهيم الواردة في صفحات الكتاب.

يتطرق الفصل الأول إلى تحديد وظائف اللغة العربية وأوضاعها العامة في البيئة اللغوية العربية والدوليّة. يفرد المؤلف صفحات هذا الفصل (ص 17 – 79) إلى موضوع الازدواجية اللغوية diaglossia والثنائية اللغوية bilingualism وما يتفرع عنهما من قضايا إيجابية وسلبية في المجتمعات البشرية. تُعرّف الازدواجية اللغوية بأنها استعمال لسانين من نفس الأصل مثل استعمال الشعوب العربية للغة العربية الفصحى والعاميات، اللهجات العربية المحلية في المجتمعات العربية. أما الثنائية اللغوية فهي استعمال الأفراد للغتين مختلفتين ليستا من أصل واحد، مثلما ما هو الأمر في مجتمعات الوطن العربي حيث تُستعمل اللغة الإنجليزية في الحديث والكتابة مع اللغة العربية في المشرق العربي، بينما ينتشر كثيراً استعمال الفرنسية مع العربية في مجتمعات المغرب العربي. وقد حرص عالم اللسانيات تشارلز فيرغسون Ferguson على الفصل بين الازدواجية والثنائية كنمطين كبيرين لترتيب اللساني – المجتمعي، حتى وإن نظر إليهما البعضُ على أنهما بديلان لنفس الظاهرة وأوضاعها العامة في البيئة اللغوية العربية والدولية من منظور لساني مجتمعي. كما يفحص صاحب الكتاب في هذا الفصل علاقة اللغة العربية والقومية والدين والتاريخ. لا ينسى المؤلف بهذا الصدد طرح وضع اللغات واللهجات المنافسة والمهددة لها في بقائها، بالإضافة إلى أخطار أخرى تحيط بلغة الضاد يطالب الأستاذ الفهري بالتخطيط لتصويبها أو تقويمها (ص 18). يسهب المؤلف في الحديث عن الازدواجية والثنائية في العديد من

* باحث من تونس.

المجتمعات. فحسب فيرغسون تتصف الازدواجية بالاستقرار الذي يقدّر بقرون عديدة على الأقل، وقد تدوم في بعض الحالات أكثر من ألف سنة. أمّا الثنائية، فيلاحظ عموماً أن اللغة الأكثر جاهاً تكتسح مجال البيت أو تنتزع الموقع الأول لدى الجماعة في بعض الأنشطة كما هو الحال في مجتمعات المغرب العربي، حيث تكتب الأغلبية الساحة صكوكها المصرفية بالفرنسية: أي بحروف غير عربية، وهو مثال واحد من بين ما لا يحصى من الأمثلة الأخرى.

وبالرغم من اتصاف الازدواجية بالاستقرار، كما رأينا، فإن هناك عوامل عديدة تؤثر فيها. فانتشار وسائل الإعلام في العالم العربي المعاصر تساهم إلى حدّ كبير في حضور كبير لمعرفة اللغة العربية الفصحى الحديثة والصيغ الحضرية للعربية المنطوقة، إلى درجة أصبح معها الفلاحون في المجتمعات العربية يفهمون الأخبار باللغة العربية الحديثة (ص 30).

يبرز صاحب الكتاب علاقة اللغات بالهويات، فاللغة هي ترجمة انتماء إلى جماعة أو شعب أو أمة. فقد تشكلت الأمم والدول الحديثة تاريخياً عبر اللغات وتوحدت بها، كما جرى مع الأمم الألمانية والفرنسية والإيطالية قبل أن يوحدها الدين والعرق.

يلاحظ الكاتب أن قوة اللغة العربية تأتي من كونها ليست مرتبطة بهوية ضيقة ولا بهوية ابتلاعية. فهي لم تقم بابتلاع اللهجات أو قتلها ولكنها تعايشت معها. أثبتت اللغة العربية أنها ليست صاحبة هوية إقصائية ، بل هي لغة مفتوحة على اللهجات المحلية. فلم يعرف العرب في تاريخهم الطويل إرهاباً لسانياً كما يشهد على ذلك تاريخ فرنسا وإسبانيا وغيرهما من الأقطار. ففي هذه الأخيرة، قطع لسان من تحدّث بغير القشطالية. أمّا في فرنسا، فقد عذّب وسجن من تكلم بالاكستان occitan (ص 41).

