الرافد في عام ٢٠١١م

بانعطافة «الرافد» نحو عام جديد نكون قد باشرنا مواصلة نظم العقد الفريد لجواهر البيان والبديع، تأسيساً بالحقيقة التي نتمسك بها دوماً، والتي مؤداها أن عقداً فريداً ينْتظم، خير من جواهر تتناثر دون تكامل.

حضر المبدعون العرب في «الرافد» وفاضوا بها جسوهم وانطباعاتهم تماهياً مع الألق للشارقة، مدينة النور والضياء، وكانت الدلالات تحمل في طيّاتها وتضاعيف تداعياتها ما يتجاوز حدود المرئي والمعروف، وجاءت الكلمات تباعاً للتعبير عن خلجات النفوس، وتفتيح مروج واسعة لآمال تتجدّدُ بقدر الحال والمقال .

هكذا بدت ذاكرة كتّابنا، فساحت ألسنتهم «بكلام من كلامنا وليس من كلامنه»، بجميل القول اتساقاً مع المعنى والمبنى، فكانت الرافد مُلهمة بحضورها المتفاعل بل بوصفها حاضناً يتجاوز المكان، وزماناً ينفتح على التحولات والتطوير، فمع بداية العام يستمر كتاب الرافد ولكن بروحية إخراجية متجددة، ويستمر الملف المكرس لموضوع بذاته وبروحية متجددة أيضاً كما سنعمل على تعمير الغلاف بإيقاع بصري جديد يتواتر على مدار العام .

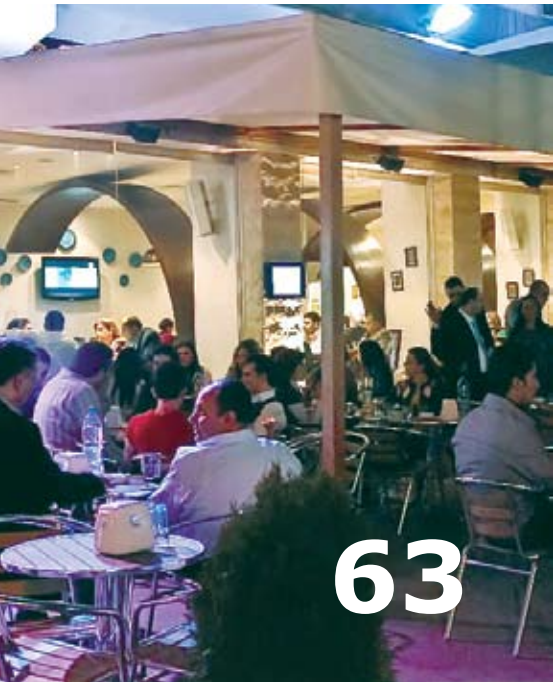
والشاهد أن مثابة الرافد من مثابة الشارقة التي تقبع في أصل هذه المنظومة الفريدة من ألق الخصال .

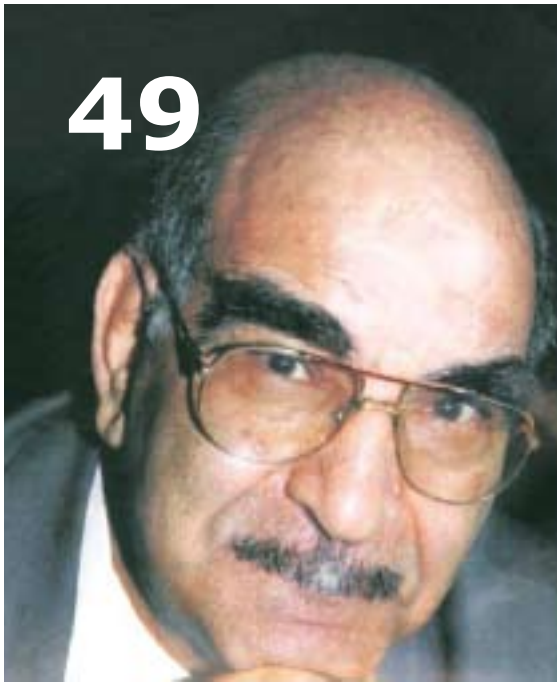
ملف المتابعات الشهرية سيأخذ طابعاً جديداً وسيكون مخدوماً بالصور الفوتوغرافية المناسبة، وبروحية إخراجية تتسع أفقياً، فيما تُنجز نصاً يميز حضور الرافد في المشهد الثقافي العام.

وكعادتنا مع بداية كل عام سنباشر نشر مرئيات ملف الرافد مُكرسين فكرة المشاركة العامة للكتّاب العرب، ومُتخلّين عن الاستكتاب الانتقائي، حتى يتّسع ملعب الفكر والرؤى لمدارس فكرية وفنية تتبارى من أجل مجلة ثقافية عربية تتنكب مشقة الريادة وعلى خط متصل سنولي التفاعلية الرقمية اهتماماً خاصاً، ونعد القراء في القريب العاجل بأن يتمكنوا من العثور على الرافد عبر سلسلة من الوسائط الرقمية .

د. عمر عبد العزيز

ثمن النسخة: الإمارات 5 دراهم | مصر: 3 جنيهات | السعودية: 5 ريالات | البحرين: 500 فلس | قطر: 5 ريالات | عمان: 500 بيسة | اليمن: 60 ريالاً | المغرب: 10 دراهم | الكويت: 500 فلس | سوريا: 40 ليرة | الأردن: دينار واحد | السودان: 3.5 جنيه سوداني





يناير JAN

فهرس العدد 161

3 - 5	إصدارات
6 - 13	متابعات
14 - 16	قضية : الدوران حول الذات
18 - 20	قضية : رؤية مالك بن نبي
21-25	إسهامات الفلاسفة المسلمين في الحركة النقدية-ابن رشد نموذجاً
26 - 26	ترجمة للحياة : أبواب
27 - 32	هارون الرشيد وشارلمان
33 - 41	الحياة العلمية والاجتماعية في مكة
42 - 44	الزمن السيكولوجي بين الاختيار والميقاتي
45 - 48	فوائد ولطائف
49 - 56	الدكتور محمد عابد الجابري
57 - 57	المشهد الجميل: سنابل ثقافية
58 - 62	حوار: الكاتب الأفغاني عتيق رحيمي
63 - 74	المقهى في العالم العربي
75 - 77	الفنان بول كْلِيْ
78 - 82	التكايا في المدن الإسلامية
83 - 88	بلاغية النص في سنية الفضل المسرحي
89 - 92	المرتكزات الفنية والسينوغرافية
93 - 95	الحكايات الملاقيق أحب الخيال المتمرد
96 - 98	النثر في العصر العباسي
99 - 99	شراع : في حب الكتاب
100 - 103	رحيل محمد عفيفي مطر
104-109	رواية «طوق الأحلام» لمحمد شويحنة
110 - 111	شعر : بين لحظتين
112 - 112	شعر : دونما جدوى
113 - 113	شعر : حين يهطل الحزن
114 - 114	شعر : أين أنت
115 - 115	قصة : حمام
116-117	قصة : سفيرة الحب
118 - 118	قصتان
119 - 119	شعر : الخطوات الحائرة
120 - 121	رسالة اليوم العربي للمسرح
122 - 123	فهرس ملف العدد

ملف العدد [124 - 160]

الوهم الجميل وحقيقة الواقع . رؤى ووقائع متباينة . أفلام الأطفال والمراهقين بانوراما كاشفة ـ السينما الأرجنتينية .. . رواية الغريب ـ من الرواية إلى الفيلم

رئيس الدائرة
عبدالله محمد العويس

رئيس التحرير
د. عمر عبد العزيز

مدير التحرير
عبد الفتاح صبري

سكرتير التحرير
نورة شاهين

التصميم والإخراج
مريمين داغر المرزوقي

السكرتارية التنفيذية
بدرية علي

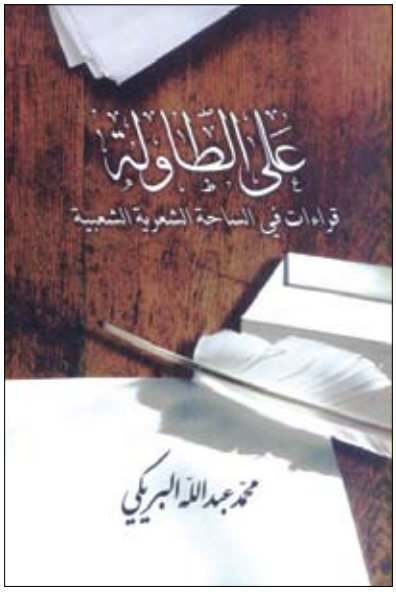
التصوير
شنواز جمال الدين

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن رأي دائرة الثقافة والإعلام | ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية | لا تقبل المواد المنشورة أو المقدمة لدوريات أخرى | أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها نشرت أم لم تنشر | تتولى المجلة إبلاغ كتّاب المواد المرسلة بتسلّمها وبقرارها حول صلاحيتها للنشر أو عدمه |

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٣٩٦٦٥٠١/٤، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٦ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٠٣٤٠٦١١-٠٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٣-٢٧٢٥٦٢، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٣٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٦٢٧٠، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٥٣٢٤٣٤ e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

ثقافتنا هل تشبهنا؟

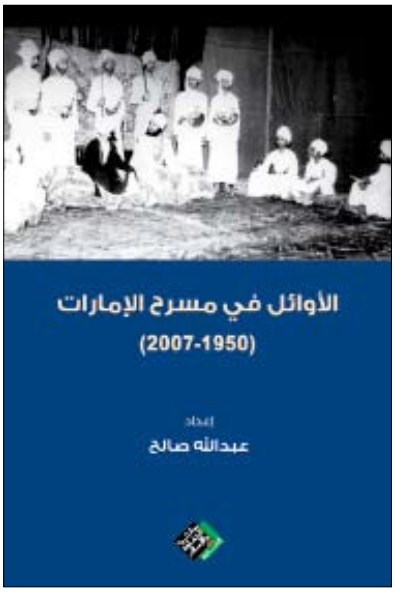
مجموعة من الرؤى في الشأن الثقافي الوطني يغرسها المؤلف ماجد بوشليبي لتشكل مشهدية وصورة للواقع في الحراك الثقافي ليس لجهة شكل المنتج الثقافي ولكن في جوهر ما يقدم، وكأنه حفر ليبرز ما يجب أن يكون متسقاً مع الخصوصية التي تتسم بها المظاهر والقيم الاجتماعية بالوطن وتتسع رؤى المؤلف لتتعدى إلى نظرة أكثر وعياً للفعل الثقافي، وكيف يتحول إلى تضفير الوعي الثقافي، وإعادة صياغة الوجدان، وبما يتساوق والتطور الاقتصادي والإنمائي والاجتماعي، لتتحول الثقافة إلى صناعة في بعض مجالات التراث والمنتجات الثقافية المشابهة، وكذلك محاولة الفعل باتجاه تعميق ثقافة المسرح والكتاب ومحاورها الأخرى في سياق الاهتمام بالإنسان والوطن.



على الطاولة

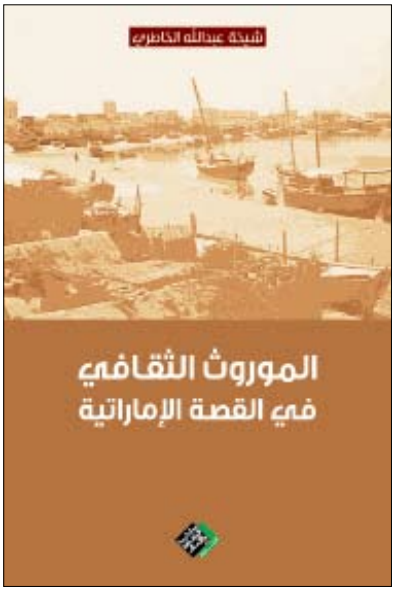
كتاب للشاعر محمد عبدالله البريكي يقدم فيه قراءات في الساحة الشعرية الشعبية من خلال بحوثه ودراساته حول دواوين الشعر النبطي ويقدم صورة ورؤية حول بعض شعراء هذا اللون من الشعر الشعبي، ولم يكتف البريكي بتقديم رؤية فنية، بل حاول أن يقدم صورة أخرى عن الشعر النبطي، من خلال الملتقيات التي تمت في الدولة، أو في دول الخليج.

وقد قدم بعض الرؤى حول الشعر النبطي وأزمته، كما شخّص بعض مواضع الكتاب، ثم أدلى المؤلف بدلوه الفني في بعض الكتب، أو الدراسات التي اهتمت بالشعر النبطي وهو هنا شعبي وتوسع في تقديم مشهدية أوسع مكتنزة بالنبطي وبالدراسات حوله.



الأوائل في مسرح الإمارات

الكتاب من إعداد الفنان عبدالله صالح يوثق فيه الفعل الأول في مشهدية الحركة المسرحية منذ انطلاقها في الإمارات منذ خمسينيات القرن الماضي، ومن هنا تأتي أهمية الكتاب التوثيقية التي تحتاجها المكتبة الوطنية والباحث الإماراتي للتعرف إلى بدايات المسرح ومسيرة حراكه من خلال هذه المفردات المسرحية التي تشكل اللبنة الأولى في المسرحية أو الذين صنعوا المسرح أو محاولات البداية في أي من محاوره المختلفة سواء في الجوهر أو الشكل هذه الفسيفساء تشكل في إجمالها علامة من المشهدية عن المسرح الوطني.



الموروث الثقافي في القصة الإماراتية

الكتاب هو أطروحة ماجستير للكاتبة شيخة عبدالله الخاطري والتي دخلت إلى القصة الإماراتية من خلال الموروث، والذي يشكل مساحة واسعة في الذاكرة الجمعية، والتي اهتمت بعوالم سحرية ألهبت مخيال تلك الذاكرة، كالخرافة والعوامل المتأسسة على موضوعة الجن إضافة للأغاني والأهازيج التي تحفل بها الاحتفائية الشعبية حين الوداع أو الفرح أو الحزن، وإلى آخر هذه المنظومة التي كان يرتكن عليها الخيال الشعبي.

ولقد رصدت الدراسة هذه الموروثات في القصة الإماراتية والتي تعتبر مرآة عاكسة لبعض الجوانب الواقعية في الحياة المعيشة، وأثبتت الدراسة أن القصة الإماراتية استطاعت أن توظف الموروث الذي يشكل بعض جوانب من الثقافة الشعبية.

ثقافة الشارقة .. الحصاد المثمر

المتابع للأنشطة الثقافية في الشارقة سيلاحظ التنوع والزخم والكم من تلك الفعاليات التي تهتم بكافة محاور الثقافة والإبداع والفنون تنتجها دائماً مناشط رسمية وأهلية تحتضنها الشارقة وتستحوذ دائرة الثقافة والإعلام على الكم الأكبر حيث إنها المثابة المناط بها الفعل الثقافي وإدارته وإشاعته وفقاً لرؤية المشروع النهضوي الذي يرعاه حضرة صاحب السمو حاكم الشارقة

وفي العام 2009 وصلت تلك الفعاليات إلى ما يقرب من 1730 فعالية، هذا الرقم يتنامى في العام 2010 ليفوق هذا الرقم بكثير، والمتأمل في تلك الأنشطة سيرى كم هي متنوعة بين فن وإبداع وثقافة ومسرح وتراث وآثار.. وما بين أمسيات ومنتديات وملتقيات وجوائز أدبية وفنية، وما بين مطبوع ورقي وإلكتروني.. وسيلاحظ كم هو التوازن الذي يشمل المكان (الداخل والخارج) وكأنه اهتمام بإعادة صياغة الإنسان على الأرض من أجل المستقبل الأفضل والأجمل له وللوطن، وهي محاولة جادة للمساهمة في زيادة المعرفة والوعي والذائقة الجمالية والثقافية.

صاحب السمو في باساو_ألمانيا

ولقد أثمرت اهتمام الإنسان في ربوع الوطن والشارقة خاصة للاستفادة من مفردات هذه الفعاليات التي تضم كل المدن والأمكنة بالإمارة.. ولقد أشاع هذا المشروع من جهة أخرى أنواره خارج المكان.. والحدود ليتماس مع الآخر العربي والأجنبي.. العربي تعريفاً وتواصلاً بين مفردات ثقافة عرقية وتراثية من المشرق إلى المغرب.. ومع الأجنبي الأوروبي خاصة لخلق آلية للحوار تفتح مكامن للإطلال على ثقافتنا وعقائدنا وقيمنا.. للتعريف بخصوصية الثقافة الوطنية ومفرداتها، وكذلك للتواصل الإنساني عبر حوار جاد وعملي يبرز أننا على قدم المساواة في حوار الثقافات والحضارات.

وعند إمعان النظر في أهم تلك الفعاليات التي أدارتها وأنتجتها دائرة الثقافة والإعلام في العام 2010 سيراها كالتالي:

أولاً: الإصدارات

والتي تعد من أهم أدوات المشروع الثقافي تجسيداً لخطاب الوعي والمعرفة من خلال حزمة من الإصدارات تتشكل في سلاسل تراعي محاور الإبداع والفكر والثقافة، وتتوزع لتشمل كتاب الطفل والتراث، والثقافة والرسائل الجامعية والإبداع والمسرح والفنون، إضافة إلى الدوريات والحوليات المهتمة بالثقافة والفنون كالرافد وحولية اقرأ.

طوكيو

ولقد بلغ إجمالي إصدارات العام 2010 (٦٦) كتاباً.

ثانياً: الجوائز

تشكل الجوائز أداة أخرى تهتم بالكشف عن المواهب الأدبية والإبداعية تشجيعاً وتحفيزاً. وكذلك تمثل أداة للحفر في المشهد الثقافي المحلي والعربي لتكريم الرموز الثقافية المساندة للنهوض العربي والوطني وكذلك لمساعدة الباحثين والدارسين والمبدعين. وتشمل تلك الجوائز: الأدب والفنون التشكيلية والمسرحية وتهتم بالأديب والفنان المحلي والعربي والدولي.

ومن هذه الجوائز:

* جائزة الشارقة للإبداع العربي ـ الإصدار الأول

وهي مهتمة بالأديب الشاب الباحث عن مكانته في ساحة الفعل والأدب ومحاورها: الشعر والقصة والرواية والمسرح وأدب الطفل والنقد. ويترافق مع توزيعها ورشة إبداع يشارك فيها الفائزون، عقدت في شهر إبريل من العام 2010.

ـ جائزة الشارقة للأدب المكتبي

وهي مهتمة بصناعة وتداول الكتاب ومشكلاته، وكذلك بالمكتبات وعلومها وعقدت دورتها في العام 2010 في شهر فبراير.

ـ جوائز معرض الشارقة الدولي للكتاب

وهي حزمة من الجوائز المهتمة بالكتاب وتترافق مع انعقاد المعرض، وهي:

ـ جائزة الكتاب الإماراتي.
ـ جائزة تكريم دور النشر.
ـ جائزة شخصية العام الثقافية.
ـ جائزة أفضل كتاب عن الإمارات.
ـ جائزة أفضل كتاب عربي مبيعاً.

وقد تم توزيع هذه الجوائز في دورة المعرض للعام 2010 في شهر أكتوبر.

ـ جائزة الشارقة للنقد التشكيلي

وتُعنى بالنقد التشكيلي فعلاً للنهوض وإشاعة ذائقة جمالية تتساوق والأصول العلمية، ويشارك فيها نقاد من الوطن العربي والتأمت دورتها لهذا العام في شهر ديسمبر.

ـ جائزة الشارقة للثقافة العربية ـ اليونسكو

وهي جائزة تقدمها الشارقة شخصية عربية وأخرى من دول العالم خدمة للثقافة العربية والإسلامية وبالتنسيق مع هيئة اليونسكو ـ باريس.