لا يخاف المؤلف على مستقبل اللغة العربية، إذ تبرز التقارير الدوليّة أن هذه اللغة ستكون حاضرة بقوة في منتصف القرن المقبل، وهي من بين خمس لغات عالمية عملاقة : الإنجليزية والصينية والهندية : الأردية والعربية والإسبانية. يثير الفهري مسألة دعاة بعض العرب إلى استعمال العاميات كلغات رسميّة عوضاً عن العربية الفصحى، يرى أن استعمال هذه الأخيرة مربح اقتصادياً

لتواصل العرب مع بعضهم البعض. فالاتحاد الأوروبي يصرف ما يقرب من 40 في المائة من ميزانية تسييره الكبيرة على الترجمة لوجود 23 لغة رسمية في هذا الاتحاد. أما العرب فلهم لغة مشتركة للتواصل وهي اللغة العربية التي تجمعهم ولا تفوقهم :«فاللغة العربية هي لغة التداول الديمقراطي والتواصل بتلويناتها المختلفة. ليس هناك لغة أجدر من اللغة العربية في هذا»(ص 43).

يناقش صاحب الكتاب قضية التدريس بلغتين في الكثير من المجتمعات العربية (العربية والإنجليزية أو العربية والفرنسية). فيتساءل : هل يمكن تبني الثنائية اللغوية في التعليم دون كلفة نفسية – معرفية وسياسية – اقتصادية؟ فيرد على هذا السؤال بأن ذلك ممكن، لكن بشروط تتمثل في المقام الأول بأن لا يختل التوازن بين لغتي التعليم لتصبح الأجنبية هي المستفيدة لا اللغة العربية، اللغة الوطنية (ص 52). وبعد التحليل الوافي لموضوع الثنائية اللغوية في التدريس، يخلص صاحب الكتاب إلى أن كلّ المجتمعات المحترمة للغاتها والطموحة لكي تكون حاضرة على المستوى العالمي بطريقة أو بأخرى تدرس بلغاتها لا بلغات الآخر. وهذا ما نجده في فنلندا وإسرائيل وسويسرا واليابان وكوريا إلخ ...(ص 60).

يختم الفهري هذا الفصل بما يسميه الحاجة الماسة إلى سياسة عربية حكيمة وناجعة تتمثل في محورين رئيسيين (1) تحسين البيئة العامة للغة العربية مجتمعياً وسياسياً واقتصادياً وقانونياً لإعادة الثقة فيها بين كلّ الشرائح، خاصة متعلميها ومعلميها والعلماء من أهلها ودعم حركة التعريب أفقياً وعمودياً. ولا بد من إقامة مؤتمرات عالمية تكون فيها اللغة العربية حاضرة بامتياز ويجب إصدار مجلات ومؤلفات إلكترونية على الخصوص تروّج فيها لغة علم عربية. يحتاج هذا الأمر لاستنهاض الحكّام والنخب والمجتمعات والشعوب العربية (ص 78).

يتكون الفصل الثاني (البيئة السياسية وصنع القرار اللغوي والديمقراطية) من الكتاب من (ص 77). يشير عنوان الفصل إلى أن المؤلف يربط بقوة أنماط الحكم السياسية بموضوع القرارات اللغوية، من جهة، وأثر الديمقراطية على المسألة اللغوية، من جهة ثانية. ومن ناحية ثالثة، يتعرض هذا الفصل إلى

بعض الإشكالات اللغوية السياسية المرتبطة باللغة العربية، خاصة في المغرب الأقصى، حيث يُبرز المؤلف عديد التناقضات في الاختيارات السياسية والدستورية مع واقع الممارسة في هذا المجتمع العربي. يفرد صاحب الكتاب 39 صفحة (ص 83 – 122) من هذا الفصل للحديث عن الأنظمة السياسية وموضوع الديمقراطية بطريقة لا تكاد تذكر فيها المسألة اللغوية.

فيأتي ذكر الليبرالية والماركسية والجمعياتية Communitarism والديمقراطية، والنظام الجمهوري والمساوتية الليبرالية liberal egalita riarism والنسوية feminism والعولمة والنظام الرئاسي أو البرلماني. يركز الفهري على طرح ومناقشة تمثلات الديمقراطية من بيريكليس Pericles (سنة 430 قبل الميلاد) إلى رولز Rawls المعاصر (ص 100). وفي مناقشته لمسألة الديمقراطية يرى المؤلف اعتماداً على تحليلات البعض – ضرورة تنفيذ سياسة لغوية ديمقراطية كما ذهب إلى ذلك توفلسون Tuffelson «إن اللغة مبنية في عمق البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع، وأهميتها الأساسية طبيعية جدّاً. ولهذا السبب، غالباً ما تبدو السياسات اللغوية كتعبيرات عن تمثلات الحس المشترك لموقع اللغة في المجتمع» (ص 116 – 217). يبرز المؤلف باختصار أهمية لغة الهوية واللغة بالإشارة إلى أقوال بعض الشخصيات الغربية. فلينين يرى أن منع الفرد من استعمال لغته هو عين القمع. أمّا نفيل الكسندر Neville Alexander فتتحدث عن الرأسمالية الاستعمارية في إفريقيا ما بعد الاستقلال متمثلاً في استعمال الإنجليزية والفرنسية الذي أكسبهما مشروعية (ص 118). وكنتيجة لذلك، تم تهميش كبير أو تام للغات المحلية. وهكذا يتجلى أن الرأسمال اللغوي الاستعماري هو أهم مكون للرأسمال الثقافي الاستعماري في المجتمعات الأفريقية وغيرها (ص 121 – 122).

يتحدث الفهري في قسم من هذا الفصل عمّا يسميه (ضعف القرار السياسي اللغوي العربي ومخاطر تغيب التخطيط اللغوي). فيذكر أن وضع اللغة العربية حرج من جراء انتشار الازدواجية المتوحشة ومحاولة قبر اللغة العربية تدريجياً بسبب السياسة غير الديمقراطية وغير الجماهيرية بالنسبة للتعامل مع اللغة العربية بسبب سياسة لغوية ملتوية تكرس التبعية اللغوية والاقتصادية في

مختلف البلدان العربية، وفي مجتمعات المغرب العربي على وجه الخصوص (ص 122 – 23).

ونظراً لأن المؤلف من المغرب، فإنه يركز على وضع اللغة العربية في هذا القطر العربي. فالحالة المغربية عنده تمثل النتائج السلبية المترتبة عن هيمنة اللغة الأجنبية في التعليم والحياة العامة. فلغة تعليم النخب في المغرب هي أساس الانفصام الهوياتي اللغوي الثقافي والطبقي في المجتمع المغربي. يتم تكوين تلك النخب في المدارس الفرنسية (مدارس البعثات الفرنسية) التي لا تمنع الطفل من الحديث بغير الفرنسية في المدرسة في سنّ مبكرة فقط، بل تطلب منه أن يتحدث بالفرنسية في بيته ومع والديه بذريعة تقوية لغته «وهو بذلك يفرنس والديه، فيصبح الحديث معهما ومع غيرهم من الأقارب والمعارف بلغة مولير. هذا الفطم اللغوي المبكر يمتد طوال الدراسة في البلد إلى أن يلج التلميذ مدارس المهندسين في الجامعات في فرنسا من أجل الدراسات العليا..» (ص 127).