ثالثاً: فعاليات وملتقيات وندوات ثقافية محلية

وتشكل هذه الفعاليات أداة أخرى لإشاعة الثقافة وفق مخطط مرسوم مسبقاً، تستهدف الجمهور العام والمتخصص، وتتنوع ما بين الأدب والفنون والمسرح والتراث والكتاب إلى آخر محاور الأدب، كما يتلاحظ أن هذه الفعاليات تهتم بالساحة المحلية والعربية والدولية. وقد شهد العام 2010 العديد من الفعاليات الكبرى في السياق ذاته، منها:

ملتقى الشارقة للمسرح العربي

وقد التأم في يناير 2010 تحت عنوان «المسرح والجمهور»، وقد شارك فيه نخبة من المسرحيين الإماراتيين والعرب، قدموا خلاصة تجاربهم ورؤاهم في الموضوع المطروح، والذي يشكل أحد هموم المسرح العربي والإماراتي.

ملتقى الشارقة للشعر العربي

وقد انعقد في دورته الثامنة في يناير 2010 تحت عنوان «الرؤية البلاغية والأسلوبية في قراءة النص الشعري»، شارك فيه كوكبة من الشعراء والنقاد العرب أدلوا برؤيتهم حول موضوعة الملتقى واهتموا بمحاوره التي شملت رؤية البلاغيين والنقاد العرب ومستويات بنية النص المتعددة وقد عقدت على الهامش عدة أمسيات شعرية لشعراء من الدولة وخارجها.

أيام الشارقة المسرحية في دورتها العشرين

عقدت الدورة في شهر مارس استمراراً وتواتراً لتلك الفعالية التي صارت الرافعة الأساس للمسرح الإماراتي وسبب ديمومته وتطوره ولقد شاركت في هذه الدورة إحدى عشرة مسرحية داخل المسابقة وخارجها، وصاحب الأيام عدة فعاليات منها:

- ندوة فكرية «إشكالية الممثل بين المسرح والتلفزيون».
- تكريم الفنان المحلي «حسن رجب».

ـ تكريم الفرق المسرحية والمشاركين.
ـ تكريم الفنان العربي «سعد الفرج».

وقد شارك فنانون ومسرحيون من الإمارات ومن الوطن العربي في فعاليات الدورة وشهد افتتاحها حضور صاحب السمو حاكم الشارقة. وقد ذهبت جائزة أفضل عمل مسرحي متكامل إلى مسرحية «تراب» لمسرح الشارقة الوطني ولمخرجها محمد العامري.

أيام الشارقة التراثية

انطلقت في دورتها الثامنة في إبريل ٢٠١٠ تحت شعار «تراثنا أمانة».. وتأتي هذه التظاهرة لربط الأجيال الجديدة بالماضي وقيمه وعاداته. واهتمت هذه الدورة بإبراز الثقافة اللامادية، إضافة إلى التراث المادي، وكان هناك حضور للبيئات البحرية والبرية والجبلية، كما حرصت الأيام على تقديم حزمة المهن وأشكالها في البيئات كما أبرزت مظاهر الفرح والاحتفاء بالقوافل المسافرة إلى الغوص، وحين العودة من خلال الفولكلور الشعبي من رقصات شعبية وموسيقى، كما صاحب الأيام ملتقى علمي لإبراز إمكانيات الشارقة القديمة وتأهيلها لتكون محمية ثقافية تحظى برعاية اليونسكو.

ملتقى الشارقة لفن الخط العربي

وقد انطلق في السابع من إبريل ٢٠١٠ في دورته الرابعة، وضم ٢٦٠ عملاً لأكثر من ١٥٠ فناناً وفنانة من ٢٨ دولة ترتكز كلها حول جماليات الخط العربي المتنوعة الأساليب الفنية وفقاً لأداء كل فنان في زمانه ومكانه، وتجمع ما بين القواعد التقليدية والمعاصرة، إضافة إلى هذا المعرض العام كان هناك معارض لمجموعات وتجمعات فنية عربية مثل مجموعات «زقرت» و«جمعية التصوير الفوتوغرافي» و«رمزيات الحروف»، و«نون بنت الحرف»، و«شبكة المبدعين»، وبالتالي فإن عدد المعارض الجماعية والفردية في هذه الدورة بلغ ٢١ معرضاً بإجمالي ٣٣٣ فناناً مشاركاً وبلغ إجمالي عدد الأعمال المشاركة في هذه المعارض ٨٣٣ عملاً في مجال الخط العربي والزخرفة الإسلامية.

وبالتوازي أقيمت ندوة دولية شارك فيها باحثون وفنانون من عدة دول عربية وإسلامية ناقشوا فيها العلاقة بين الكلمة والمنمنمة وانعكاسها على الفنون البصرية المعاصرة.

ملتقى الشارقة السابع للسرد

انعقد في 2010/9/19 للدورة السابعة وناقش فنيات وتطور السرد العربي في شكل القصة محلياً وعربياً، وقد قدم نقاد وأدباء من الوطن العربي ودولة الإمارات أوراق بحوثهم التي ناقشت محاور:

- القصة الإماراتية.. بانوراما تاريخية وفنية.
- قواعد الفن القصصي بين الثابت والمتغير.
- تحولات القصة الإماراتية.
- القصة التفاعلية.

وقد تضمن البرنامج شهادات من تطور القصة الإماراتية وإحاطتها بما شهدته من انطلاقاتها. كما قدم مبدعون شهادات عن كتاباتهم الإبداعية.

معرض الشارقة الدولي للكتاب

افتتحه حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، حفظه الله، في دورته التاسعة والعشرين في الفترة من ٢٦/١٠ إلى ٦/١١/٢٠١٠، والذي تميز بتصاعد الرقي في الأداء، مرسخاً تقاليد استمرت قرابة ثلاثة عقود، من أجل النهوض بالثقافة ومواكبة تطور التقنيات الحاكمة لصناعة وعرض ونشر الكتاب.

واللافت في هذه الدورة هو مشاركة ٥٣ دولة عربية وأجنبية توزعت على ٧٨٨ دار نشر، وتم عرض ٢٠ ألف عنوان.

كما أن هذه الدورة احتضنت برامج ثقافية وفكرية تنوعت ما بين ندوات ومحاضرات وأمسيات إبداعية ومقاهٍ ثقافية وبرامج مهنية متعددة والعديد من البرامج الخاصة بالطفل والمتنوعة التي شملت عروض ورش شكلت ما يزيد على ٢٠٠ برنامج ثقافي.

وعلى هامش المعرض استضيفت شخصيات ورموز ثقافية وأدبية من الوطن العربي والأجنبي.

مهرجان الفنون الإسلامية

انطلق المهرجان في الثامن من ديسمبر تحت عنوان «نقش ورقش» وشارك في المهرجان عدة دول عربية وإسلامية ضمن البرنامج الذي تضمن على مدار عدة أسابيع معارض متنوعة لفنون إسلامية لفنانين اهتموا بالزخرفة الإسلامية والخط العربي، وأقيمت ورش مصاحبة لإتقان الخطوط والكتابة والنقوش

والأغلفة. كما أقيمت محاضرات وأمسيات موسيقية وحفلات إنشادية ومعارض كتب عن الفن والرسم والخط.
وقد أقيمت هذه الفعاليات في الشارقة ومدن المنطقة الشرقية.

وصاحب هذا المهرجان.. ندوة كبرى عن القيم الجمالية للعمارة الإسلامية شارك فيها نخبة من الأساتذة المهتمين بفنون العمارة، من دول عربية وإسلامية، بحثوا فيها مظاهر الفن والتقنية والهندسة والفلسفة في تلك العمارة.

فعاليات وملتقيات وندوات عربية ودولية

أولاً: معارض الكتب العربية والأجنبية
تحرص دائرة الثقافة والإعلام على المشاركة في معارض الكتاب التي تعقد في الدول العربية والأوروبية للتأكيد على أهمية الكتاب وعلى أهمية تناوله وتداوله وإشاعة الكتاب المحلي والإصدارات المهتمة بالشأن الثقافي الوطني في الدول العربية والأجنبية، ومن أهم المعارض:

أولاً: معارض الكتب العربية والأجنبية:
معرض القاهرة الدولي للكتاب، معرض الدار البيضاء، معرض مسقط للكتاب، معرض الرياض الدولي للكتاب، معرض صفاقس للكتاب، معرض باريس للكتاب، معرض بولونيا للكتاب (إيطاليا)، معرض مكتبة الإسكندرية، معرض لندن الدولي للكتاب، معرض إكسبو أمريكا للكتاب معرض طهران الدولي للكتاب، معرض صنعاء للكتاب، معرض الخرطوم للكتاب معرض مكتبة الأسطل للكتاب، معرض فرانكفورت الدولي للكتاب، معرض الدوحة للكتاب معرض الكويت للكتاب معرض بيروت للكتاب، معرض الجزائر للكتاب.

ثانياً: ندوات وملتقيات

إطلاق كتاب سرد الذات من القاهرة
زار حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة مصر في مارس ٢٠١٠ بوصفه كاتباً ومؤلفاً حيث أطلق سموه كتابه «سرد الذات» من القاهرة، وقام بالتوقيع عليه في احتفال ضم عشرات من كتّاب مصر وأدبائها في تلاحم نادر بينهم، وحاكم يكتب أيضاً بروح الإنسان العربي المهموم بقضايا وطنه.

وقد أقيمت في التاريخ نفسه معرض ضم مقتنيات سموه لأعمال الفنان ديفيد روبرتس في أروقة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، في بادرة تؤكد على اهتمام الحاكم الإنسان بالفن والإبداع والأدب ومساهمته الفاعلة في إشاعة الثقافة للمواطن العربي.

التراث العربي في اليابان

افتتح صاحب السمو حاكم الشارقة معرض التراث العربي من شارقة الإمارات في دورته الأولى في اليابان، وتأتي هذه التظاهرة في بادرة هي الجسور والتقارب بين الشعوب والحوار مع الآخر من خلال الفنون والإبداع والتراث، كمفردات تعبر عن ثقافة الشعوب وتعد الأداة الأهم في التقارب بينها والتعريف بها. ولقد ضمت فعاليات المعرض «معرض الشارقة للآثار» وعروضاً فنية وثقافية وترفيهية قدمت للجمهور الياباني بمتحف اشيكاوا كان للتعريف ببعض الثقافة الإماراتية.

لتعميم الثقافة العربية الإسلامية، وترسيخ صورة ذهنية مضيئة عن عناصر الثقافة العربية الإسلامية، والشاهد أن هذه الزيارة الحالة تترافق مع منظومة متكاملة من عناصر الثقافة والفنون لتقدم لوحة بانورامية بهيجة عن الخصوصية، ولتكشف آفاق التثاقف والتواشج الإنساني المبثوث في نسيج ثقافتنا. في هذه الزيارة حرص سموه على انتظام هذه العناصر ضمن مصفوفة جمالية متناسقة، ولقاءات تداولية مع أبرز الوجوه والقامات المعنية بالثقافة، فقد كان له لقاء مع عمدة بلسلوم وسفير معهم تحف لفنون لمعاصرة

أيام الشارقة الثقافية في ألمانيا

تمثل زيارة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لمدينة باساو بمقاطعة بافاريا الألمانية في ٢٣ من شهر نوفمبر لعام ٢٠١٠م محطة أخرى في سلسلة جهوده المتواصلة في المدينة السيد يورجن دوبار، كما التقى مع رئيس جامعة باساو الأستاذ خفالتر شفايتس، وتجول معه في أروقة وساحات جامعة باساو. وخلال تجوال سموه في أروقة المعارض المصاحبة لأيام الشارقة الثقافية في المدينة تداول مع الحضور فضاءات المعاني النابعة من تلك العروض والتي شملت معرض «الخليج في الخرائط التاريخية»، والعروض الفولكلورية الفنية لفرقة الشارقة للتراث الفني والعروض التراثية المرتبطة بفنون الزخرفة والرقش والحناء، واللوحات الفنية الموسيقية التراثية التي قدمتها فرقة الفنون الشعبية على ضفاف نهر الدانوب واجتذبت أعداداً من الجمهور المنبهر بإيقاعات الموسيقى التراثية الإماراتية.

الشارقة في القاهرة

ملتقى الشارقة للشعراء الشباب

انعقد الملتقى في دورته الأولى في مصر في الفترة من ٩ـ ٢٠١٠/١٠/١٣ احتفاء بالشعراء الشباب في بلدانهم ووسط ذويهم في تجربة غير مسبوقة في الوطن العربي، حيث تتعدى تحفيزهم من خلال المسابقات إلى تكريمهم مادياً ومعنوياً ولتشجيعهم من الشارقة التي باتت تهتم بمفردات الثقافة في عموم الوطن العربية خدمة لرقي الإنسان العربي. وقد انعقدت الفعالية في ثلاث مدن مصرية: الإسكندرية، القاهرة، الأقصر.

الشارقة في قلب أوروبا

في شهر يونيو افتتحت في مدينة كوبنهاجن عاصمة الدنمارك أيام الشارقة الثقافية تحت شعار «الشارقة.. فن من الإمارات» واستمرت معروضات هذه التظاهرة حتى الأول من نوفمبر ٢٠١٠ في المتحف الوطني الدنماركي، وتشتمل هذه المعروضات على:

ـ «منظومة الخليج في الخرائط التاريخية».

ـ «أعمال الفنان ديفيد روبرتس».

وهما من مقتنيات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.

كما تم عرض:

ـ أعمال للخط العربي.

ـ وأعمال فنية تشكيلية لفنانين من الإمارات.

ـ وبانوراما عن بينالي الشارقة الدولي للفنون.

كما تضمنت تظاهرة أيام الشارقة الثقافية بالدنمارك درساً لفن الخط العربي وعروضاً فولكلورية للفنون الشعبية الإماراتية.

إن أيام الشارقة الثقافية في الدنمارك والتي افتتحها سمو الشيخ سلطان بن محمد بن سلطان القاسمي ولي العهد ونائب حاكم الشارقة والأمير فريدريك أندريه ولي عهد الدنمارك تأتي برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة راعي الثقافة وصاحب هذه الرؤية الداعمة لحوار الشعوب.

الشارقة ضيف شرف مهرجان أصيلة الدولي

أطلق مهرجان أصيلة الدولي لمسرح الطفل على دورته السابعة التي انطلقت في ٢٥ يونيو ٢٠١٠ دورة الشارقة، وذلك تكريماً لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة والرائد المسرحي عالمياً وعربياً.

وتم تكريم الشارقة عاصمة الثقافة العربية وحاكمها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في أول أيام افتتاح المهرجان.

كما تم افتتاح معارض (دورة الشارقة) واشتمل على معرض للإصدارات المسرحية، مؤلفات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ومسرحيات سموه وإصدارات العناوين الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع ـ المسرح ـ إضافة إلى معرض تشكيلي وآخر تراثي.

وتمت قراءة مسرحية (لأحد نصوص صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي) أداها ممثلون من المغرب ومن الشارقة وعرضت أشرطة سينمائية تلفزة قصيرة للشارقة ضمن القافلة السينمائية للأطفال.

وافتتح (يوم الشارقة المسرحي) فيما أقيمت مائدة مستديرة حول (تجربة مهرجان الإمارات لمسرح الطفل بالشارقة) بالتنسيق مع دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة وجمعية المسرحيين بالدولة كما قدمت مسرحية (شكراً بابا) لفرقة المسرح الحديث بالشارقة.

هذه بانوراما مختصرة عن أهم الفعاليات الثقافية التي تمت داخل الشارقة وخارجها في سياق اهتمامها بالفنون والآداب والثقافة ودأبها المستمر لرعاية الثقافة داخل الوطن وخارجه.. واهتمامها بالإنسان ووعيه وكذلك لرفع درجة التفاهم والحوار بين الشعوب.. من خلال الثقافة ومفرداتها.

الدوران حول الذات

النص الدنيوي إبداع إنساني مفارق للإبداع الإلهي المتعالي

د. عبدالمعطي سويد

يعتبر التفكير الأسطوري تاريخياً المكوِّن الأول لبنية العقل العربي، أو نمط التفكير في الثقافة العربية لمرحلة ما قبل الإسلام والتفكير الأسطوري لاتزال عناصره قابعة أو هي من (موجودات) اللاشعور الفردي والجمعي لمجتمعاتنا العربية، أو بشكل عام للمجتمعات القاطنة في الشرق الأوسط والشمال الإفريقي، ويقتضي منّا جميعاً التخلص من نمط التفكير هذا خوفاً من أن ينجرّ عقلنا، وفكرنا نحو تفكير آخر، وهو التفكير الخرافي في النظر إلى الحياة، والكون والعالم، وفي طرق التعامل اليومي مع بعضنا بعضاً وبعبارة ثانية: العمل على اكتساب مهارات التفكير العلمي وممارستها وسط حياتنا الفردية والاجتماعية، واليومية.

تحدّث الفيلسوف الفرنسي صاحب المعجم الفلسفي المشهور وكتابه في الصلة بموضوعنا هنا أعني (العقل والمعايير) عن تصنيف مفيط للعقل قائم على النظر إليه على أنه مكوَّن من عقلين - إن صح التعبير - هما: العقل المكوِّن (بتشديد وكسر الواو) والعقل المكوَّن (بتشديد وفتح الواو).

المقصود بثقافة النص:

يعني صاحب هذا السطور بثقافة النص كل ماينتج من رصيد أو كمّ معرفي، وممارسة سلوكية عن المتون والنصوص من تفسير وشروح، وتأويل، وتعليق، ونمط فكروي، ومسلك حياتي، ونظرات إلى الكون، والعالم، والحياة، والبشر، وذلك من خلال النصوص أو المتون ذات الطابع المقدّس، وخاصة في المجال الديني، أي النصوص الدينية، وكذلك النصوص الإيديولوجية الإنسانية - الوضعية، حيث تعتبر هذه بدورها ضمن دائرة ثقافة النّص.

إن الكثرة المطلقة مما نسميه الثقافة العربية - الإسلامية صادرة عن: النّص، أو المتون، متوافقة معه، أو معارضة له، فالمنتوج المعرفي، والفعل السلوكي، وهما قطبا الثقافة، صادران في مجتمعاتنا وتراثاتها عن النصوص وهما التعبير الكامل عن ثقافة النص، فعلوم الدين هي علوم نصية، والعلوم الدنيوية توظّف بإبداعاتها المختلفة لتبرير النص، ومن هنا تصدر ما يسمى بأسلحة المعرفة، حيث إننا نأتي بالمنتج الحضاري المادي أو المعرفي، ونعمل على أقلمته أي توافقه مع النّص، وهي عملية جدّ زائفة، إذ إن هذين المنتجين المذكورين ليسا أصلاً من سياق ولا من إبداع مجتمعاتنا.

إن تراث منطقتنا العربية هو تراث نصّ، وقد تكونت حوله منذ مرحلة الصدور ثقافة واسعة ضخمة متراكمة تراكماً عظيماً، ولكن هذا التراكم في جوهره هو في إطار الحدود التي كان ولايزال من الصعب تجاوزها - أو الخروج عن قيمتها، ومعاييرها.

لقد شكلت هذه الثقافة عبر القرون عقلاً مكوَّناً، إنها ثقافة النص.

لقد خرج (المتصوّفة) في مرحلة من مراحل تطورها الروحي في التعبير والسلوك عن حرفيّة النص، وحتى عن روحه، فاتّهم هؤلاء المتصوفة بالزندقة، والإلحاد، وزجّ ببعضهم في السجون، ومنهم من قتل، وصلب كذلك حاول بعض فلاسفة الإسلام، وغيرهم في (اليهودية - والمسيحية)، كما يسجل لنا التاريخ الديني - اتهام هؤلاء أيضاً - بالكفر، وهؤلاء جميعاً قد رُمي بهم في غياهب السجون، أو هُيّجت الجماهير ضدهم.. وكانت الطبقات السياسية ومن حولها (الرعية) في التاريخ الكلاسيكي، وكذا الأصولية والمحافظون في عصرنا الراهن،

دائماً بالمرصاد وضد المارقين والخارجين عن (الشرع) الإلهي.
إذن، هذا ما جرى لأهل ثقافة النصّ أياً كانت صياغته، السماوية، أم الأرضية. لقد تحددت الأمور وصُنّفَت الآراء الداخلة في الدين، والخارجة عنه تاريخياً، ونتج عن ذلك عناصر ثقافة نصية. أولاً: (بيان - شعر، وخطابة، وبلاغة، وفصاحة، وأدلّة، وبراهين، فالعقل هنا يستخدم للدفاع وتبرير النص: لفظاً، ومعنى ومبنى، والجوهر، والعرض... إلخ)..