يذكر صاحب الكتاب ثلاث حركات معادية للغة العربية الفصحى في المغرب، وهي بالأساس ذات جذور استعمارية : (1) دعاة الفرنكوفونية و(2) الحركة البربرية المتطرفة التي تنازع الشرعية التاريخية للغة العربية في القطر المغربي و(3) الحركة الداعية إلى الدارجة التي تنفي عن اللغة الفصيحة صفة اللغة الأم وتطمح للحلول محل الفصيحة في التدريس (ص 127). يناقش المؤلف الحركة البربرية مبيّناً أن التواصل بالأمازيغية وحدها في المغرب لا يتجاوز 5 بالمائة، فاللسان العربي هو الذي يجمع كل المغاربة، أي أن اللغة العربية هي فعلاً اللغة المشتركة بينهم (ص 30).

يركز الفهري في بقية أقسام هذا الفصل على وضع اللغة العربية في بلده المغرب، فيطرح تفاصيل كثيرة حول الإعلام وضرورة التحرر من لغة الأجنبي. ويخلص من هذه المواضيع وغيرها إلى ملاحظات حول وضع اللغة العربية في المغرب وفي كثير من المجتمعات العربية، نورد ها كما جاءت على لسانه :«واضح، إذن، أن البيئة السياسية اللغوية العامة غير مريحة وغير مهيأة لخدمة اللغة العربية، حين نعي أن البلدان العربية عموماً لا تقر سياسة لغوية

واضحة تخدم لسان الهوية والسيادة، ولا تنفذ خططاً تبلور اختيارات الجماهير اللغوية، بل إنّ الدّولة غالباً ما تعاكس اختيارات عموم الشعب اللغوية، إمّا باللا مبالاة وعدم تخطيط غير مقبولين، وإما بتخطيط صريح أو ضمني يعاكس الاختيارات الشعبية والدستور والتشريعات والمواثيق المتفق عليها. كما يعاكس المسألة اللغوية في التعليم والإعلام والإشهار والفضاء العام والإدارة... إن الدولة تتحمل مسؤولية هذا الانفصام في الاختيارات اللغوية بين الحاكمين والمحكومين والإخفاق في إقرار سياسة لغوية ديمقراطية تخدم مصالح الشعب ومستقبله».

يعنون صاحب الكتاب الفصل الثالث بهذا العنوان : العدالة اللغوية – البيئة ووسائطها. وهو يرمي من وراء صفحات الفصل إلى بسط بعض مصادر وأسباب نشوء غياب العدالة اللغوية أو الضّيم اللغوي. فيخلص الفهري إلى القول إن البيئة اللغوية العربية الحالية غير عادلة بدرجات مختلفة إزاء اللغة العربية. وبعبارة أوضح ، فالدول والنخب والشعوب العربية لا تنصف لغتها، بل هي ظالمة لها ولمتكلميها (ص 161). يتطرق المؤلف إلى موضوع أساسيات وآليات العدالة اللغوية في المجتمعات وفي العالم بأسره. فاللغة الإنجليزية تنتشر بسرعة غير مسبوقة لم تصل إليها أي لغة في تاريخ البشرية، الأمر الذي أدّى إلى عدم التساوي في الكرامة بين متكلمي اللغات المختلفة. ويؤكد صاحب الكتاب بهذا الصدد على الفروق بين اللغة الأجنبية المفروضة في المشرق العربي (الإنجليزية) وتلك المفروضة في المغرب العربي (الفرنسية). لكن يبرز الكتاب فكرة الكرامة اللغوية المتساوية في الاتحاد الأوروبي الذي ينشر تشريعاته في 11 لغة رسمية له، ويعطي الحق كذلك لكل عضو في البرلمان الأوروبي بأن يعبّر بلغته الوطنية (ص 165).