ثانياً: العرفان، أو المعرفة الدينية، وتطور أنماط الذائقة الروحية التي كبحت جماح العقل، وألغت دوره لصالح النص المحض، (انظر الجابري في كتابه - بنية العقل العربي) - مركز دراسات الوحدة العربية -. ولقد أشار كثير من الباحثين، والمفكرين العرب صراحة إلى مشكلة ثقافة النص هذه، والتي لاتزال مهيمنة على مختلف أنشطة العقل العربي - الإسلامي الحديث والمعاصر. ونضيف من جهتنا كذلك أنه قد تم رسم الحدود الفاصلة أمام هذه الثقافة الراكدة، وحددت معالم الإبداع الفكري والثقافي كي تكون دوماً في إطار النص.

ومن جهة ثانية، فقد برز ما يمكن تسميته تيار العقل في الثقافة العربية - الإسلامية، وهو ما عمل على مواجهة ثقافة النص، لكن لم يكتب لهذا التيار الازدهار ولا الاستمرارية، ذلك أن ما حصل في تاريخ ثقافتنا قديمها، وحديثها، هو تفضيل أحد طرفي الثنائية: (العقل - النقل)، فكان الميل دائماً لتغليب (النقل) وثقافته، وتم تهميش التيارات والأنشطة العقلية المستقلة عنه (سيما الفكر الفلسفي) وكان يمكن لتناقض هذه الثنائية، وتوترها الخصب، وجدليتها المثيرة أن تؤدي إلى توكيد عقل ثالث (عقل مكوِّن)، إن صح التعبير، إلا أن مراوحة الطرفين كل عند حدّه، وفي تنافسهما للهيمنة على الساحة الثقافية كان يعيد نفسه بين الحين والآخر، وينتهي الأمر دوماً إلى نصرة طرف على حساب آخر.

نتائج تفضيل ثقافة النص:

لعل أخطر ما نتج عن تفضيل ثقافة النص هو: التصوّر الوحداني لدى الإنسان للكون، والعالم، والحياة، والإنسان. ولو أن هذا التصور الوحداني قديم، قدم التاريخ، إذ يعود بأصوله إلى التفكير الأسطوري الذي كان قد برز في اليونان لدى الفلاسفة في مرحلة ما قبل (سقراط) ومن ثم سيادة الفكر الوحداني لدى الفراعنة في مصر القديمة، إلا أن هذا التصور الأخير كان مقتصراً على الجانب (الميتافيزيقي - الغيبي).

إنه لأمر معروف في تاريخ العقائد والأديان المجيَّرة والإيديولوجيات أن كل دين ينفي الآخر وكل إيديولوجية مغلقة تزعم أنها تملك كافة الحقائق، وتعمل على احتكارها وتلغي الإيديولوجيات الأخرى (رغم محاولات البعض خلق حوار بين الأطراف التي تلغي بعضها بعضاً وغالباً ما يجري هذا النمط من الحوارات لذرّ الرماد في العيون،...) وبعبارة مختصرة لقد جرى خَلْط بين: النسبي، والمطلق، بين الإنساني والإلهي، بين الكلمة الإلهية المقدسة التي تعني الخلق، وبين كلمة الإنسان التي هي مجموعة من الرموز والأحرف والعبارات المقروءة عيناً، وبصرياً.

وفي هذا السياق من الإلغاء أو النفي المتبادل بين الأطراف المتناقضة يصبح التعايش بين المختلفين أمراً مستحيلاً، وعلّة ذلك كما قلنا: مدّ الإنسان تصوراته - الإنسانية واعتقاداته وإيمانه بالمطلق، وبالله الواحد الأحد إلى ابتداع إنساني يقوم على الاعتقاد بالرؤية الواحدة في الحياة الإنسانية، وتشعباتها، وتعقيداتها، وتصوراتها المختلفة ورؤى الأمم - والشعوب، والناس للعالم، وللحياة وللمجتمع.

لاشك أن هناك أسباباً سياسية واقتصادية واجتماعية وصراعات مصالح وقوى ظاهرة، وباطنة، تخلق أجواء الخلط هذه بين الرؤيتين: الرؤية الإلهية، والرؤية الإنسانية ومن ثم تمهيد هذه الأسباب لانزياحات الرؤى الوحدانية الإلهية نحو الرؤى الوحدانية في الفكر والوجود، أو عالم الدنيا... وبالتالي ما يؤدي إلى الهجوم على العقل الجدلي، أو العقلانية بشكل عام التي تعمل على معالجة أسباب هذا الانزياح من الإلهي إلى البشري في فكر الإنسان.

إن لغة إلغاء الآخر تقوم في صميمها على التعامل مع المطلق والكلي إذ إنها ترفض كل ما عداها، وتنفيه وتخشى التفاعل والحوار معه وتحتمي وراء نمط من التفكير (النصي)، أو الإيديولوجي الإنساني المغلَّف بالدين،

وتفتقر إلى الأدوات العقلية والمنطقية الجدلية، وإلى مهارات التفكير الناقد والعلمي، ذلك أن أداة العقل، ومهارات الفكر ترمي دوماً إلى خلق أرضية للحوار بين النقائض والأضداد، وتوجد أرضية جدلية خصبة بينهما تجعل كل طرف ديالوغي خصماً في آن واحد وعلى قاعدة الاحترام والتقدير المتبادلين فالنقيض لهذه المواقف هو: الارتماء وسط حلقة مفرغة، ودوران في دائرة جهنمية من النفي والإلغاء المتبادلين، فتأكل النيران بعضها، وتصبح الحياة ذات طابع انتحاري: فردي أو جماعي. كذلك فإن التفكير المتطرف يُدخل المجتمعات في أتون صراعات عقيمة ودمار شامل يخرج منه المتصارعون كلهم خاسرين.

في عام ١٩٩٠ انشر كاتب هذه الأوراق كتاباً بعنوان (التفكير الاستراتيجي وحدود الإبداع في الثقافة العربية) وقد بيّن في أحد فصوله مشكلة الإبداع حيث جاء ليلي المجتمعات التي يحكمها نص يتضمن معايير الحكم والتقويم على الفعل الإنساني هي مجتمعات يصعب فيها الحديث عن إبداع إنساني فيها مستقل عن النص وكذا الأمر في المجتمعات المحكومة فكرياً وسلوكياً بسلطة النص الوصفي المطلق.

إذا توقفنا عند مجتمعاتنا العربية - الإسلامية، ورأينا كيف عاشت، ولا تزال تعيش في أطر ثنائيات حادة مفتعلة: الدين والدنيا، العقل والنقل، المقدّس والمدنس، الابتداعي والاتباعي، التبعية للنص والخروج عنه ...إلخ. دون أن يكون هنالك بينهما نمط من الجدلية المبدعة تنقلب مشكلة الإبداع في هذه المجتمعات لتصبح عائقاً أمام التقدم والإبداع. ولعل هذه الصعوبة تظهر جلاء عندما ندرك أن هذه المجتمعات، ومن خلال عيشها ضمن أطر الثنائيات المذكورة كانت تفضّل دوماً أحد طرفي الثنائيات وتميل ميلاً واضحاً وأحياناً شديداً إلى طرف النص الموضوع وثقافته فهي الدائرة المكتملة في كل شيء.

ويمكن صياغة المشكلة كالتالي: كيف يمكن للفرد وللمجتمع أن يبدعا مستقلين عن النص وسيطرة معاييره وقواعده والعمل بإبداعية مستقلة؟

إن الأمر لا يعني عند مناقشة مثل هذه المشكلة خلق رد فعل من شأنه تجريح النص، وأصحابه، أو نفي قيمه ومعاييره بقدر ما يعني تحييده وجعل العمل الإنساني الرامي إلى التجديد، والإبداع مستقلين عن سلطة النص والنظر من ناحية أخرى إلى الخلق الإلهي بوصفه إبداعاً متعالياً يختلف بطبيعته عن الإبداع الإنساني.

الخلاصة:

زبدة القول: إذا كانت ثقافتنا مؤسسة على النص، إذن ينتفي دور الإبداع خارجه، أو على أقل تقدير يكون الفعل الإبداعي محكوماً ومقدراً له أن يكون في إطار النص تحديداً، والواقع لا ينبغي لنا نفي الظواهر الإبداعية في مسيرة الحضارة العربية - الإسلامية والتي كانت تدور حول النصوص: الإبداع في الفهم والتفسير والتأويل تأصيلاً واجتهاداً، ولكن كانت هذه الإبداعية محدودة كما قلنا بحدود سلطة النص، تقع داخل دائرته، تخضع لمعاييره، ولم يكن وارداً، وحتى يومنا هذا إبداعية إنسانية مستقلة تشطح، أو تتطاول، وتضع معاييرها الخاصة. ويبدو أن المجتمعات التي تسود فيها «المتون» وتحكم هنا ثقافتها كمرجعيات مطلقة بشكل مباشر أو غير مباشر، تعمل على تهميش العقل الإبداعي (العقل المكوّن).

تنويه

وردخطأ غير مقصود في العدد 159 بعنوان (قطعرجاءفيبغداد) وهي أصلاً للكاتب علي مدن لذا وجب التنويه والإعتذار

أسرة التحرير

دولة الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام
United Arab Emirates - Government of Sharjah - Department of Culture & Information

إدارة الجوائز الثقافية

الجوائز الثقافية

تعلن دائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة عن إشهار جملة الجوائز السنوية التي ترعاها الدائرة والتي تشمل ما يلي :

- **جائزة الشارقة للإبداع العربي – الإصدار الأول.**
- **جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي.**
- **جائزة الشارقة للثقافة العربية - اليونسكو.**
- **جائزة الشارقة للأدب المكتبي.**
- **الجوائز المسرحية:**
  - جائزة التأليف المسرحي.
  - جائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي.
  - جائزة الشارقة الكبرى للمسرح الخليجي.

- **الجوائز المترافقة مع معرض الشارقة الدولي للكتاب على النحو التالي:**

جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب الإماراتي:

- أفضل كتاب إماراتي المؤلف إماراتي/.
- أفضل كتاب إماراتي في مجال الدراسات/.
- أفضل كتاب إماراتي في الإعداد والترجمة/.
- أفضل كتاب إماراتي مطبوع عن الإمارات/.

- **جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب (لتكريم دور النشر)**
  - أفضل دار نشر محلية.
  - أفضل دار نشر عربية.
  - أفضل دار نشر أجنبية.

- **جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب (شخصية العام الثقافية).**
- **جائزة أفضل كتاب عربي في معرض الشارقة الدولي للكتاب.**
- **جائزة أفضل كتاب أجنبي في معرض الشارقة الدولي للكتاب.**

حكومة الشارقة . دائرة الثقافة والإعلام

إدارة الجوائز الثقافية

إدارة الجوائز الثقافية الهاتف: ٩٦٧١١١٦ / ٩٧١٦+ البرقي: ٩٦٧٢١٢٦ / ٩٧١٦+
الإصدارات المرسلة المشحونة – ص.ب: ٥١١٩ الشارقة – الموقع الإلكتروني: www.sdcl.gov.ae/awards.html
البريد الإلكتروني: cult.awards@sdcl.gov.ae

الحضارة ودور الفكرة الدينية في قيامها

رؤية مالك بن نبي

خالد فؤاد طحطح

لقد شغلت فكرة الحضارة اهتمام العديد من المفكرين والمصلحين والمؤرخين وقد كان مالك بن نبي أحد هؤلاء المفكرين الذين شغلتهم هذه القضية إلى احتلت عنده مكانة مركزية، ولذلك نجد كتبه جميعاً قد صدرت تحت عنوان ثابت هو مشكلات الحضارة.

وقد عمل على دراستها من زوايا مختلفة، فأحاط بجميع جوانبها التاريخية والنفسية والوظيفية باعتبارها ظاهرة كونية، فكانت كل مشكلة شعب في تحليلاته هي في جوهرها مشكلة حضارته، يقول مالك بن نبي (لا يمكن لشعب أن يفهم مشكلته ما لم يتعمق في فهم العوامل التي تبني الحضارات أو تهدمها).

فما معنى الحضارة؟ وماذا تعني في فكر مالك بن نبي؟

يعتبر مصطلح الحضارة من المصطلحات التي لم تستعمل في الفكر العربي إلا منذ وقت قريب، وقد جاء في لسان العرب تحت مادة الحضر: أنها الإقامة في الحضر أي في المدن والقرى، وهي بخلاف البداوة التي تعني الإقامة المتنقلة في البوادي، فالحضر إذن خلاف البدو، أما الحضارة كمفهوم معاصر فإنها تعبر عن الرقي العلمي والأدبي والفني والتكنولوجي.

وقد بدأت الجذور الأولى للحضارة مع ظهور الزراعة والاستقرار في الحضر، وهو الشيء الذي مكن الإنسان من شق طريق التقدم والتطور والرفاهية والازدهار.

إن اهتمام مالك بن نبي بالحضارة جعله يعرفها من الناحية الوظيفية (بأنها جملة العوامل المعنوية والمادية التي تتيح لمجتمع ما أن يوفر لكل فرد من أعضائه جميع الضمانات الاجتماعية اللازمة لتقدمه (١) وصاغها من حيث التركيب بمعادلة دقيقة: حضارة = إنسان + تراب + وقت).

فمالك يعتبر كل الأجناس والشعوب مؤهلة لإنشاء الحضارة، لأن الله منحها الرصيد الأولي والضروري ألا وهو التراب والوقت، فمتى وجدت الأعمدة الثلاثة (الإنسان، التراب، الزمن) توفرت المواد الخام لإنتاج الحضارة، لكن الأمر عند مالك بن نبي يحتاج إلى مركب تاريخي تكويني بغيابه تبقى العناصر الثلاثة مواد خاماً لا تجدي نفعاً، ومركب الحضارة هذا هو الدين أو الفكرة الدينية عموماً، فالحضارة لا تنبعث إلا بالعقيدة الدينية فلا تظهر في أمة من الأمم إلا في صورة وحي يهبط من السماء يكون للناس شرعة ومنهاجاً، إنها على الأقل ـ تقوم أسسها في توجيه الناس نحو معبود غيبي، فكأنما قدر للإنسان ألا تشرق عليه شمس الحضارة إلا حيث يمتد نظره إلى ما وراء حياته الأرضية (٢).

فالحضارة تظهر بدافع فكرة دينية وتنتهي بانتهاء هذه الفكرة لذلك يجب البحث في كل حضارة عن أصلها الديني، لذلك فالحضارة تسير كما تسير الشمس إذ تشرق في أفق معين ثم ما تلبث أن تتحول عنه إلى أفق آخر، فتتشكل الحضارة على شكل دورة تبتدئ بالنشوء والازدهار فالأفول والسقوط، وقد تناول بالدراسة والتحليل هذه النظرية كل من ابن خلدون واشبنجلر وتوينبي (٣).

أما دورة الحضارة عند مالك بن نبي فتمر بثلاث مراحل:

١ - مرحلة الروح.
٢ - مرحلة العقل.
٣ - مرحلة الغريزة.

مالك يعتبر كل الأجناس والشعوب مؤهلة لإنشاء الحضارة، لأن الله منحها الرصيد الأولي والضروري ألا وهو التراب والوقت، فمتى وجدت الأعمدة الثلاثة (الإنسان، التراب، الزمن) توفرت المواد الخام لإنتاج الحضارة، لكن الأمر عند مالك بن نبي يحتاج إلى مركب تاريخي تكويني يغيبه تبقى العناصر الثلاثة مواد خاماً لا تجدي نفعاً، ومركب الحضارة هذا هو الدين أو الفكرة الدينية عموماً

وتتميز مرحلة الروح بطاقتها الحيوية وفعاليتها وشرارتها وبدورها الكبير في بزوغ فجر حضارة جديدة، لكن سرعان ما تحدث أسباب ووقائع تؤدي إلى تفسخ القيم الروحية شيئاً فشيئاً لتحل مرحلة جديدة هي مرحلة العقل والازدهار المتميزة بالعطاء والإبداع، ثم نتيجة عوامل نفسية واجتماعية يكون من أهمها ظهور الترف والظلم والفساد المؤذنين بخراب العمران فتنتهي هذه المرحلة لتتفسح المجال لانطلاق الغريزة الإنسانية التي تحل محل العقل فتعيد الإنسان مرة أخرى إلى الانحطاط والتخلف، وإذا أردت مثالاً حياً على ذلك فلا بأس أن نستطرد معك في صورة الحضارة الإسلامية عند مالك بن نبي.

تبدأ دورة الحضارة الإسلامية في رأي مالك بن نبي مع نزول الوحي على الرسول صلى الله عليه وسلم بغار حراء، وكانت هذه هي بداية المرحلة الأولى من مراحل الدورة الحضارية التي هي مرحلة الروح، والتي استطاع خلالها العرب البسطاء والمشتتون في قبائل متنازعة أن يصبحوا بناة حضارة وحملة مشعل السلام والفكر والتقدم بعد أن تمكن الإسلام من قلوبهم، واستمرت هذه المرحلة طوال فترة الخلافة الراشدة وحتى حدود موقعة صفين (سنة ٣٨هـ)، حيث كانت هذه المعركة بداية الفصل بين طور الروح وطور العقل الذي دخلت إليه الحضارة الإسلامية مع بزوغ الدولة الأموية، واستمرت هذه المرحلة قروناً طويلة استطاع خلالها الإسلام أن يصل إلى أقصى جنوب شرق آسيا وشمال إفريقيا وأجزاء من أوروبا، وبظهور عوامل نفسية واجتماعية بدأ منحنى السقوط والانحدار والأفول مع دخول مرحلة الغريزة إلى الوجود، وما زلنا نعاني إلى اليوم من ويلات هذا الانحدار.

نلاحظ من خلال هذا الاستطراد ما للفكرة الدينية من دور في قيام الحضارات عند مالك بن نبي منذ الأزل، وحتى الحضارة الغربية المعاصرة في نظره قامت على أساس ديني وعقدي (فالروح المسيحية ومبدؤها الخلقي هما القاعدتان اللتان شيدت عليهما أوروبا سيادتها التاريخية) (٤).

أما بالنسبة للشيوعية فإن مالك يعتبرها أزمة للحضارة المسيحية فهي قامت على أنقاض استغلال الدين المسيحي من طرف الكنيسة ودفعت المنتمين إليها إلى التضحية والبذل في سبيلها بكل غالٍ ونفيس ومن ثم فإن قانون الفكرة الدينية ينطبق عليها وإن بشكل مغاير.

من خلال ما سبق نستنتج أن الفكرة الدينية أساسية ومهمة وسبب قوي في نشوء الحضارات عند مالك بن نبي، فهي بمثابة مركب يؤلف بين العناصر الثلاثة (الإنسان، الوقت، التراب)، لتصبح عناصر مبدعة بعدما كانت عناصر خاملة.

فإذا كانت للحضارة دورة تبتدئ بالنشوء وتمر عبر الازدهار والعطاء وتنتهي بالسقوط، فإن موقع الإنسان قبل هذه المراحل وخلالها وبعدها يطرح أكثر من سؤال، فمالك يعتبر أن الإنسان السابق للحضارة هو شخص بسيط يعيش على الفطرة مستعد للدخول في طور الحضارة بسرعة لأنه يحمل خصائص تؤهله لذلك، بخلاف إنسان ما بعد الحضارة والذي أصبح يحمل في كيانه جميع الجراثيم والمشاكل التي تعرض لها خلال فترات متفرقة من تاريخه، ويصبح مجتمع ما بعد الحضارة مجتمعاً متصفاً بالجمود وعدم الفاعلية، والميل نحو التخلف والنكوص إلى الخلف، لأن إنسان ما بعد الحضارة عجز تماماً عن تطبيق مواهبه الخاصة على الوقت والتراب لأنها تحللت ومعها بالموازاة تحللت جميع القيم الاجتماعية الأخرى، فأصبح هذا الإنسان خارجاً عن التاريخ، وعن دورة الحضارة.

وهذا التصور ينطبق على المجتمع المسلم بعد سقوط دولة الموحدين في المغرب الإسلامي، لأن إنسان ما بعد الموحدين في نظر مالك بن نبي قد فقد دوره الاجتماعي، وأصبح يشكو من مرض مزمن يتجلى في العجز وعدم القدرة على مواجهة المشاكل التي تعترضه، وخلال هذه المرحلة انتقل المشعل الحضاري نحو الغرب الأوروبي الذي امتلك زمام العلوم والاقتصاد والتكنولوجيا، وأصبح الإنسان المسلم عبداً لهذه الحضارة الغربية يستورد

نفاياتها ومنتجاتها ومنبهرأ بها في الوقت الذي ملتفيه هذه الحضارة على طمس كل محاولة جادة للنهضة في العالم الإسلامي، وذلك بوسيلة الاستعمار.

> إذا كانت للحضارة دورة تبتدئ بالنشوء وتمر عبر الازدهار والعطاء وتنتهي بالسقوط فإن موقع الإنسان قبل هذه المراحل وخلالها وبعدها يطرح أكثر من سؤال، فمالك يعتبر أن الإنسان السابق للحضارة هو شخص بسيط يعيش على الفطرة ومستعد للدخول في طور الحضارة بسرعة لأنه يحمل خصائص تؤهله لذلك

ويرى مالك بن نبي أن السبب الرئيس لوجود الاستعمار هو القابلية للاستعمار في المجتمع المستعمر فهو إذن نتيجة وليس سبباً لكي نتحرر من الاستعمار وأثره يجب أن نتحرر أولاً من سببه، وهو القابلية في نفوسنا للاستعمار، يقول مالك (ما استعمروك إلا لوجود القابلية للاستعمار فيك) وهكذا وبعد أن انطلقت شرارة المقاومة الوطنية الصادقة المنبثقة من الدين الإسلامي والمبنية على الجهاد والتضحية، خرج الاحتلال العسكري، لكن ماذا حصل بعد ذلك؟

فإنسان اليوم عندنا أصبح مكبل اليدين، حاول أن يتخلص من وضعه المتخلف فاتجه

من اليمين إلى اليسار عبد السلام الهراس مالك بن نبي الأمير محمد بن عبد الكريم الخطابي كمال الحناوي مدير وكالة الشرق الأوسط للأخبار عبد الوارث الدسوقي مدير جريدة الشعب

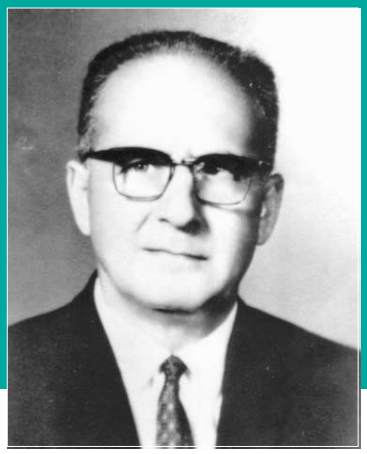
إلى طريق استيراد منتجات الغرب وتكديسها، متوهماً بذلك أنه يسير في الطريق الصحيح نحو الحضارة لأنه سوف يقتني جميع منتجاتها، ناسياً أن التكديس والاستيراد هي ظاهرة اجتماعية نفسية تميز مجتمعات عصور الانحطاط فاستيراد المنتجات ليس أمراً مفيداً للمجتمع، بل هو أمر مضرّ به وبمصلحته.

فمشكلات التخلف لا تعالج بوسائل جاهزة أنتجتها حضارة أخرى، ولكنها تواجه بحضارة ذاتية قادرة على تحريك الطاقات الموجودة لديها فالحضارة هي التي تصنع منتجاتها وليس المنتجات هي التي تصنع الحضارة.

ترى ما هو الحل الذي يطرحه مالك بن نبي على إنسان ما بعد الحضارة لكي يدخل من جديد في دورة التاريخ؟

الحل هو أن يتغير هذا الإنسان تغيراً جذرياً، لكي يستأنف دوره في حياة الحضارة، ولكي يسير في اتجاه منحنى التاريخ الإنساني بعد أن كان خارجه، ولن يكون ذلك إلا بتحويل القيم الروحية إلى قيم اجتماعية فاعلة لا خاملة، فيعود للدين الإسلامي دوره الاجتماعي المطلوب، ومن هنا ليست بعد مالك بن نبي

> مشكلات التخلف لا تعالج بوسائل جاهزة أنتجتها حضارة أخرى، ولكنها تواجه بحضارة ذاتية قادرة على تحريك الطاقات الموجودة لديها، فالحضارة هي التي تصنع منتجاتها وليس المنتجات هي التي تصنع الحضارة



أن يحمل المجتمع الإسلامي مشعل الحضارة من جديد، إن هو وفر الشروط اللازمة لها، وفي مقدمتها إحياء الفكرة الدينية، بحيث لا يصبح الدين عند المسلم ديناً متوارثاً فردياً قابعاً في المسجد فقط بل ديناً قيماً له دور اجتماعي فاعل، ومن ثم فإن فكرة تحول الحضارة وانتقالها من الغرب إلى الشرق أمر وارد لا محالة عند مالك بن نبي، في ظل شروط معينة حددها قد نتطرق إليها مرة أخرى.

الهوامش

١ـ مالك بن نبي (مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي) ص٥٠.

٢ ـ انظر (شروط النهضة) ص٥٧.

٣ ـ نفسه.

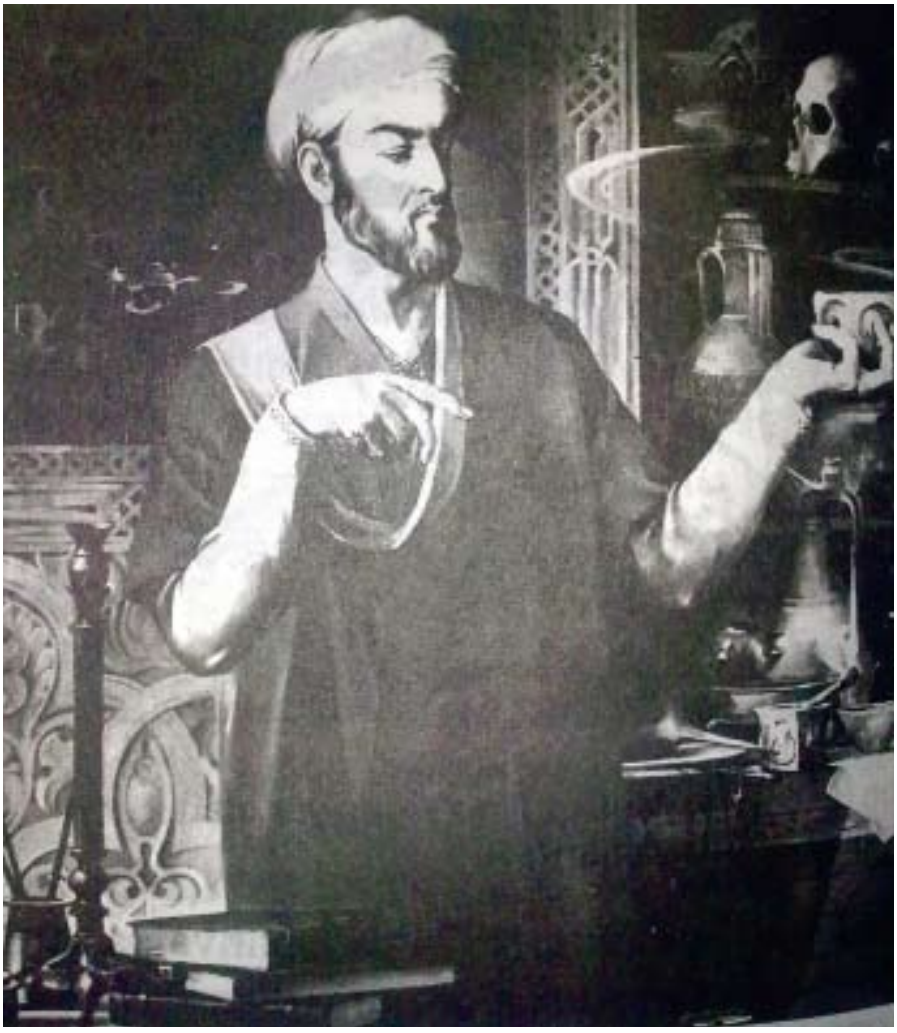
٤ـ انظر كتاب خاليد فؤاد طحطح (نظريات في فلسفة التاريخ) مطبعة الخليج العربي. تطوان.

إسهامات الفلاسفة المسلمين في الحركة النقدية

ابن رشد ـ نموذجاً ـ

سليم بتقه

عرف النقد الأدبي في معظم الثقافات الإنسانية، إن لم يكن كلها، فإذا كانت تلك الثقافات عرفت الأدب سواء كان شعراً أم قصاً أم تمثيلاً في مراحل مبكرة، فإن من الطبيعي أن يفرز ذلك آراء نقدية حول ما يقدمه المبدعون، وقد حفظ التاريخ آراء نقدية قديمة، حيث كان لليونانيين دور بارز في تطوير فكر نقدي لا يزال مؤثراً حتى اليوم بفضل تفاعل المفكرين والنقاد العرب المسلمين معه قبل قرون.



لذا فإن دراسة النقد عند الفلاسفة المسلمين لا تتضح إلا في ضوء النقد عند اليونانيين، ذلك أن الثقافة العربية تدين للثقافة اليونانية التي تلقفها العرب وأفاضوا في تفسيرها والإضافة إليها، حيث تأثر الفلاسفة والأدباء والنقاد والبلاغيون العرب بمن سبقهم من فلاسفة اليونان كأرسطو وأفلاطون، حيث بدا هذا التأثر واضحاً خاصة في كتاب (فن الشعر) لأرسطو على الفلاسفة المسلمين أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد، خاصة بعد أن قام بشر بن متى سنة (٣٢٨هـ) بترجمة كتاب (فن الشعر) ومن ذلك الوقت توالت التلخيصات والترجمات لهذا الكتاب، فقد قام بتلخيصه الفارابي، ثم قام بترجمته مرة أخرى ابن سينا وابن رشد ومن ثم بدأت نظرية أرسطو في الشعر تجد صداها في نقد الشعر العربي مع أن هؤلاء الفلاسفة لم يخصصوا كتابات مستقلة بعينها للشعر أو للنقد.

أولاً: الشعر عند ابن رشد:

ينظر ابن رشد (ت٥٩٥هـ) إلى طبيعة الشعر على أنها تقوم على الخيال، فالشاعر عنده شخص غلبت قوته الخيالية على قوته النظرية، فالشعر بهذا الاعتبار يعود مصدره إلى عنصر نفسي هو إبداع الصور الخيالية المشوبة بالصور الحسية

ولاعلاقة له في جوهره بغيرها من الصور العقلية الخالصة والصور الحسية، التي للأثر للخيال فيها.

وإذا كان أفلاطون (٤٢٧ـ٣٤٧ ق.م) يرى كل الفنون ومنها الشعر قائمة على التقليد (المحاكاة)، وكذلك أرسطو (٣٨٤ـ٣٢٢ م) الذي ارتبطت به نظرية المحاكاة، فإن الفلاسفة الإسلاميين ومنهم ابن رشد اعتبر المحاكاة العمود والأساس في المديح وربط بين المحاكاة والتشبيه، وهو أمر لم يقصده أفلاطون ولا أرسطو من هذا الاصطلاح. يقول: «والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة».

ترجع جودة الشعر عند ابن رشد وتمامه وجماله في الوصف إذا بلغ الشاعر في وصفه مبلغاً يخيل إلى السامعين كأنه محسوس أمامهم يبصرونه، ويرى أن هذا اللون من الوصف الرائع يتوفر عليه الشعر العربي، ويذهب إلى أن المتنبي أفضل من يوجد له هذا النوع من التخييل ومن وصف الأحوال الواقعة في الحروب (١)، وكذلك الأمر لدى امرئ القيس وذي الرمة.

يلجأ شعراء العرب في أشعارهم إلى استعمال ما يسميه ابن رشد بالتخيل وهو المقصود عندهم المطابقة فقط بمعنى وصف الأشياء الخارجية من الجماد والحيوان والنبات، وهذا اللون من الوصف كثير في أشعار العرب. ويغلب على الشعر العربي في نظر ابن رشد محاكاة أشياء محسوسة بأشياء محسوسة، وجل تشبيهاتهم راجعة إلى هذا، كما يوجد فيها تشبيه أمور معنوية بأمور محسوسة بكثرة.
بيد أنه يحكم على شعر المتنبي بأنه «أقرب إلى المثلات الخطبية من المحاكاة الشعرية» (٢)

وذلك أنه يستعمل الإقناع والتصديق، الأمر الذي يليق بالخطابة وبالمنطق العقلي، ويلاحظ ابن رشد أن الشعر العربي يعتمد كثيراً على المحاكاة التي تقع بالتذكر ويعني به أن يورد الشاعر شيئاً يتذكر به شيئاً آخر، فتذكر الشعراء العرب الأحبة بالديار والأطلال مشهور في شعرهم ومن هذا الضرب أيضاً تذكر الأحبة بالخيال أو الطيف وإقامته مقام المتخيل.

> ترجع جودة الشعر عند ابن رشد وتمامه وجماله في الوصف إذا بلغ الشاعر في وصفه مبلغاً يخيل إلى السامعين كأنه محسوس أمامهم يبصرونه، ويرى أن هذا اللون من الوصف الرائع يتوفر عليه الشعر العربي، ويذهب إلى أن المتنبي أفضل من يوجد له هذا النوع من التخييل ومن وصف الأحوال الواقعة في الحروب وكذلك الأمر لدى امرئ القيس وذي الرمة

قال ابن رشد: «وتصرفُ العربِ والمحدثين في الخيال متفنن، وأنحاء استعمالهم له كثير، ولذلك يشبه أن يكون من المواضع الشعرية الخاصة بالنسيب وقد يدخل في الرثاء كما قال البحتري:

خلا ناظري من طيفه بعد شخصه
فيا عجباً للـدهر فقد على فقد» (٣).

وأما النوع من الشعر الذي يبالغ صاحبه في الكذب فيعتقد ابن رشد كثرته في أشعار العرب (٤) والمحدثين وهو ما يستعمله من دعاهم السفسطائيين من الشعراء يقول: «وهذا كثير موجود في أشعار العرب، ولكن قد يوجد للمطبوع من الشعراء منه شيء محمود مثل قول المتنبي:

لبسن الوشي لا متجمـلات
ولكن كي يصن به الجمالا
وضفرن الغدائر لا لحسـن
ولكن خفن في الشعر الضلالا» (٥).

ومن السمات التي يتميز بها الشعر العربي ما يسمى بالتشخيص حيث يضفي الشاعر الحياة والنطق على الجماد. قال ابن رشد: «وهذا نوع من وضع مشهور يستعمله العرب وهو إقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطبتهم ومراجعتهم إذ كانت فيها أحوال تدل على النطق مثل قول الشاعر:

وأجهشت للتوباذ لما رأيته
وكبر للرحمـن حين رآني
فقلت له أين الذين عهـدتهم
حواليك في أمن وخفض زمـان
فقال مضوا واستودعوني بلادهم
ومن ذا الذي يبقى سوى الحدثان» (٦).

ثانياً: وظيفة الشعر عند ابن رشد:

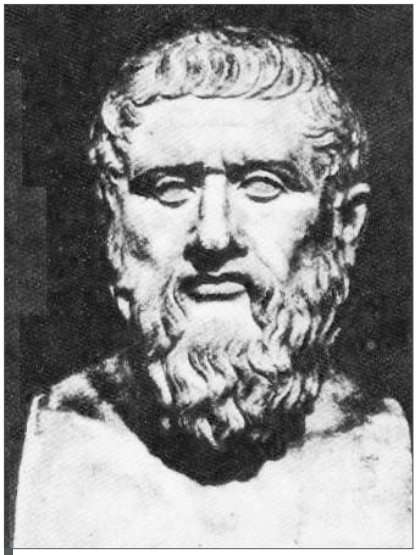
وإذا كان للشعر فعله في نفسية المتلقي فإن ابن رشد اهتم بالجانب الأخلاقي في هذا التأثير، ولذلك قارن بين اليونان والعرب في هذا المجال فقال: «وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجه نحو الحث على الفضيلة، أو الكف عن الرذيلة، أو ما يفيد أدباً من الآداب أو معرفة من المعارف» (٧). فالشعر اليوناني يحث على الفعل الخلقي ويمجده أما الشعر العربي فيصف الأشياء والذوات والانفعالات فالشعر العربي فيما يذهب إليه عبد الرحمن بدوي ذاتي عاطفي، والشعر اليوناني إرادي يكاد

يكون موضوعياً، أي أن الشعر اليوناني ذو طابع أخلاقي فعال في حين أن الشعر العربي ذو طابع انفعالي فهو شعر المتعة واللذة. فالشعراء اليونان يمدحون الأفعال الخلقية وينفرون من الأخلاق غير الخلقية (٨). لذلك نجد ابن رشد يهاجم شعر الجاهلية هجوماً عنيفاً قائماً على معيار خلقي يقول: «ولكون أشعار العرب خلية من مدائح الأفعال الفاضلة، وذم النقائص أنحى الكتاب العزيز عليهم واستثنى منهم من ضرب قوله إلى هذا الجنس» (٩). مشيراً بذلك إلى قوله تعالى: (والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون). (سورة الشعراء ٢٢٤ ـ ٢٢٧).

فالشاعر يصور هوى نفسه، ومشاعر ذاته، وهيمان هواجسه، وهذا الرأي ذهب إليه الفارابي أيضاً فيما يذكر ابن رشد: «وإن كانت أكثر أشعار العرب إنما هي كما يقول أبو نصر في النهم والكدية» (١٠).

جعل ابن رشد للشعر مقياساً أخلاقياً تربوياً، حيث جعل له وظيفة اجتماعية منصبة على أثره في السلوك الإنساني، وبناء على ذلك هاجم الشعر الجاهلي لأنه في أغلبه يعبر عن الأهواء واللذات والرغبات والتكسب بالمدح، وخاصة النسيب الذي ينطبق عليه تفسير فرويد للأدب على أنه لغة الرغبة، فيدعونا لقراءة الأثر الفني على أنه لغة الرغبة. قال ابن رشد: «وذلك أن النوع الذي يسمونه النسيب إنما هو حث على الفسوق لذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان» (١١).

ومع ذلك فهو يعترف بوجود قدر من صور الفضائل في الشعر الجاهلي فهو يقر بما له



أفلاطون

من نماذج تعبر عن الكرم والشجاعة، وهذا النوع من الشعر هو الذي ينبغي أن نهذب به الأطفال ونؤدبهم فقال: «ويؤدبون من أشعارهم بما يحث فيهم على الشجاعة والكرم فإنه ليس تحث العرب في أشعارهم من الفضائل على شيء سوى هاتين الفضيلتين وإن كانت ليس تتكلم فيهم على طريق الحث عليهما وإنما تتكلم فيهم على طريق الفخر» (١٢).

ويذهب ابن رشد في تلخيصه لجمهورية أفلاطون إلى أن شعر العرب في الجاهلية يعج بوصف اللذات الحسية، وهو أمر يضر بالشباب، لذا يجب تحذيرهم من الاستماع إلى هذا الشعر وما أشبهه (١٣).

ويجب أن تهمل العبارات التي تؤدي إلى الاهتمام باللذات، فالشباب ينبغي أن يستمعوا إلى العبارات التي تحذرهم من اللذات والانغماس فيها لأن مراقبة النفس كما قال أفلاطون لا يمكن أن توجد إلا مع الاعتدال وتجنب اللذات الحسية (١٤).