يتطرق صاحب الكتاب إلى بعض المفاهيم الصالحة لحالة اللغات في البقاء والزوال. أول هذه المفاهيم هو مفهوم الترابية اللغوية الذي يعتبر وسيلة ذات مصداقية للتعبير عن الكرامة المتساوية أو إقرارها. ويعني هذا، كما هو الحال في أوروبا، أن تصبح كل لغة سيدة أو ملكة في جزء من التراب الأوروبي، ضامنة لها وللهوية التي ترتبط بها امتيازاً في حدود ذلك التراب. ويعرف عن النظام

الترابي اللغوي أن استعمال لغته أمر قسري في كل المجالات. تكمن الحجة في النظام الترابي في كونه الوسيلة التي تمنع الانقراض التدريجي للغة التي ترتبط بها هوية جماعة معينة يمكن أن تتعايش اللغات لقرون حين لا يكون هناك اتصال بينها. حين يقع التواصل، فإن اللغات الأضعف تزول تدريجياً لصالح اللغات الأقوى. يتفق هذا مع قانون ابن خلدون القائل بأن اللغة بالغلبة (ص 170). ومن ثم، يخلص الفهري إلى التأكيد أن توفير نظام ترابي لغوي لكل اللغات الرسميّة في الاتحاد الأوروبي، على سبيل المثال، هو الحدّ الأدنى لما هو مطلوب لتحقيق العدالة اللغوية أو الكرامة المتساوية بين اللغات. يعطي كلّ ذلك مشروعية للنظام الترابي اللغوي في كل البلدان بما فيها البلدان العربية (ص173).

يفرد المؤلف عدّة صفحات للحديث عن الوضع اللغوي في بلده المغرب الذي ليس به علاقة سليمة، ثم يلتفت الفهري بعد ذلك إلى رصيد الفكر الغربي حول قضية العدالة في المجتمعات البشرية، فيتعرض إلى نظرية جون رولز John Rawls وأمارتياسين Amartisa Sen والفيلسوف الكندي جيرال كوهن Gerald Cohen وغيرهم.

يختم صاحب الكتاب الفصل الثالث بملاحظات غير إيجابية حول وضع اللغة العربية في الوطن العربي. فهي لغة ليست سيدة أو ملكة على أرضها، وأن الحال أسوأ في المغرب العربي. ومنه، ينصح الكاتب بأن تستمر الجهات المعنية بالنهوض باللغة العربية وانتشارها في تطوير معالم العدالة اللغوية في مجتمعات الوطن العربي (ص 201).

يتكون الفصل الرّابع من 44 صفحة يطرح فيها المؤلف موضوعين رئيسيين ألا وهما مسألة الثقافة وعلاقتها بالحضارة، من جهة، ومسألة تطور اللغة العربية وتراجعها في المجتمعات العربية منذ الفتوحات الإسلامية إلى يومنا هذا ، من جهة ثانية.

يقوم صاحب الكتاب بجرد طويل للنظريات الفكرية الغربية المعاصرة على الخصوص، وفي طليعتها نظريات صامويل هنتجتون وفوكاياما وبارسونز Parsons

وجيرتز Geertz التي تركز مقولتها على أهمّية الثقافة في تشكيل الحضارات

(ص 206 – 207). يبرز الفهري ثلاثة مآخذ على النظريات الثقافية :

1 – تتجاهل تلك النظريات السيرورات التاريخيّة الخاصة للحضارات.

2 – إنّ قصّة صراع الحضارات عند هنتجتون تقفز على تنوع الرؤى والتجارب والأمور الخلافية بين المسلمين، مثلاً.

3 – يهمل هنتجتون مجالات التضامن والمرونة التي توحد بين المسلمين وغير المسلمين، والتي تجعل جماعات سياسية متنوعة تتعايش بتبادل الأفكار والممارسات.

في حديثة عن الحضارات يحدّد هنتجتون سبع حضارات هي : الصينية واليابانية والهندية والإسلامية والأرثوذوكسية والغربية والأمريكية الجنوبية. وقد تمثل أفريقيا بعينها حضارة ثامنة. تفند ليزا ويدن Lisa Wedeen نظرية تصادم الحضارات لدى هنتجتون لأنها تفرض سمات حتمية وتغفل السيرورات التاريخية وتأثيرات الأفكار الأخرى، وكذلك تنوع النواميس المجتمعية ومساهمة الأفراد والجماعات في تحديد معالم الهوية (ص 228).