ويرى وجوب منع هذه الأشعار التي تجري على عادة الجاهلية في وصف الأشياء التي لا ينبغي أن توصف (صهيل الحصان ونهيق الحمار) ولا يسمح للشعراء في المدينة أن يحاكوا كل شيء كما اتفق حفاظاً على الذوق والخلق، وعلى سلامة المدينة وقوتها، فإن تقليد الأشياء الرذيلة، أو التي ليس لها تأثير فيما إذا كان شيء ما ينبغي اختياره أو تجنبه كما هو الحال في كثير من أشعار الجاهلية أمر ليست تدعوه أية ضرورة في المدينة، والشعراء في هذه المدينة بالأحرى يجب ألا يسمح لهم إلا بوصف النساء اللامعات وأمانتهن وبصفة عامة الفضائل الخلقية، كما أنه لا يسمح لهم بوصف أي شيء اتفق، وهذا أيضاً ينطبق على الرسامين فلا يجوز لهم أن يرسموا الرذائل، لأن المدن الفاضلة في حاجة إلى أن يكون أطفالها لا يسمعون الأقوال الجميلة فحسب، بل يرون أيضاً الأشياء الجميلة وهكذا فإن الأفعال الجميلة تغرس في أنفسهم بجميع أوجهها (١٥).

> من السمات التي يتميز بها الشعر العربي هي السمو بالتشخيص حيث يضفي الشاعر الحياة والنطق على الجماد. قال ابن رشد: وها هنا موضع عجيب شهير يستعمله العرب وهو إقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطبتهم ومراجعتهم إياها كائنة فيها أحوال تدل على النطق

لم يجعل ابن رشد للشعر والفن وظيفة أخلاقية تربوية فحسب، بل جعل وظيفة اجتماعية سياسية ولذلك هاجم الشعراء الذين يمدحون

الطغاة والمستبدين، ويخبرنا ابن رشد أنه رأى كثيراً من الشعراء ومن الذين نشأوا في المدن الأندلسية يفضلون هذا اللون من الحكم الطاغي، ويعتقدون أنه الغاية القصوى، وأن هناك ميزة وفضيلة في النفس الطاغية، ويرون الدوام لهذا الحكم (١٦).

يمكن القول بأن ابن رشد قاس الشعر مقياس فلسفي أخلاقي وجعله خاضعاً لخدمة المجتمع وللتربية الصالحة، وإذا كانت الغاية من الفن عند أرسطو هي اللذة الجمالية، فإنه مع ذلك لم يضح بالقيمة الخلقية، فهو لا يرضى للبطل في التراجيديا أن يسقط أخلاقياً. إن ابن رشد ابن حضارته والحضارة الإسلامية حضارة ذات طابع أخلاقي وليس معنى هذا أنها تنكر القيمة الجمالية وإنما تعطي الأولوية للحق وللخير إذا اقتضى الأمر، على الجمال.

ومن جهة أخرى فإن حكم ابن رشد على الشعر العربي يبدو شديد القسوة ولكن الواقع أنه يقصد به الشعر الجاهليين إذ يذكر «شعر العرب» مقابلاً «لشعر المحدثين» تمييزاً بذلك بين شعر الجاهليين وشعر الإسلاميين فلا يمكن أن ننكر العناصر الأخلاقية في الشعر الإسلامي، بل إنه لا يمكن لنا أيضاً أن ننفي الصبغة الأخلاقية نفياً كلياً عن الشعر الجاهلي إذ إن ابن رشد نفسه يعترف بما في الشعر الجاهلي من تمجيد للكرم وإن كان يقصر الصبغة الأخلاقية في الشعر الجاهلي على صفتي الشجاعة والكرم فحسب ويشارك الفارابي ابن رشد في هذا الحكم القاسي.

وما كان يخلو منه شعر العرب في الجاهلية قد وجد في القرآن، ولذلك قال ابن رشد: «وينبغي أن تعلم أن أمثال أنواع هذه المدائح الأربعة للفعل الإرادي الفاضل غير موجودة

> جعل ابن رشد للشعر مقياساً أخلاقياً تربوياً حيث جعل له وظيفة اجتماعية منصبة على أثره في السلوك الإنساني، وبناء على ذلك هاجم الشعر الجاهلي لأنه في أغلبه يعبر عن الأهواء واللذات والرغبات والتكسب بالمدح وخاصة التنسيب الخ، ينطبق عليه تفسير فرويد للأدب على أنه لغة الرغبة، فيدعونا لقراءة الأثر الفني على أنه لغة الرغبة

في أشعار العرب، وإنما هي موجودة في الكتاب العزيز كثيراً» (١٧). وتنبه ابن رشد إلى أهمية الشعر القصصي وإلى عدم توفر الشعر الجاهلي عليه فبين أنه قليل في هذا الشعر، ولكن توجد القصص في القرآن، وأشار إلى أن الشعر القصصي له تأثير بالغ فيمن صدق به، وأشار إلى قصة يوسف وإلى قصة إبراهيم الخليل ـ عليهما السلام ـ وإلى ما لهما من أثر في النفس سواء كان الحزن أو الخوف كما في قصة إبراهيم أو الرقة وما يحث على العمل كما في القصة يوسف وما إلى ذلك من القصص القرآني الذي يقصد به عظة النفس وتحريك الدوافع الأخلاقية، ويلاحظ ابن رشد أنه إذا وقع أي شك في هذه القصص فإنها تفقد تأثيرها وذلك: «هو السبب في أن كثيراً من الذين لا يصدقون بالقصص الشرعي يصيرون أراذل» (١٨).

ثالثاً: بين ابن رشد، أفلاطون، وأرسطو:

ويبدو ابن رشد قد تأثر بأفلاطون في وضعه الشعر والفن عامة في المرتبة الثالثة من الحقيقة، وفي طرده للشعراء من مدينته الفاضلة لأنهم يؤثرون تأثيراً سيئاً فيمن عداهم من الناس، ويشوهون الحقائق، ولا يفهمون ما يعبرون عنه، وما يصفونه من أشياء وأفعال، ولكن ابن رشد لا يوافق نظرية أفلاطون في نظرية المثل ولذلك فإنه غلبت عليه المعايير الأخلاقية والاجتماعية من جهة والمنطقية من جهة أخرى، إذ ليس القول الشعري والخطابي والجدلي كالقول البرهاني، فالشعر عاطفي يخيل ليصلح للجمهور، بل إنه يؤثر تأثيراً سيئاً في الجمهور إن كانت صبغته غير أخلاقية.

والواقع أن ابن رشد تبعاً لأرسطو يرى أن من عيوب الشعر أن يترك المحاكاة الشعرية وينتقل إلى الإقناع والأقاويل التصديقية، وخاصة إذا انضاف إلى ذلك إن كان القول هجيناً قليل الإقناع، وإن كان قد يحسن إذا حسن الإقناع أو كان صادقاً (١٩)، ومن ثم فهو لا يتمسك كثيراً بالجانب المنطقي في الشعر إذ طبيعة الشعر لا يمكن أن تكون خاضعة لقوانين المنطق العقلي خضوعاً تاماً، فيبقى ابن رشد إذن متمسكاً أشد التمسك بالمعيار الأخلاقي متفقاً في ذلك مع أفلاطون الذي فهم من الشعر أنه يغذي الأهواء ويضعف الرجولة ويعزل العقل الذي ينبغي أن يسيطر على الأهواء ويحد من رغبة الإنسان الطبيعية إلى ذرف الدموع.. ويرى أن الموسيقى أيضاً قد تفسد الناس لأنها تهدف إلى إرضاء الجمهور فلا ينبغي للشاعر أن يثير الانفعالات، ولا يأذن أفلاطون إلا بمدائح الأبطال والأناشيد الدينية التي تلتزم الحقيقة أما أرسطو فلا يرى أن الشعر مدرسة تعلم الأخلاق والتربية الصالحة وإن كان لا يقبل أن يعرض على المسرح الانحطاط الخلقي، وأن بطل القصة ينبغي أن يكون ذا

خلق ممتاز وهذا الموقف الأرسطي يخالف التقاليد اليونانية التي ترى أن رسالة الشاعر تهدف إلى تهذيب الشعب وترقية أخلاقه.

ابن رشد قاس الشعر بمقياس فلسفي أخلاقي وجعله خاضعاً لخدمة المجتمع وللتربية الصالحة، وإذا كانت الغاية من الفن عند أرسطو هي اللذة الجمالية، فإنه مع ذلك لم يضع لها قيمة خلقية فهو لا يرضى للبطل في التراجيديا أن يسقط أخلاقياً. إن ابن رشد ابن حضارته والحضارة الإسلامية حضارة ذات طابع أخلاقي وليس معنى هذا أنها تنكر القيمة الجمالية وإنما تعطي الأولوية للحق وللخير إذا اقتضى الأمر، على الجمال

فموقف ابن رشد ليس أرسطاطاليسياً محضاً ولا أفلاطونياً محضاً، وإنما هو موقف حضاري إسلامي يرى أن الشعر والفن عامة مرتبط بالالتزام، والفن في نظر الرسالات والمصلحين والثائرين إنما هو في خدمة المجتمع، وخدمة الرسالة الخلقية، أما إذا انساق الشاعر مع أهوائه ولذاته فقد نزل شعره من أن يكون فناً وأصبح ضرباً من وحي الشيطان، لذلك نزه القرآن النبي من أن يكون شاعراً يهيم في أودية الخيال، أو كاهناً يسحر الناس بسجعه وأخيلته وتصويره مما سيحدث من الحدثان، قال الله تعالى: (وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين) وقال: (وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون إن هو إلا ذكر للعالمين).

~

خاتمة:

يعد ابن رشد واحداً من الفلاسفة الذين ترجموا كتاب (فن الشعر)، ويعتبر أيضاً الوحيد الذي اختلفت ترجمته عن باقي التراجمة والشروح، فقد وقع عليه سوء الفهم لمصطلحات الواردة في الكتاب، ورأى البعض أنه أخطأ في ترجمته، وذلك يرجع إلى تخلصه من الأمثلة التي أوردها أرسطو للنصوص الأدبية اليونانية واستبدلها بالنصوص العربية من شعر وآيات قرآنية، وهذا هو ما جعل الكثير من النقاد والباحثين يظنون أن ترجمة ابن رشد لكتاب أرسطو عبارة عن كتاب مستقل تمتزج فيه أقوال أرسطو مع أقوال ابن رشد، ولكنه استطاع أن يسهم في تحولات كثيرة، تجلت فعاليتها النقدية في قضايا عدة.

وإذا كان ابن سينا والفارابي قد تولوا طرفاً من التحول الفلسفي للنقد في المشرق العربي، فإن ابن رشد قد عرف الأندلسيين بكتاب (الشعر) لأرسطو وأعطى للنقد بعداً فلسفياً لا نحسبه يماثل ما توصل إليه المشارقة.

لقد ساهم الفلاسفة المسلمون في تنشيط الحركة النقدية الأدبية مستفيدين من ثقافتهم ومعارفهم التي تلقوها عن الفلاسفة اليونان ومن تراث النقد العربي وحركته المكثفة التي سادت ذلك العصر، ساعين في ذلك إلى توثيق التواصل بينهم وبين النقاد ضيفين لبنة في صرح الحضارة العربية الإسلامية.

الهوامش:

١ـ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١ ص ١٢٤ ـ ١٢٥.

٢ ـ المرجع نفسه.

٣ ـ المرجع نفسه، ص: ١١٨.

٤ ـ يبدو أنه يقصد بالعرب هنا الجاهليين.

٥ ـ المرجع السابق، ص: ١٢١.

٦ ـ المرجع نفسه، ص: ١٢٢.

٧ ـ المرجع نفسه، ص: ٦٨.

٨ـ عمار طالبي: موقف ابن رشد من الشعر، مجلة الأقلام، دار الجاحظ، بغداد، عدد ١١، ١٩٨٠ ص: ٧٤.

٩ـ الشعر تحقيق عبد الرحمن بدوي الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦ ص: ١٧.

١٠ ـ المرجع نفسه، ص: ٧٦.

١١ ـ نفس المرجع، نفس الصفحة.

١٢ ـ نفس المرجع، نفس الصفحة.

١٣ ـ نفس المرجع، نفس الصفحة.

١٤ ـ المرجع نفسه، ص: ٢٤.

١٥ـ عمار طالبي: موقف ابن رشد من الشعر، ص: ٧٤.

١٦ ـ المرجع نفسه، ص: ١٤١.

١٧ـ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص: ١٢٨ ـ ١٠٤ ـ ١٠٥ ـ ١٢٣.

١٨ ـ المرجع نفسه، ص: ١٠٤.

١٩ ـ المرجع نفسه، ص: ١٦١.

أبواب

مدخل: مسارب أولى للشك

هالني أنها أبواب لصق أبواب
وآلاف آلاف البشر يدخلون
ويخرجون
ويحدقون بلا عيون
ولا أحد يعرف لماذا؟

باب المتاهة

دخلته للافتضاض
فلما خلعت بصري بحثاً
اكتشفت ارتباك الطريق
وأنه في عين المريد حريق

الباب الأول

حين ولجته بعزم الواثق
وتيقن العاشق
شاغلتني آية المستريب
فعدت خائباً بذهول القشعريرة

الباب الواحد

أدخله بدهشة الشك
فيباغتني أنه أبواب في آن
باب الجنة والنار
الدفء والبرد
شجو العتمة ولهفة البعاد
الطمأنينة والقلق
لكني لم أعرف أين بابي

باب آخر

فتحت ملكوت المحو
وكنست ذاكرة العطش
ثم أغلقته
فانتبهت أني خارج من قبو النسيان

عبدالفتاح صبري

هـارون الرشيـد وشـارلمـان

قـراءة في العلاقـات بين أوروبا والشـرق الإسـلامـي

د. محمود عبد الواحد محمود

كان البحر المتوسط عبر تاريخه الطويل معبراً للتواصل بين الشرق والغرب، لاسيما في العصور الوسطى التي شهدت حدوث تحولات مهمة في ضفتي المتوسط، وأدت إلى ظهور ثقافتين حاولت كل منهما أن تتغلب على الأخرى، وعلى الرغم من أن هذا البحر قد شهد موجات من الحملات العسكرية بين العالمين الإسلامي والمسيحي، فإنه عاصر أيضاً حالات متواصلة من التفاعل الثقافي والاقتصادي والحوار الحضاري، إذ انتقلت مؤثرات كل جانب إلى الآخر، مما كان يؤدي إلى حالة من التأثير الثقافي لم تنقطع في علاقات الشرق والغرب.

وربما يعد هارون الرشيد (١٧٠ـ١٩٣هـ/ ٧٨٦ ـ ٨٠٩ م) وشارلمان (٧٦٨ ـ ٨١٤م) مثالاً معبراً لقراءة حالة من حالات التواصل السياسي والاقتصادي والحضاري بين الشرق والغرب، فقد مثل هذان العاهلان إمبراطوريتين كانتا تمثلان حالة الشرق الإسلامي والغرب المسيحي خير تمثيل، فمثّل الرشيد الإمبراطورية العباسية في قمة تألقها، ومثّل شارلمان اكتمال إعادة اللحمة إلى أوروبا الغربية وإعادة إحياء الإمبراطورية الغربية التي انتهت في أواخر القرن الخامس الميلادي. وكلا الشخصيتين يمثلان حالة شيقة للدراسات المقارنة، فقد اختلف المؤرخون الغربيون والشرقيون على قيمة هاتين الشخصيتين وطبيعة إنجازاتهم وتأثيرهما في التاريخين العباسي والكارولنجي. وانعكس هذا الخلاف على ما تركه المؤرخون الغربيون والوثائق الغربية من تفاصيل بشأن طبيعة العلاقة بين هارون الرشيد وشارلمان، ومدى تبعية أحدهما للآخر، فهل كانت هناك علاقات سياسية بين الرشيد وشارلمان؟ وما حدود هذه العلاقة؟ هل تنازل الرشيد فعلاً عن حماية المسيحيين في بيت المقدس للعاهل المسيحي؟ ما مدى تأثير علاقات الجانبين مع كل من البيزنطيين والأندلس الإسلامي على علاقاتهما ببعضهما؟ الإجابة عن هذه التساؤلات ستكون محوراً لهذا البحث الذي يحاول أن يتتبع طبيعة العلاقات بين هارون الرشيد وشارلمان في ضوء المصادر الغربية والشرقية، على الرغم من سكوت الكثير من المصادر الشرقية عن تناول هذه الإشكالية المهمة. البحث محاولة لقراءة طبيعة العلاقات بين الشرق والغرب في مرحلة تشكل عصراً ذهبياً في التاريخين المشرقي والأوروبي. وربما أن فهم هذه الملفات في عصر الدعوة

الملك
شارلمان

إلى الحوار الثقافي والحضاري بين ضفتي البحر المتوسط سيسهم في فهم أفضل لتاريخ الحضارتين الإسلامية والمسيحية بعيداً عن الانغلاق الذي ميز مراحل طويلة من علاقات العالم القديم.

شارلمان

حاول شارلمان مواصلة ما بدأه والده بين الثالث (٧٤١ـ٧٦٨م) في علاقاته مع الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور (١٣٦ـ١٥٨هـ/ ٧٥٤ـ٧٧٥م)، فبدأ في أواخر القرن الثامن الميلادي سلسلة من المراسلات الدبلوماسية مع هارون الرشيد. وعلى الرغم من تتبع مصادر التاريخ الوسيط الأوروبية لهذه المراسلات فإن جوانبه متعددة منها لا تتنفها غموض كبير مما جعل العديد من المؤرخين يشككون في حقيقة وجودها أصلاً. ويقرر الدكتور عبد العزيز الدوري أن المصادر الشرقية إسلامية ومسيحية تخلو من الإشارة إلى أية صلة بين الرشيد وشارلمان، وتنفرد المصادر اللاتينية بذلك، ولكنها مضطربة وغامضة. فلا غرابة إن وجدنا تبلبل الكتاب الغربيين ولجوءهم إلى الخيال لتفسير تلك الصلات والمبالغة في جوهرها (١). يصور المؤرخون الغربيون أسباب هذه العلاقات بما يأتي (٢):

١ - رغبة شارلمان في فتح الأندلس، وحاجته إلى تأييد الخليفة المعنوي له، حتى لا يقف عرب الأندلس بوجهه كعدو للإسلام، كما فعلوا في هجومه على الأندلس وصدوه.

٢ - الخلاف بين شارلمان والبيزنطيين حول وراثة الإمبراطورية الرومانية بعد سنة ١٨٤هـ/٨٠٠م. ويزيد الأمر تعقيداً، العداء بين البابا وبطريرك القسطنطينية للسيادة الروحية على المسيحيين.

٣ - رغبة البابا، حليف شارلمان، تقوية صلاته مع بطارقة الإسكندرية وأنطاكية والقدس ليقفوا إلى جانبه.

٤ - رغبة شارلمان في تسهيل الحج إلى الأراضي المقدسة.

٥ - عداء الرشيد للبيزنطيين، ورغبته في القضاء على نفوذهم المعنوي بين مسيحيي الشام بتقوية صلاته بالغرب.

٦ - علاقة الرشيد العدائية للدولة الأموية في الأندلس.

استقت جميع الكتابات المتأخرة معلوماتها عن هذه الاتصالات من ثلاثة مصادر أساسية:

ـ الحوليات الملكية الفرنجية (٣) Annales Regni Francorum

ـ حياة كارل العظيم لاينهارد (٤) Vita Caroli Magni

ـ كارل العظيم لأسقف القديس غال (٥) De Carlo Magno by Monk of Saint Gall

ومن المهم الإشارة إلى أن اينهارد وأسقف الغال كانا قد اعتمدا على الحوليات الملكية الفرنجية، وأضافا إليها. فقد كان اينهارد مطلعاً على المراسلات الدبلوماسية في بلاط شارلمان في القرن التاسع، وربما علقت بذهنه بعض الأخبار التي ذكرها في كتابه، إلى جانب ما جاء في الحوليات الملكية الفرنجية (٦).

في سنة ١٨١هـ/٧٩٧م، اتفق والي برشلونة مع شارلمان على تسليمه المدينة وقد تكون هذه الحادثة قد ذكَّرت شارلمان بفشله في حملة رونسيسفال عام ٧٧٨م، ورأى أن يعيد النظر في شن حملة جديدة والحصول على موافقة الخليفة العباسي هارون الرشيد، لاسيما أن العلاقات الفرنجية والعباسية كانا على علاقات سيئة مع القسطنطينية، إلى جانب علاقتهما السيئة مع الدولة الأموية في الأندلس (٧) في ظل هذه الظروف المعقدة، أرسل شارلمان في السنة ذاتها (٧٩٧م) وفداً مؤلفاً من ثلاثة رسل، اثنين منهم من الفرنجة هما لانتفريد Lantfrid وسيغموند Sigimund، والثالث يهودي اسمه إسحاق، قلما يهتم المترجمون له، كثت هذه السفارة في بغداد ثلاث سنوات توفي خلالها سيغموند ولانتفريد. وعاد إسحاق إلى شارلمان. ولا تذكر المصادر المعاصرة مهمة هذا الوفد، ولا شيئاً واضحاً عنه، عدا الحصول على فيل قدمه الرشيد هدية لشارلمان (٨).

والمطلع على رواية اينهارد عن هذه السفارة، يلاحظ مدى اضطرابها وعدم دقة معلومات كاتبها ومبالغاته الكثيرة. فيشير إلى أن

شارلمان «كانت له علاقة صداقة مع هارون Aron، ملك الفرس الذي حكم عموم الشرق، ويتوقع حكمه للهند... وكان هذا الأمير (الرشيد) يفضل صداقته على كل ملوك وحكام الأرض. وكان يعتقد بان علائم التشريف والكرم والسخاء تليق به وحده، ووفقاً لذلك، عندما وقف السفراء المرسلون من قبل شارل لزيارة القبر المقدس ومكان قيامة سيدنا ومخلصنا (المسيح)، بحضرة هارون مع الهدايا وعندما أعلنوا عن رغبة سيدهم فإنه لهم منحهم طلبهم فقد صار منحهم له لكي يملك تلك البقعة المقدسة والمباركة وعند عودتهم، أرسل معهم السفراء هدايا ثمينة إلى جانب العطور وباقي منتجات الشرق الأخرى، وقبل عدة سنوات من ذلك، طلب منه شارل فيلاً، فأرسل له الفيل الوحيد الذي يملكه» (٩).

إن دراسة متأنية لنص اينهارد، توضح ما يأتي:

١ ـ ان اينهارد جعل من الرشيد ملكاً للفرس وهو غير متأكد من كون الهند ضمن الدولة العباسية.

٢ ـ يبالغ في تفخيم مكانة سيده، بحيث جعل الرشيد أقل منه شأناً.

٣ ـ التأكيد على تنازل الرشيد للسيادة على الأماكن المقدسة في فلسطين.

٤ ـ حاول أن يبرز أن الفيل الذي أرسله الرشيد لشارلمان جاء تلبية لطلب من شارلمان.

وهذه الثغرات دليل واضح على اضطراب اينهارد وعدم دقة معلوماته حول هذه المسألة ويرتبط ذلك بقلة معلومات اينهارد حول الدولة العباسية. ويتساءل الدكتور مجيد خدوري عن حقيقة هذه السفارة، وهل اتصل السفيران بالخليفة؟ وهل جرت مفاوضات سياسية بين الجانبين العباسي والكارولنجي؟

مثّل هذان العاهلان إمبراطوريتين كانتا تمثلان حالة الشرق الإسلامي والغرب المسيحي خير تمثيل فمثّل الرشيد الإمبراطورية العباسية في قمة تألقها ومثّل شارلمان اكتمال إعادة اللحمة إلى أوروبا الغربية وإعادة إحياء الإمبراطورية الغربية التي انتهت في أواخر القرن الخامس الميلادي وكلا الشخصيتين يمثلان حالة شيقة للدراسات المقارنة

يشير المؤرخ الفرنسي بريهيه Brehier اعتماداً على اينهارد، أن هدف السفارة «حماية المسيحيين في فلسطين» (١٠)، أما الأستاذ بكلر فيلمح إلى عدم وضوح الجوانب التي ناقشها السفراء مع الخليفة العباسي، في المصادر الأصلية (١١)، ويرفض الأستاذ جورانسون الاتفاق على وجود مثل هذه المفاوضات (١٢).

ويتوصل الأستاذ مجيد خدوري إلى استنتاج بعدم وجود دليل يثبت أن شارلمان كان على اتصال مع سفرائه بعد مغادرتهم آخن سنة ٧٩٧م، والراجح أنه كان يجهل ما حدث لهم في الشرق، بعد مغادرتهم بلاطه، إلى أن وصلته أخبارهم من السفيرين اللذين أرسلهما الرشيد لشارلمان سنة ١٨٥هـ/٨٠١م، وأحد هذين السفيرين فارسي أرسله الرشيد لشارلمان والآخر مثل إبراهيم من الأغلب (١٣) أمير القيروان (١٤).

أرسل شارلمان ممثلين عنه لاستقبال الوفد ولما مثل الوفد بين يدي الإمبراطور، أخبره بأن إسحاق عائد في طريقه، وقد جلب معه فيلاً وهدايا أخرى، أما السفيران الآخران اللذان أرسلهما شارلمان فقد توفيا وقبل وصول إسحاق فعلاً إلى إيطاليا في تشرين الأول من سنة ٨٠١م، إلا أنه لم يلتق بشارلمان حتى تموز من سنة ١٨٦هـ/٨٠٢م، حيث قدم إلى الإمبراطور الفيل واسمه (أبو العباس) وهدايا أخرى (١٥)، هي عبارة عن ثياب فاخرة وعطور ومسك وصندل وخيمة عربية وساعة كبيرة تدل على الأوقات من عمل صناع بغداد وشطرنج بديع (١٦)، وهناك تلميح في الحوليات الملكية إلى وصول هذا الوفد من الرشيد إلى شارلمان وقد أخبر هذان السفيران الملك بوصول إسحاق ووفاة المبعوثين الآخرين إلى الرشيد (١٧).

ويبالغ أسقف الغال في مدى انبهار المبعوثين العباسيين بفخامة البلاط الكارولنجي، وعظمة العاهل الفرنجي، إلى الحد الذي صرحا بأنهما لم يريا سابقاً «إلا رجالاً من طين، وبينما يريان الآن رجالاً من ذهب» (١٨)، إلى جانب انبهارهما بما رأيا على مائدة شارلمان (١٩). وهناك مبالغات أخرى في الحوليات الملكية بشأن عظمة شارلمان وعلو مكانته بين ممالك العالم في ذلك العصر (٢٠).

أرسل الرشيد وفداً لشارلمان سنة ٨٠٨م رداً على وفده الذي أرسله له. ومع ذلك، فإن المعلومات التي تنقلها المصادر الفرنجية لا توضح طبيعة مهمة هذا الوفد ومداها. ويرى بارتولد أنه ليس من المعقول أن يكون الرشيد قد أرسل الفيل مع إسحاق بينما أرسل سفراء مقدماً بأيادٍ فارغة، ويرى أن إسحاق كان من التجار اليهود المتاجرين بين الشرق والغرب، وليس سفيراً. ومما يعزز رأيه هذا، أن مصدرين لاتينيين يذكران أن غاية الوفد الأول كانت الحصول على فيل (٢١). وهكذا، فربما يكون هذا الوفد عبارة عن مجموعة من التجار اليهود والفرنجة، حاولوا أن يحصلوا على الفيل هدية للعاهل الكارولنجي بطلب منه أو بمبادرة منهم. إلا أن ارتباط الانتفريد وسيغموند بالبلاط الكارولنجي يلقي بظل من الشك حول هذا الاستنتاج. ويتساءل الدكتور مجيد خدوري حول مهمة الوفد طارحاً سؤالين (٢٢):

١ـ هل ذهب هذا الوفد إلى شارلمان لرد زيارة وفد شارلمان إليه فقط؟

٢ـ هل فاوض هذا الوفد شارلمان لتأليف حلف سياسي، أو لمنح شارلمان حقوقاً في فلسطين أو إسبانيا؟

إن الإجابة عن هذين السؤالين صعبة في ظل المعلومات المحدودة التي تنقلها لنا المصادر الفرنجية وسكوت المصادر العربية الإسلامية. ولا يمكن تحميل النصوص أكثر مما تحتمل بالإشارة إلى تحالفات سياسية. أما مبالغة بعض المؤرخين العرب، مثل الأستاذ جميل المدور (٢٣) في تحميل السفارات المتبادلة بين شارلمان والرشيد مهمات سياسية ودينية وعسكرية، فإنها

عبدالعزيز الدوري

بعيدة عن الواقع التاريخي وقد اعتمد المؤرخ بكلر على طروحات المدور ودعم بها وجهة نظره المتوافقة مع وجهة نظر المدور على الرغم من أن استنتاجات الأخير لا تدعمها المصادر المعاصرة الفرنجية أو العربية الإسلامية، وتستند إلى التخمينات التي هي أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع. ويشير الأستاذ بكلر إلى أن توارد الحوادث، يثبت تاريخية هذا الاتفاق على إسبانيا لأن مساعي شارلمان في التعرض لشؤون إسبانيا لقيت نجاحاً بعد مفاوضات رسل شارلمان ويعلل ذلك بإشارته إلى أن المسلمين في إسبانيا وشمالي إفريقيا عدوا شارلمان حليفاً للخليفة فناصروه (٢٤). وهذا التحليل بعيد أيضاً عن الواقع التاريخي، لاسيما أن المراسلات بين الرشيد وشارلمان كانت أقرب إلى السرية، ولم تكن معروفة على نطاق واسع ولا يكفي توارد الأحداث للوصول إلى هذا التفسير المهم الذي بنيت عليه فيما بعد مسائل خطرة ترتبط بالعلاقات الكارولنجية ـ الإسلامية.

استمرت الاتصالات الدبلوماسية بين العاهلين العباسي والكارولنجي فعند وصول إسحاق الناجي الوحيد من وفد شارلمان، أرسل الإمبراطور شارلمان وفداً ثانياً إلى بلاط الخليفة الرشيد في سنة ٨٠٢م وكان اسم أحد السفراء رادبرت Radbert. ولا تشير المصادر الأصلية الفرنجية إلا الإشارة بسيطة إلى هذا الوفد. فالحوليات الملكية لم تتعد الإشارة المتواضعة للوفد (٢٥). أما اينهارد فيرى أن الوفد مر في طريقه بالأراضي المقدسة ثم سار إلى بلاط الخليفة في بغداد، وأن السفراء عرضوا على الرشيد رغبات سيدهم، وأنه إلى جانب موافقته على ذلك سمح أيضاً ببسط سيطرة شارلمان على الأماكن المقدسة (٢٦). يلف الغموض مهمة هذا الوفد، حتى في المصادر الأصلية المشار لها أعلاه. فملاحظات اينهارد، والحوليات الملكية، وأسقف الغال، غير واضحة وضبابية (٢٧). ويعلق هالفن Halphen بأن اينهارد مع أنه كان في موقف يساعده على الاطلاع على المراسلات الدبلوماسية، إلا أنه كتب هذه الحوادث في وقت متأخر عن زمنها وبناءً على ذلك يصعب التعويل على صحة هذه العبارة (٢٨). ومما يزيد الموضوع تعقيداً، إهمال المصادر العربية الإسلامية المشرقية والأندلسية المهمة الإشارة إلى هذا الوفد وطبيعته.

ووفقاً للمصادر الفرنجية، وصل مبعوثو الرشيد إلى أوروبا سنة ٨٠٦م، بعد مضي أربع سنوات في وقت كان فيه الأسطول البيزنطي يحاصر ساحل الأدرياتيك الشمالي، إلا أن السفراء استطاعوا المرور رغم كل المعوقات. وقد توفي رادبرت بعد سنة من وصول البعثة إلى أوروبا (٢٩).

وفي أوائل سنة ١٩٢هـ/٨٠٧م، وصل إلى بلاط شارلمان ثلاثة سفراء: عبدالله الذي أرسله الرشيد، وراهبان يمثلان بطريرك القدس توماس هما: جورج George وفيلكس Felix. وليست لدينا معلومات واضحة عما إذا كان وفد الخليفة ووفد بطريرك القدس قد سافرا معاً أو أنهما التقيا في البلاط الكارولنجي مصادفة. إلا أن اينهارد يذكر أن الخليفة مهد الطريق، لكي يتصل الوفدان أحدهما بالآخر، عند الوصول إلى بلاط شارلمان (٣٠)، إلا أنه ليس هناك دليل يؤكد هذه الواقعة (٣١).

يتضح من تتبع العلاقات بين الرشيد وشارلمان، أن هذه العلاقات استندت إلى المصادر الفرنجية المشار إليها، وقد تبادل العاهلان الكارولنجي والعباسي السفارات التي لم تتعد المجاملات الدبلوماسية بين دولتين تفصل بينهما أصقاع واسعة. أما المصادر العربية الإسلامية فسكتت عن هذه المراسلات وطبيعتها مما يجعل الشك يحيط بحجمها ومداها وهكذا فإن غموض ما تطرحه المصادر الفرنجية المعاصرة، وسكوت المصادر العربية الإسلامية، يدفع الباحث إلى الاعتقاد أن هذه الاتصالات بين الرشيد وشارلمان جرت بدعم من التجار في الدولتين العباسية والكارولنجية. وقد قام اليهود باعتبارهم حلقة الوصل آنذاك بين المسلمين والأوروبيين (٣٤)، بدور بارز في تحقيق هذه الاتصالات.

يتضح من تتبع العلاقات بين الرشيد وشارلمان أن هذه العلاقات استندت إلى المصادر الفرنجية المشار إليها، وقد تبادل العاهلان الكارولنجي والعباسي السفارات التي لم تتعد المجاملات الدبلوماسية بين دولتين تفصل بينهما أصقاع واسعة. أما المصادر العربية الإسلامية فسكتت عن هذه المراسلات وطبيعتها مما يجعل الشك يحيط بحجمها ومداها

ومهما تكن طبيعة هذه الاتصالات ومداها، وأيًا كانت نتائجها فإنها ميزت صفحة مهمة من علاقات إمبراطوريتين كبيرتين، كانت الأولى في قمة قوتها وازدهارها الحضاري، على الرغم من أنها شهدت بدايات الأفول في المراحل التي تلت نهاية عصر الرشيد وكانت الثانية في مرحلة التشكل والقوة على الرغم من المخاطر التي كانت تحيق بها، ولاسيما خطر النورمان والمسلمين والمجريين الذين كانوا يتربصون حالات الضعف والانفلات للانقضاض على بعض أقاليمها وقد حدث هذا فعلاً بعد عهد شارلمان وعلى الرغم من أن البحر المتوسط كان فاصلاً سهل العبور للقوى البحرية عبر العصور، إلا أن كلتا الإمبراطوريتين لم تكونا قوتين بحريتين مما عقد من احتمالات التواصل الواسع بين الجانبين. إن مبالغة المؤرخين في تحميل علاقات شارلمان والرشيد أكثر من حجمها الطبيعي يدل على رغبة المفكرين شرقيين وغربيين على تتبع حالات التلاقي والحوار بين العالمين الإسلامي والمسيحي وهي بحد ذاتها تدعو المؤرخين إلى مزيد من الدراسات المقارنة لتتبع حالات الحوار والصراع بين الشرق والغرب واستنباط الدروس بوجهيها السلبي والإيجابي. وربما أن تتبع هذه الجوانب التاريخية تسهم في تفعيل قنوات الحوار الحضاري.

قدم رسول الخليفة إلى شارلمان هدايا ثمينة، منها صيوان ملون بألوان جميلة ومنسوجات من الحرير والكتان، وروائح عطرية وبلسم، وساعة مائية، وأواني نحاسية كبيرة (٣٢). وبعد أن أمضى السفراء مدة قصيرة تضيوفاً على الإمبراطور غادروا إلى إيطاليا ومنها أبحروا إلى الشرق (٣٣).

الهوامش والتعليقات

(١) عبدالعزيز الدوري، العصر العباسي الأول، بغداد، ١٩٤٤، ص١٤٩.

(٢) جزيل عبدالجبار الجومرد وآخرون، تاريخ الدولة العربية في العصر العباسي، الموصل، جامعة الموصل، ١٩٨٨، ص ص٨٧ ـ ٨٨.

(٣) The Royal Annals in: H.R.Loyn and John Percival , The Reign of Charlemagne, Ist ed., London, Edward Arnold , ١٩٧٥., PP. ٤٠ -٤١,٤٢.

(٤) Einhard , The life of Charlemagne, London , Ann Arbor paperbacks, ١٩٦., PP. ٤٢ - ٣٤.

(٥) Monk of Saint Gall , De Carolo Magno, In: Lewis Thorpe, Einhard and Notker the Stammerer, two lives of Charlemagne, London , Penguin Books, ١٩٧١., PP. ١٤٥ - ١٤٩.

(٦) مجيد خدوري، الصلات الدبلوماطيقية بين هارون الرشيد وشارلمان بغداد، مطبعة التفيض الأهلية، ١٩٣٩، ص٤.

(٧) المصدر نفسه، ص ص٢٤ ـ ٢٥.

(٨) عبدالمنعم ماجد، العلاقات بين الشرق والغرب في العصور الوسطى، بيروت، مكتبة الجامعة العربية، ١٩٦٦، ص٧٤؛ محمد عبدالله عنان، مواقف حاسمة في تاريخ الإسلام، ط٤،

القاهرة،مؤسسة الخانجي، ١٩٦٢،ص ص ١٨٥ ـ ١٨٦.

(٩) Einhard , OP. CIT., PP. ٤٢ - ٣٤.

(١٠)مقتبس في مجيدخوري،المصدر السابق، ص٢٦.

(١١) F. W. Buckler, Harun'ul Rashid and Charles The Great, Cambridge, The Mediaeval Academy of America , ١٩٣١., P. ٢٣.

(١٢)مقتبس في مجيدخوري،المصدر السابق، ص٢٦.

(١٣) إبراهيم بن الأغلب (١٨٤ ـ ١٩٦هـ/٨٠٠ ـ ٨٠١م): مؤسس إمارة الأغالبة (١٨٤ ـ ٢٩٦هـ)(٨٠٠ـ٩٠٨م) التي ظهرت في إقليم إفريقيه أوالمغرب الأوسط المعروف الآن بتونس. أسندالخليفة العباسي هارون الرشيد إليه ولاية المغرب في جمادى الآخرة سنة ١٨٤هـ/٨٠٠م، واعترف به أميراً مستقلاً استقلالاً جزئياً عن الخلافة العباسية كتغيراً تبعيتاً للاسمية للدولة. وقدحاول الرشيدجعل الأغالبة حاجزاً صدتوسع الأدارسة في المغرب الأقصى،استطاع إبراهيم بن الأغلب تأسيس قوة بحرية كبيرة للتصدي للبيزنطيين في سواحل البحر المتوسط وإبعاد خطرهم عن الساحل الإفريقي،وقداستطاع خلفاء إبراهيم بن الأغلب الاستيلاء على قواعد الأسطول البيزنطي في صقلية وملطة وسواحل إيطاليا الجنوبية والجنوبية الغربية.

للتفاصيل يراجع: جمال الدين الشيال، تاريخ الدولة العباسية،الإسكندرية،١٩٦٨،ص ص ٦٥ ـ ٦٦؛خاشع المعاضيدبورشيدالجميلي،تاريخ الدويلات العربية الإسلامية في المشرق والمغرب، ط١، بغداد، جامعة بغداد، ١٩٧٩، ص ١٩٨ ـ ٢١٤.

(١٤)مجيدخوري،المصدر السابق،ص ص٢٦ ـ ٢٧.

(١٥) المصدر نفسه، ص٢٧.

(١٦)عبدالجبار الجومرد،،تاريخ الدولة العربية في العصر العباسي الموصل جامعة الموصل، ١٩٨٨،ص٣٨٣؛إبراهيم ياس خضير الدوري، عبدالرحمن الداخل في الأندلس وسياسته الخارجية والداخلية، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢، ص١٩٠. ليس هناك تفاصيل موسعة في المصادر المعاصرة عن الساعة التي أرسلها الرشيد لشارلمان والتي تبالغ بعض الكتابات في انبهار البلاط الكارولنجي بها.

(١٧) Royal Annals in: Loyn and Percival , OP. CIT., P. ٤٢.

(١٨) Ibid., pp. ٤٥ - ٦٤.

(١٩) Ibid.