ينتقل المؤلف، بعد عرض ونقاش لنظرية صدام الحضارات، وخاصة بين الإسلام والغرب، إلى وضع اللغة العربية في العالم العربي. فيتحدّث عن ثلاث فترات هامة في تاريخ اللغة العربية (1) الفترة الذهبية تمتد من منتصف القرن الثاني الهجري إلى منتصف القرن الذي يليه ، أي في عهدي هارون الرشيد والمأمون على الخصوص الذي أسس بيت الحكمة (2) فترة النهضة الحديثة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ميلادياً (3). الفترة المعاصرة التي تشمل القرنين العشرين والحادي والعشرين.

تميزت الفترة الذهبية في مسيرة اللغة العربية بإثراء مفرداتها وبناها وأساليبها لكي تعبّر أساساً عن ثقافة عالمة أصبحت بالفعل ثقافة العصر. فمزجت اللغة العربية بين علوم الدين والفلسفة والعلوم الطبيعية، بما في ذلك الرياضيات والفلك والجغرافيا ولغة الحياة إلى حدّ ما. تجاوزت هذه اللغة عربية البدو الأقحاح المتشبثة بعلامات الإعراب. عُرف عن هارون الرشيد أنه كان يفضل لغة النحاة وتحرير اللغة من اللحن. فبلغت الزرعة إلى الصفاء أوجها في عهده. أما في نهاية القرن الثالث الهجري فقد بدأت اللغة العربية الفصيحة

تفقد المواقع لصالح صيغ لغوية غير فصيحة انتشرت حتى في الدوائر العليا. وهكذا ظهرت لغة وسيطة حلّت محلّ الفصيحة (ص239).

تتصف فترة النهضة في أواخر القرن التاسع عشر في المشرق العربي بحركة مقاومة التتريك وظهور لغة عصر النهضة أو اللغة الحديثة انطلاقاً من ضفاف النيل إلى سوريا ولبنان حيث لعب المسيحيون فيها دوراً هاماً.

يختم صاحب الكتاب هذا الفصل بانطباعات غير إيجابية حول وضع اللغة العربية في الفترة العصرية في المجتمعات العربية «وإن إطلالة على المؤشرات العربية، الثقافية والمعرفية والصناعية المرتبطة بمجال اللغة، واللغة العربية تحديداً، لتدل على الفجوة الكبيرة الموجودة بين العربية واللغات المتقدمة المنافسة، وتحث بإلحاح على النهوض العاجل بهذه اللغة في شتى المستويات» (ص 243).

يتطرق الفصل الخامس من الكتاب إلى اقتصاديات اللغات وهي موضوع لا يكاد يطرح في العالم حتى عهد قريب. فأكد عدد من منظري السياسات اللغوية ضرورة العناية بالاعتبارات الاقتصادية (ص 250). يرى الكثيرون أن تعلم اللغة جزء من الاستثمار في الرأسمال البشري. فظهر لأول مرّة في سنة 1965 عند مارشاك Marschak اصطلاح اقتصاديات اللغة economics of language وهو الذي بنى رأيه على فكرة أن اللغة قيمة ومنفعة وتكاليف وفوائد. ويذهب محمد المرياتي إلى أن اللغة يمكن أن تعتبر رأسمال بشرياً ذا عائد اقتصادي وأيضاً ذا دور في مسيرة النمو الاقتصادي (ص 254).

تساعد هذه المقاربة الاقتصادية المخططين اللغويين على اتخاذ القرار بصدد ما يجب القيام به وكيف. يثير المؤلف في هذا السياق الاقتصادي للغات مسألة التعدد اللغوي وتكاليفها المالية كما هو الحال في الاتحاد الأوروبي وكندا (ص259). وتماشياً مع التقارير عن مستقبل اللغات والنظام اللغوي المنتظر، فإن العولمة ستقود إلى أكثر من قطب لغوي مع منتصف هذا القرن (2050) يتمثل في : الصينية والهندي الأردو والإنجليزية والإسبانية والعربية الأمر الذي يجعل الفرنسية تفقد مكانها ضمن اللغات الكبرى (ص 261).