(٢٠) للمقارنة ينظر: Ibid., pp. ١٤٧ - ١٤٩

(٢١)ف.ف.بارتولد،دراسات في تاريخ فلسطين في العصور الوسطى،ترجمة عزيز حداد،ط١، بغداد،مركز الدراسات الفلسطينية،١٩٧٣،ص ٥٣ـ٥٧؛عبدالعزيز الدوري،المصدر السابق، ص١٥٣.

(٢٢)مجيدخوري،المصدر السابق،ص ص٢٧ ـ٢٨؛محمدعبدالله عنان،مواقف حاسمة،ص ص ١٨٥ ـ ١٨٦.

(٢٣)يرى الأستاذ جميل نخلة المدور في كتابه (حضارة الإسلام في دار السلام) الصادر في (القاهرة،مطبعة المقتطف١٨٨٧)أن الهدف من المراسلات الاتفاق على غزو إسبانيا والقضاء على سلطة الأمويين ثم تقسيم ثروة البلاد بين الدولتين العباسية والكارولنجية ويشير الأستاذ المدور إلى أن الوفد الذي أرسله الرشيد زار الشام وبيروت ومرسيليا وروما، حيث التقى الوفد شارلمان في المدينة الأخيرة وحصل اتفاق بين الرشيد وشارلمان على فتح إسبانيا وتفويض شارلمان بهذه المهمة.

للتفاصيل ينظر مجيدخوري،المصدر السابق، ص ص ٢٨ ـ ٣٠.

(٢٤) F.W.Buckler , OP. CIT., PP. ٢٥ - ٢٧.

(٢٥) Royal Annals , in Loyn and Percival , OP. CIT., PP. ٤٠ - ٤٢.

(٢٦) Einhard , OP. CIT., PP. ٤٢ - ٤٣.

(٢٧) للمقارنة ينظر:

Royal Annals, in Loyn Percival, OP.CIT. PP. ٤٠ - ٤٢, Einhard, OP. CIT., PP.٤٢ - ٤٣ Monk of Saint Gall, OP. CIT., PP. ١٤٣-١٤٧.

(٢٨)مقتبس في مجيدخوري،المصدر السابق، ص ص ٣٤ ـ ٣٥.

(٢٩) Einhard , OP. CIT., PP٤٢ -٤٣;Royal annals, in H.R. Loyn and Percival, OP. CiT. PP. ٤٠ - ٤٢; Monk of Saint Gaint Gall, Op. CIT., OP. CIT., P.١٤٣-١٤٧.

(٣٠) Einhard , OP. CIT., P. ٤٢ -٤٣.

(٣١)مجيدخوري،المصدر السابق،ص ص٣٦ ـ ٣٧.

(٣٢)المصدر نفسه،ص ص٣٧ـ٣٨.ويقدم الأستاذ بكلر دليلاً على ذلك هو وجود قطعة من هدايا الرشيد في مكتبة عميد كاتدرائية درم Durham. وقصة انتقالها إلى هذه المكتبة ترتبط بانهيار الإمبراطورية الكارولنجية سنة ٨٨٨م، وانتقال هدايا الرشيد إلى الدوقات الفرنجة. فلما خطب الدوق هيو بِّهو أخت الملك اثلستن Aethlestan واسمها اتلدا Aethelda، أرسل بعض هذه الهدايا إلى ذلك الملك الإنجليزي وبعد اثنتي عشر سنة من هذا التاريخ، أهدى الملك قسماً من هذه الهدايا إلى دير القديس كثبرت Cuthbert، ثم خرب هذا الدير سنة ١٠٤٠م، فأخذ الرهبان بعض آثاره النفيسة واحتفظوا بها ومنها هذه الهدية إلا أنه تلف بعضها سنة ١٨٢٧م، ولم يتبق إلا قطعة صغيرة مكتوب عليها عبارة «لا إله إلا الله» وهي المحفوظة الآن في كاتدرائية درم. للتفاصيل يراجع:

F.W. Buckler , OP. CIT., P. ٤٤; مجيدخوري،المصدر السابق،ص ص٣٧ـ ٣٨.

(٣٣)مجيدخوري،المصدر السابق،ص ص٣٧ ـ ٣٨.

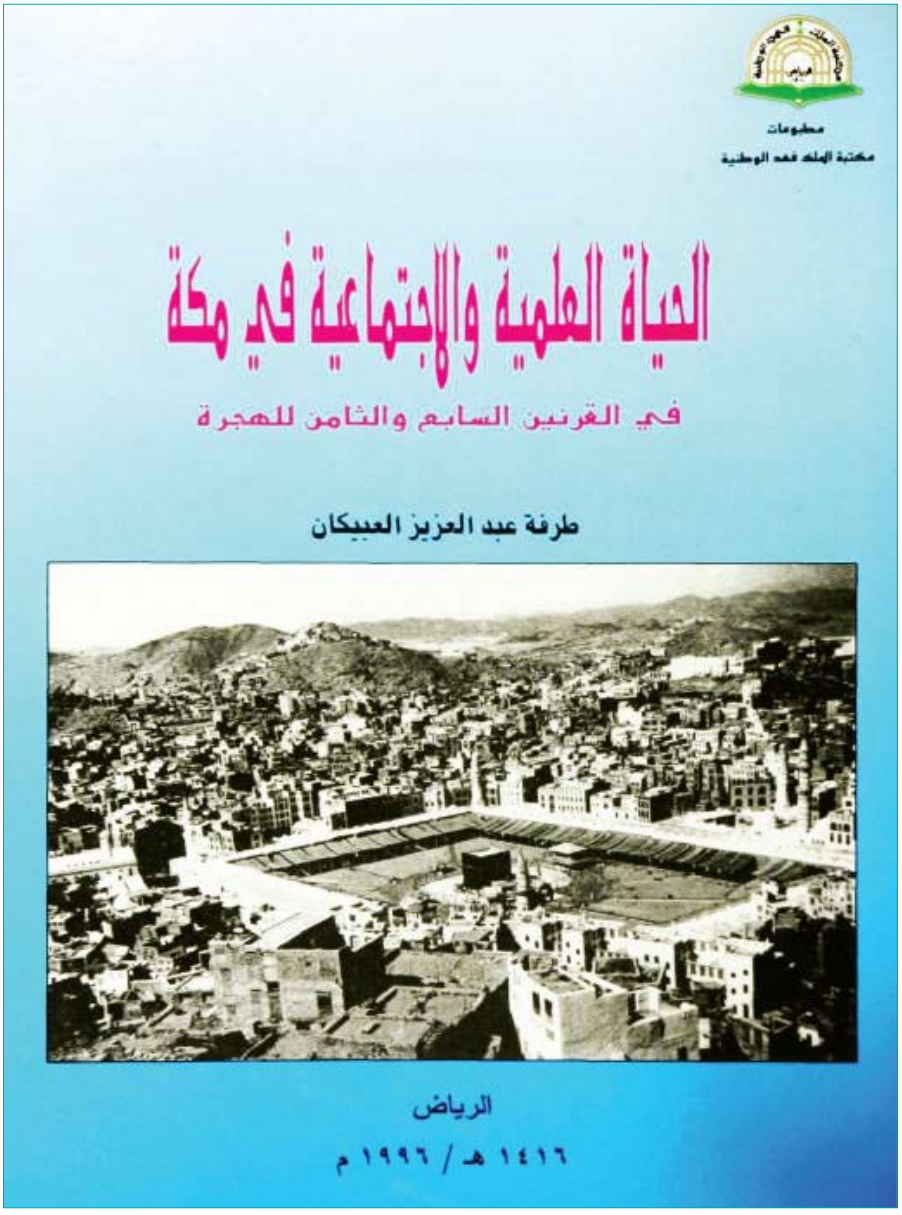
(٣٤) حول نشاط التجار اليهود بين أوروبا والشرق يراجع:

William Atkinson, A History of Spain and Portugal,London,١٩٦,pp.٥٠ - A , lezyarG nomoloS٦ History of the Jews, New ed., New York, ١٩٦٨, PP. ٢٦٥ - ٢٧٠.

الحياة العلمية والاجتماعية في مكة

في القرنين السابع والثامن للهجرة

د. علي عفيفي علي غازي



منذ أن انتقل الثقل السياسي من الحجاز بعامة، ومن المدينة بخاصة، بانتقال عاصمة الخلافة إلى دمشق وبغداد، ثم القاهرة؛ اتسمت مكة والمدينة بالهدوء والاستقرار، وغلب عليها الطابع الروحي والعلمي، فانصرف أهلها للعلم والعبادة، ورغم ذلك لم تنقطع الصلات بين الحجاز والعواصم والناس بل استمر محط الرحال، ومهوى الأفئدة، إليه يفد طالبو العلم، والمحبون والتجار والحجاج والمعتمرون، فاجتذاب الرحالة المسلمين حتى لقد أغرت المدينتان المقدستان غير المسلمين كذلك - بالوفادة إليها.

وكانت مكة في القرن السابع الهجري بلدة صغيرة هادئة، وكانت حياة المكيين عادية كغيرها؛ يغدو الناس إلى أعمالهم وشؤونهم اليومية في الأسواق؛ حيث دكاكينهم وتجارتهم، أو في المزارع؛ حيث زراعتهم ونخيلهم الذي حاز شهرة فائقة، أو في وظائفهم الأخرى وفي طلبهم العلم في المسجد الحرام وبين المدارس المنتشرة حوله.

وتنفرد مكة من بين مدن العالم جميعاً - نظراً لأهميتها الدينية في قلوب المسلمين - باجتذابها هجرات من آفاق العالم الإسلامي،

وكان لذلك أثر كبير في تركيبتها السكانية، حتى صار السكان الأصليون قلة، وسط جموع تتدفق سنوياً في موسم الحج والعمرة، فيستقرون فيها عائلات وأفراداً يتّاجرون أو يجاورون، ويتعلمون أو يُعَلِّمُون.

وعلى مرِّ القرون ازداد الوافدون والمجاورون زيادة كبيرة، بينما قل عدد الأهالي الأصليين، لكن المحور الذي تدور حوله حياة أهل مكة والوارد ين إليها هو (موسم الحج)، فلولا المقدسات ما أمكن تصور ازدهار مدينة مثل مكة في تلك الفيافي القاحلة عبر القرون الطوال، بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ، فتحققت دعوة نبي الله إبراهيم عليه السلام لهذه المدينة المباركة «فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ».

وكان أمراء مكة من الأشراف الحَسَنِيِّينَ - نسبة إلى الإمام الحسن بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما - فقد استطاع قتادة بن إدريس بن مطاعن بن عبد الكريم الحسني الينبعي في سنة (٥٩٧هـ/١٢٠٠-١٢٠١م) أن ينتزع إمارة مكة من أمرائها الهواشم.

وقد حكم بنو قتادة الحسنيون مكة منذ سنة ٦٩٧هـ/١٣٠١م إلى أن ضمها الملك عبد العزيز آل سعود طيب الثرى في عشرينات القرن العشرين وقد تكاثرت الأسر الحسنية بمكة حتى غدت إحدى طبقاتها، خصوصاً أبناء وأحفاد أبي نُمي محمد بن حسن بن علي بن قتادة الحسيني (٦٥٤-٧٠١هـ/ ١٢٥٦-١٣٠١م).

وسكان مكة الأصليون من قبيلة قريش، بالإضافة إلى بعض القبائل والعشائر التي استقرت في جوار قريش، وقد زحف معظم القرشيين مع الفتح الإسلامي إلى الشام والعراق ومصر والمغرب وغيرها واستقروا فيها، ولم يبق من القرشيين الأصليين في مكة إلا القلة منهم مع بعض الأسر والعشائر البدوية، التي استقرت بجوار مكة، ويُعَدُّ المكيون هؤلاء الربع أو الثلث من مجموع القاطنين بمكة.

ومن سكان مكة الأصليين - كذلك - بعض الأسر، مثل: آل الشيبي، كما برزت في مكة بعض العائلات في المجالات العلمية والاجتماعية وهي ليست في أصلها مكية، ولكنها استقرت خلال القرنين السادس والسابع الهجريين. ومن هذه العائلات: النويريون، والظهريون، والطبريون، والفاسيون، الذين تقلدوا وظائف دينية، وبرزوا في المجالات العلمية، حتى أصبحوا جزءاً من المجتمع المكي.

إضافة إلى ذلك وجد الوافدون أو المجاورون، وهم أولئك الذين قدموا من جميع بقاع العالم الإسلامي بقصد الحج واستقروا بمكة على مرِّ القرون واختلطوا بسكانها واندمجوا في المجتمع المكي، وصاروا يُكَوِّنُون جزءاً من

هيكلها الاجتماعي إلا أنهم ليسوا في الأصل من طبقة واحدة فمنهم أعيان وعلماء وطلبة علم، ومنهم التجار، الذين قدموا للتجارة بمكة وبقوا فيها وتزوجوا واستقروا ومنهم من وفد للاستقرار طلباً للعبادة بجوار البيت الحرام أو المسجد النبوي ومنهم المتصوفة والزهاد وهم ينتمون إلى جنسيات مختلفة.

لم يكن المجاورون عنصراً سلبياً في المجتمع المكي يتلقون التأثير من المحيط الجديد الذي انتقلوا إليه فحسب، بل كانوا يعيشون في صميم المجتمع فيؤثرون ويتأثرون ولا شك أنهم حملوا معهم كثيراً من عاداتهم وتقاليدهم، ونشروها دون قصد منهم.

وكانت تجارة مكة - في الغالب - بأيدي هؤلاء المجاورين، الوافدين، مما جعل الحساسية في أهل مكة تجاههم تشعورهم أنهم سُلِبُوا كثيراً من مصادر رزقهم، وكان أبناء الجيل الأول من الوافدين يعانون من صعوبة في التفاهم مع السكان الأصليين الذين لهم عاداتهم وتقاليدهم الخاصة بهم، إلا أن الجيل الثاني ما لبث أن امتزج في المجتمع المكي بالمصاهرة والمعاشرة إلى أن صار أكثر أهل مكة خليطاً في خَلْقِهم وخُلُقِهم وأدى هذا الامتزاج إلى تنوع الملبس والمأكل، كما أدى إلى ركاكة في لغة المكيين بعد أن كانت لغة قريش هي العربية الفصحى، ثم دخلت فيها بعض الألفاظ التركية والهندية والفارسية وظهر تنوع الملبس في العمامة الهندية إلى جانب القفطان المصري، والجبة الشامية فكأنك تعيش في وسط يكتظ بمجموعات متباينة من الأمم المختلفة ولكن يجمع هؤلاء جميعاً رباط ديني متين؛ هو انتماؤهم إلى الإسلام.

أما المرأة المكية فكانت عنصراً فعالاً في

المجتمع المكي كونها أحد مقومات هذا المجتمع، ودورها لا يختلف عن دور المرأة في سائر الأقطار الإسلامية، إلا أن المصادر التاريخية التي عنيت بهذه الفترة التاريخية، أشارت إلى بعض الوظائف التي شغلتها المرأة في المجتمع المكي؛ كالنظارة على الأوقاف، أو توليتها لمشيخة بعض الأربطة وهذا ما يدل على مكانتها في تلك الفترة.

ومن مظاهر الحياة الاجتماعية في المدينة المقدسة الاحتفال بمطلع كل شهر هجري (الأشهر القمرية) والاحتفال بقدوم المَحْمَل، وفيما يتعلق باستقبال أهالي مكة للمحمل فالمعلومات قليلة جداً. ولكن كانت عادة أمراء مكة الخروج لاستقبال المحمل وتقديم كل ما يحتاجه من خدمة، كما أن قدومه كان مناسبة تحمل تباشير الخير والرفاه لأهل مكة والمدينة وحكامهم حيث ترسل الهبات والصدقات بصحبة المحمل، بالإضافة إلى أن إمرة المحمل تسند إلى كبار الأمراء المماليك، الذين على أمراء مكة والمدينة استرضاؤهم، ولذا استحق منهم الاهتمام وحسن الاستقبال.

وكان أهل مكة والمدينة يتأهبون طوال شهر شوال لاستقبال الحجاج، ومحمل الكسوة في ذي القعدة وأوائل ذي الحجة، فبعد أن يمر محمل الكسوة بينبع وبالمدينة المنورة، فيحتفل أمراء المدينتين به احتفالاً كبيراً، ثم يتوجه إلى مكة، فيخرج أمير مكة لتلقيه على مسافة منها فيترجل عن جواده ويقبل خف جمل الكسوة، ثم يسير في صحبة أمير الحج ورجال الركب حتى يدخل مكة، وكانت العادة أن يُكلف أمراء الحرمين وينبع بالإضافة إلى تقبيل خف الجمل، تقديم الحيوانات والأموال للأعراب، الذين يحرسون الطريق لتأمين المحمل.

ومن المعروف أن العنصر السكاني من حيث الجنس والدين وطبقات المجتمع ثم العادات والتقاليد والأعياد والاحتفالات والألبسة والأطعمة والمنشآت الاجتماعية فضلاً عن الأحوال السياسية، والأوضاع الاقتصادية، كل ذلك عوامل مؤثرة في الحياة الاجتماعية في أي بلد من البلاد. ومكة والمدينة هاتان المدينتان المقدستان لهما من الأهمية ما جعلهما تنفردان في بعض العوامل المؤثرة في حياتهما الاجتماعية، أهمها: الحج وأوقاف الحرمين والمجاورون.

لقد أتاح الحج للمجتمع المكي والمدني الاختلاط بأبناء الشعوب الإسلامية الوافدين إلى المدينتين المقدستين للحج والزيارة، فيحتكون بهم ويتفاعلون معهم، ويرون ملبسهم ومأكلهم ولهجاتهم التي يتحدثون بها، ويطلعون على جانب من عاداتهم وتقاليدهم، خصوصاً وأنهم يقيمون مدة لا تقل عن شهر في مكة، ومثلها أو أقل منها في المدينة، فيتعايشون مع هؤلاء الحجاج، ويشهدون من كثب ما يمارسون من نشاطات، وليس بوسع أفراد المجتمعين إلا أن يتأثروا فيما يرون.

وقد يتطور هذا التعايش بين المجتمعين: المكي والمدني والحجاج، وتحصل بعض المصاهرات التي تؤدي إلى امتزاج هذه الأجناس القادمة إلى الحج، فيختلطون ببعضهم ولا يزال المجتمع المكي والمدني في عصرنا الحاضر يعكس آثار ذلك بشكل ملحوظ؛ فنجد هذا الامتزاج ظاهراً في كثير من الأمور. ولذا فإنه من المؤكد أن الحج قد أثر تأثيراً قوياً في المجتمع المكي والمدني.

مكان قدم سيدنا ابراهيم

وكانت أوقاف الحرمين تشكل مورداً اقتصادي له أكبر الأثر في إنعاش الحياة الاجتماعية في المدينتين المقدستين، وتأمين الحياة الاجتماعية لسكانهما كما كان يُنفق منها على مصالح الحرم المكي والمسجد النبوي، علاوة على المؤسسات الدينية والخيرية، وبخاصة المدارس والأربطة التي أنشئت في مكة والمدينة، وكان جزء من ريع بعض الأوقاف يذهب إلى أمراء الحرمين الشريفين، وبعضها إلى الفقراء والمجاورين، وكانت هذه الأوقاف معظمها في مصر والشام والباقي منتشر في أنحاء العالم الإسلامي، وكان

ريعها ليحصل إلى المدينتين المقدستين في كل عام لتصرف في وجوهها.