يختم صاحب الكتاب هذا الفصل بالقول :«وواضح أن هذه العناصر التحليلية غالباً ما تغيب في أدبياتنا أو تحاليلنا العربية، وتغيب الأرقام والسيناريوهات البديلة والتقييمات حين يتعلق الأمر باختياراتنا اللغوية. ولا بد من العناية اليوم باقتصاديات اللغة في أي بناء أو تقييم لأي سياسة لغوية، أو تحديد الاختيارات اللغوية بتكاليفها وفوائدها، علاوة على تحديد حركية اللغة في الأسواق اللغوية» (276).

يحاول الكاتب في الفصل السادس والأخير (في سبيل تخطيط واستنهاض لغوي ثقافي) من الكتاب إلقاء الضوء على ما ينبغي القيام به للنهوض بمكانة اللغة العربية في الوطن العربي والمغرب على وجه الخصوص. فيلاحظ أن هناك شرائح هامة من الناطقين بالعربية ومستعمليها يتخلّون عنها تدريجياً، ويناصبونها العداء أو اللا مبالاة مفضلين التعامل بالأجنبية أو العامية فاقدين بين الحس بهويتهم اللغوية وهويتهم ككيان حضاري ثقافي وكأمّة شكلتها اللغة والدين والثقافة. فأوّل خطوة يجب البدء بها للرفع من شأن اللغة العربية هو التشخيص الموضوعي لحالها (ص278).

ينبغي الاستفادة من مناهج التحليل والتخطيط الحديثة لأوضاع اللغات وتغييرها بما في ذلك اللسانيات المجتمعية والسياسية والاقتصادية والتربوية والتخطيط اللغوي إلخ.. يعتبر التعليم أقوى الوسائل لنشر اللغة وجعلها لغة الاستعمال والتداول في مختلف الأنشطة. ولوسائل الإعلام الحديثة دور حيوي في مسيرة اللغة العربية. يؤكد صاحب الكتاب أن جل البلدان العربية لا تقيم سياسة لغوية واضحة المعالم مقترنة بخطة لغوية يمكن تحديد فوائدها ونتائجها. ويخلص المؤلف إلى القول إن معركة اللغة العربية من أجل البقاء والنمو تتطلب استنهاضاً شاملاً ومكثفاً لكل المواطنين العرب والمسلمين. وبالإضافة إلى ذلك، فلا ينضج أي مشروع تخطيطي لوضع اللغة دون مرجعية علمية تنير الطريق للنخب العلمية والفكرية والسياسية وللباحثين، وخاصة الشباب منهم (ص 287).

خاتمة:

بالرغم من أهمية الرصيد المعرفي الذي يقدمه الكتاب عن المسألة اللغوية في المجتمعات، فإن لنا ثلاث ملاحظات مناسبة لتقييم محتوى الكتاب :

1 – إن عنوان الكتاب غير دقيق. فهو يتحدث أكثر عن موضوع اللغة في غير العالم العربي ، من ناحية ، ويركز، من ناحية أخرى ، على المغرب الأقصى من الوطن العربي.

2 – لم يقدم المؤلف مفاهيم من ابتكاراته عند مناقشته لوضع اللغة العربية في بلده. وكما نعرف، فالوصول إلى مفاهيم جديدة يثري المعرفة ويدفع بها إلى الأمام.

3 – لا يتجاسر المؤلف على تسمية الأشياء بأسمائها عند انتقاده للنخب الفرانكفونية في المغرب. فهو لا يذكر كلمة الاستعمار ولا مشتقاتها لوصف المواقف والسلوكيات اللغوية لهؤلاء ، والحال أن ذلك هو حصيلة مباشرة وغير مباشرة للحضور الاستعماري الفرنسي بين تلك النخب قبل الاستقلال وبعده. ■

إصدارات قطاع الثقافة والتراث الوطني
بالتعاون مع
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

























AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

YOUR DESTINATION
BAHRAIN
2016

هيئة البحرين للثقافة والآثار
Bahrain Authority for Culture & Antiquities