وقد شهد القرنين السابع والثامن للهجرة نهضة علمية كبيرة بمكة، تحاول أن تبحث جذورها وتطوراتها الباحثة طرفة عبد العزيز العبيكان في مؤلفها «الحياة العلمية والاجتماعية في مكة في القرنين السابع والثامن للهجرة»، من خلال خمسة أبواب تحتوي على عشرين فصلاً تناولت مختلف جوانب الحياة العلمية والاجتماعية خلال القرنين المذكورين اللذين لم يحظيا بعناية الباحثين، ربما كما تحاول الباحثة أن توضح نتيجة لغموض تاريخ مكة في هذه الفترة، نظراً لندرة المعلومات الواردة في المصادر التي كتبت في تلك الفترة عن الحجاز، فلم تمدنا إلا بالنزر القليل الذي يتركز بالدرجة الأولى على تاريخ مكة الديني، كإقامة الحج ونحو ذلك، ونادراً ما تشير إلى أوجه الحياة السياسية والاقتصادية والحضارية لهذا البلد، إذ كان المؤرخون قليلي الاهتمام بالنواحي العلمية والاجتماعية المتعلقة بمكة على الرغم مما شهدته هذين القرنين من تغييرات تاريخية جسيمة في معظم أنحاء العالم الإسلامي، ففي أواخر القرن السادس الهجري وأوائل القرن السابع للهجرة، أصاب الدولة العباسية شيء من الانتعاش خلال حكم الخليفة العباسي الناصر لدين الله أبي العباس ابن المستضيء، وما كاد ينتصف القرن حتى اجتاح المغول العاصمة العباسية بغداد، في الوقت الذي كان الأيوبيين في مصر والشام يلفظون أنفاسهم الأخيرة ولم يتموا مهمتهم في إخراج الصليبيين، ولولا المماليك الذين نجحوا في وقف الزحف المغولي وكانت مكة موضع اهتمامهم كما كانت موضع اهتمام الأيوبيين من قبلهم، علاوة على اهتمام الخلافة العباسية وملوك الدولة الرسولية في اليمن.

وجاء الباب الأول من الدراسة بعنوان «لمحات تمهيدية»، متضمناً ثلاثة فصول: الفصل الأول تناول «مصادر تاريخ مكة في القرنين السابع والثامن للهجرة»، من خلال التعريف ببعض المصادر المخطوطة والمطبوعة، وبمزاياها وكيف استفادت منها الباحثة في إعداد هذه الدراسة وهي المصادر ذات القيمة الأساسية لموضوع البحث، مع الإشارة إلى المراجع الحديثة المتأخرة، لتؤكد على ما لهذه المصادر من أهمية بالغة في تصوير أحوال مكة في الحقبة المذكورة، خصوصاً وأن مكة بقيت محرومة من أي كتب صنفت في تاريخها مدة تقرب من خمسة قرون.

أما الفصل الثاني فيلقي الضوء على «الوضع السياسي في مكة في القرنين السابع والثامن للهجرة»، في محاولة من الباحثة لتذكير القارئ ببعض الحقائق عن وضعها السياسي، ليكون على بينة من أمرها فلا يمكن أن تكون الحياة العلمية والأحوال الاجتماعية بمعزل عن الأوضاع السياسية فتعطي فكرة عامة ولمحة سريعة عن الحكام الذين حكموا خلال الفترة من الأشراف الحسنيين، رغم تبعية مكة للأيوبيين أولاً ثم المماليك من بعدهم، وتبعيتها اسمياً للخلافة العباسية في بغداد ثم في القاهرة. الأمر الذي جعلها

تنعم بالأمن والاستقرار طوال الفترة محل الدراسة، ثم تناولت فترات الأمن والاضطراب التي سادت تلك الحقبة، وذلك لأن الوضع السياسي هو الوعاء الذي تدور في نطاقه الحياة العلمية والاجتماعية، إذ لا يمكن فهم جوانب تلك الحياة في أي بلد من البلدان إلا في نطاق الأوضاع السياسية لذلك البلد، بالنظر لتلازم تلك الأوضاع ببعضها. ولاحظت المؤلفة اهتمام الأيوبيين والمماليك من بعدهم بالمدينة المقدسة والذي تجلى في إقامة المنشآت كالمدارس، والأربطة، واهتمام المماليك بنوع خاص بالمؤسسات العلمية الأمر الذي أدى إلى ظهور حركة علمية ملحوظة فيها.

أما الفصل الثالث فهو عن «موقف الإسلام من العلم والتعليم»، فيتناول الإشارات الواردة في القرآن الكريم عن فضل العلم والعلماء والآيات التي تدعو المسلمين بقوة إلى الدراسة، وتحثهم على البحث والترحال في سبيل العلم وحض الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة على طلب العلم واستقراء واستقصاء آيات الكون التي خلقها الله سبحانه وتعالى، مع الإشارة إلى نشوء العلوم في صدر الإسلام، إذ أن ما شهده العالم الإسلامي منذ فجر تاريخه من حركة علمية دائبة في علوم الدين من قرآن وحديث وفقه،

ما هو إلا نتيجة منطقية للموقف الذي اتخذه الإسلام من العلم وأهله وتشريفه لهم فقد صار الخلفاء على نهج النبي صلى الله عليه وسلم في إرسال المعلمين لتعليم الأمصار والبلاد المفتوحة، الأمر الذي أدى إلى انتشار العلم في العالم الإسلامي وازدهار الحركة العلمية فيه، وانعكس ذلك بطبيعة الحال على الحرمين الشريفين لما لهما من قدسية في نفوس المسلمين ثم كان انتقال النشاط السياسي من الحجاز إلى خارج الجزيرة سبباً في تركيز أهله على العلوم وطلبها.

أما الباب الثاني وعنوانه «الحركة العلمية والتعليم والمؤسسات التعليمية في مكة في القرنين السابع والثامن للهجرة» فإنه يضم أربعة فصول، يختص الفصل الأول منها بدراسة «الحركة العلمية والتعليم في مكة» بصورة عامة، وجذور هذه الحركة، ودور المسجد الحرام في تلك الحركة، إذ كان عامراً بحلقات التدريس التي كان أكابر الشيوخ يعقدونها في جنباته، ومزدحم برجال الحديث والقراء وأصحاب الفتوى، ولهذا فقد كان للمسجد الحرام دور بارز في رقي الأمة الإسلامية وتطورها في مختلف المجالات الدينية والفكرية والحضارية منذ فجر الإسلام، الأمر الذي جعل مكة المكرمة تحتل مكانة تبوئها أن تصبح مركز علمي بارز في الحياة العلمية الإسلامية.

واختص الفصل الثاني بدراسة «المؤسسات التعليمية والعلمية» فأكدت على أن المسجد الحرام لم يكن وحده ملتقى العلم والعلماء والأساتذة والطلاب، بل كانت هناك أماكن أخرى يمكن اعتبارها مؤسسات تعليمية أدت دورها في الحركة التعليمية في مكة المكرمة ومنها المساجد والكتاتيب والأربطة والمدارس ثم اتسعت حركة العلم فشملت مؤسسات كثيرة أخرى، ثم أوضحت نظام الدراسة في تلك المؤسسات فهناك دراسة نظامية في المدارس، ودراسة وسط بين الانتظام وعدمه وتتم في الأربطة والزوايا، ودراسة في مقامات المذاهب الأربعة، ثم تناولت دور المساجد والكتاتيب والأربطة والمدارس في عملية التعليم ونشر العلم خلال الحقبة محل الدراسة، وإلى جانب هذه المؤسسات التعليمية وجدت الدروس الخاصة التي دأب عليها بعض الأمراء المسلمين وبعض التجار الموسرين، إذ كانوا يدفعون لمن يقوم بتدريسها أجراً معلوماً مما ساعد على نشر العلم بين المسلمين من أبناء مكة والوافدين إليها، كما تحدثت الباحثة في هذا الفصل أيضاً عن الدروس التي كانت تلقى في المنازل التي كانت تقوم بالدرجة الأولى على الآباء والأقارب لتعليم الإناث، وعن المكتبات وما لها من دور في نشر التعليم وفي الحركة العلمية والتعليمية.

أما الفصل الثالث فتناول «رجال الحركة العلمية» بدراسة الأساتذة الذين تصدوا للتدريس، والطلاب، وخلصت إلى أنهم طبقتين: طبقة تدرس في المسجد الحرام، وطبقة في المدارس المستقلة، وأن هؤلاء المدرسون لم يكونوا من بلد واحد وإنما جاءوا من مختلف البلدان ثم انتقلت لدراسة المكانة الاجتماعية التي احتلها العلماء في المجتمع المكي والاحترام والتبجيل، نظراً لأنهم ورثة الأنبياء، وذكر الأعمال التي مارسوها (خلاف التدريس) خلال فترة الدراسة، ومن أهمها: الإفتاء، التجارة، العطارة، عقد الأنكحة وتوثيق العقود، الفراشة والحجابة، الأذان في المساجد، مع التطرق إلى مدرسي المسجد الحرام.

وتناول الفصل الرابع «أساليب التعليم والرحلات العلمية والإجازات»، فتحدث عن الأساليب التي أتبعت في التعليم والتي يدخل ضمنها الرحلة في طلب العلم، والإجازات العلمية التي تحتل مكانة خاصة في عملية

لتعليم هنا لمسلمين إذ كان المتعلمون منهم يحرصون على الفوز بها لتتويج جهودهم في طلب العلم، لتكون دليلاً على بلوغهم مرتبة علمية سامية تؤهلهم للتدريس، بل كان يحرص على كسبها الكبير والصغير كشهادة يفخر بها الإنسان بين أقرانه وأترابه، وذكرت عدد من العلماء الذين منحوا بعض الإجازات في مكة وعدد من الأشخاص الذين تلقوا تلك الإجازات عنهم، ثم الإجازة بالمراسلة، في دليل على ازدهار الحركة العلمية والتعليمية. كما تناول هذا الفصل أيضاً مرتكزات أساليب التعليم حيث كانت الدراسة تبدأ بالكتاب ثم حلقات المساجد، وإذا ما وجد الطالب في نفسه المقدرة الكافية والكفاءة العلمية جلس مجلس المعلم يناقشه العلماء فإذا أثبت جدارته وأكد تفوقه استحق لقب المعلم واستطاع أن يرأس إحدى الحلقات العلمية.

وجاء الباب الثالث بعنوان «مظاهر متفرقة للحركة العلمية في مكة خلال القرنين السابع والثامن للهجرة» ليضم أربعة فصول، في الفصل الأول تحدثت الباحثة عن العلوم التي راجت في مكة، وأقبل عليها الناس خلال حقبة الدراسة على اختلاف أنواعها، كالعلوم الدينية (التفسير، القراءات، الحديث، الفقه)، والعلوم اللغوية (النحو، الأدب، اللغة) والتاريخ وعلوم أخرى كالهندسة والحساب والطب والفلك. لتستنتج أن الحالة التي وصلت إليها تلك العلوم خلال القرنين السابع والثامن للهجرة هي حصيلة التطورات التي مرت بها خلال القرون السابقة، كما تمثل الكتابة التاريخية في مكة استمراراً للكتابة التاريخية عند المسلمين، وأتضح أن الفترة محل الدراسة لم تقتصر علمائها على المكيين بل شاركهم كثير من الوافدين من مختلف أقطار العالم الإسلامي في دلالة على إقبال الناس على القدوم إلى البلد الحرام لا لأداء فريضة الحج فحسب بل ولطلب العلم والتعليم أيضاً.

وخصصت الفصل الثاني للحديث عن حركة التأليف التي شهدتها مكة في هذه الفترة في مختلف العلوم، وكونها ظهر وهي من مظاهر الحياة العلمية، وأسباب ازدهار هذه الحركة، ثم أوردت أسماء أولئك المؤلفين ومؤلفاتهم حسب تسلسل التاريخي لوفياتهم لتستنتج أن حركة التأليف لم تقتصر على المكيين بل شملت مساهمات من الوافدين على مكة، كما أنها قد شهدت نشاطاً كبيراً في ميدان التأليف في تلك الحقبة التي يظنها البعض توهماً أنها من الفترات المظلمة في التاريخ الإسلامي.

أما الفصل الثالث الذي يحمل عنوان «المجاورون بمكة والرحالون ودورهم في الحركة العلمية»، فقد تناولت فيه الباحثة تاريخ المجاورين، وأثر وجودهم على التكوين الاجتماعي للمجتمع المكي، والوظائف والمهام التي تولوها كالإمامة والقضاء والتدريس ومشيخة الأربطة وطلب العلم، ثم تناولت الرحالة الذين قصدوا مكة خلال فترة الدراسة، وكانت لهم لقاءات مع علماء الحرمين، وقد ضمنوا رحلاتهم أخبار تلك اللقاءات، مع التنويه بصورة موجزة إلى ما اشتملت عليه رحلاتهم، ومنهم: ابن رشيد ٧٤٣ هـ، العبدري ٧٨٩ هـ، التجيبي ٧٨٩ هـ، ابن بطوطة ٧٧٥ هـ، البلوي ٧٤٠ هـ.

وفي الفصل الرابع هدفت إلى توضيح دور المرأة المكية في الحياة العلمية، فبدأته بكلمة تمهيدية عن مكانة المرأة في الإسلام، وأبرز العلوم التي اشتهرت النساء المسلمات بإجادتها، ثم دورها في الحركة العلمية في مكة، وكيف كان للنساء اهتمام بالعلم، ولبعضهن مكاتبات ومحاورات مع علماء العصر، وبعضهن حصلوا على الإجازة في توالي التدريس، مع ذكر لأبرز النساء اللاتي عرف عنهن الاهتمام بالعلم من أهل مكة، وأشهر النساء اللاتي تولين التدريس بها، وإتماماً للفائدة فقد ذكرت الباحثة بعض نساء مكة ممن حصلن على الإجازة بالمراسلة من علماء الأقطار الأخرى.

أما الباب الرابع وهو بعنوان «العوامل المؤثرة في الحياة الاجتماعية في مكة في القرنين السابع والثامن للهجرة»، ويضم خمسة فصول، تناول الفصل الأول منها الأوضاع الاقتصادية المؤثرة في الحياة الاجتماعية المكية، ومنها مصادر التموين الغذائي المحلية والخارجية لمكة، وفترات الرخاء التي سادت مكة خلال فترة الدراسة، والأزمات الاقتصادية والمجاعات وقطع الميرة وارتفاع الأسعار، ودور مصر في إسعاف أهل الحرمين وتخفيف آثار كوارث القحط والسيول عنهم بالإمدادات والمؤن وبتجديد ما يتهدم، وأحوال الطرق المؤدية إلى مكة وعلاقة ذلك بتيسير وصول الحجاج، فأمن واستقرار الطرق من أهم العوامل في استقرار الحياة في مكة أو تذبذبها بين الرخاء والشدة.

وخصصت الباحثة الفصل الثاني لدراسة أهمية الحج في الحياة الاجتماعية لمكة فأوضحت أن هناك ثلاثة مصادر أساسية للدخل ترتبط بالحج وتعتمد عليها الحياة الاقتصادية في مكة وهذه المصادر هي: الضرائب والرسوم التي تجبى من الحجاج وما ينفقه الحجاج في موسم الحج والتجارة التي تعد المورد الأساسي للدخل لأهل مكة، والهبات والصدقات التي تحمل إلى مكة بمناسبة الحج كل عام سواء من الخلفاء أو ملوك العالم الإسلامي وما يتصدق به الأغنياء، وريع أوقاف الحرمين،

وهذه الصدقات لابد وأنها أثرت في شخصية فئة قليلة من المكيين فجعلتهم يعتمدون عليها في حياتهم فتكاسلوا على الكسب وامتهان الحرف.

وتناول الفصل الثالث الصدقات والمساعدات التي ترد إلى مكة من الملوك وأكابر المسلمين وغيرهم، وأوقاف الحرمين التي حبست للاستفادة من ريعها في تأمين الدعم المادي لسكان مكة والمدينة، وأثرها في إنعاش الأحوال الاجتماعية والأوضاع المعيشية في مكة، فما كان يتحصل من أوقاف الحرمين يصرف على مصالح المسجد الحرام والمؤسسات الخيرية الدينية والتعليمية كما كان يسد عوز المحتاجين، ويرفع مستوى معيشة أهلها ويؤمن أسباب العمل لهم مما يؤدي إلى إنعاش الوضع الاقتصادي وهذا بدوره له مفعوله في الأحوال الاجتماعية في المدينة المقدسة.

أما الفصل الرابع فخصصته الباحثة لدراسة المؤسسات الخيرية التي أنشأها الحكام وأهل الخير لخدمة المسلمين ولعبت دوراً كبيراً في خدمة المجتمع المكي وفي رسم معالم الحياة الاجتماعية في المدينة المقدسة ومن هذه المؤسسات الأربطة والآبار والعيون والسبل والبرك والمطاهر والمستشفيات والمبرات، وتمثلت أبرز وظائف هذه المؤسسات إيواء المحتاجين وتأمين الملجأ والمطعم لفئات كثيرة من الناس، وكان هذا الفصل سيبقى ناقصاً ما لم توضح فيه دور المرأة في الأعمال الخيرية، التي شاركت في كثير من أعمال الخير والبر والإحسان، مما كان له أثر طيب في المجتمع، فتناولت أبرز النسوة وبعض ما أثرهن من الخيرية، وما تركن من آثار حميدة في البقاع المقدسة.

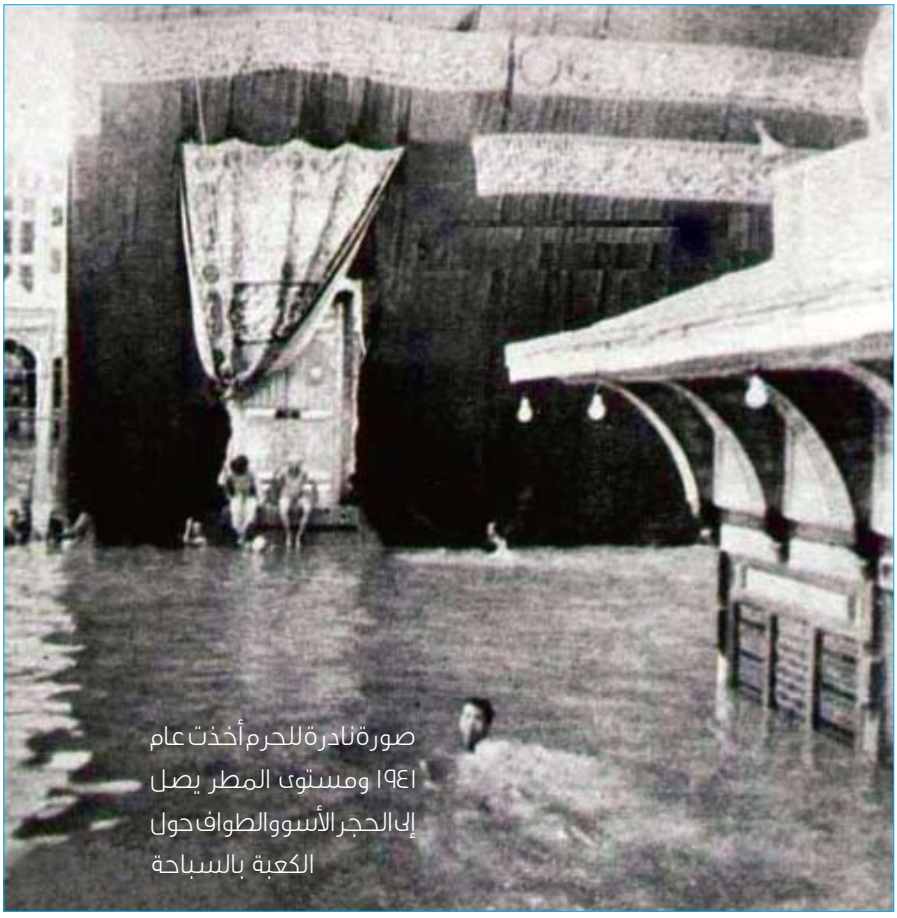
وفي الفصل الخامس تناولت بالدراسة أثر المجاورين في الحياة الاجتماعية في مكة، المدينة المقدسة التي استقطبت اهتمام المسلمين من مشارق الأرض ومغاربها، وخصوصاً من مصريين وشاميين وعراقيين والمغاربة واليمنيين، فقد أثر فريق كبير منهم الهجرة إليها والإقامة فيها بصفة دائمة فحمل هؤلاء معهم عاداتهم وتقاليدهم وأزياءهم وأطعمتهم الأمر الذي كان بليغ الأثر في حياة المدينة المقدسة، وفي تكوين المجتمع المكي، فضلاً عن التأثير العلمي. فأكدت على أن هؤلاء المجاورون لم يكونوا عنصراً سلبياً في المجتمع المكي بل إنهم عاشوا في صميمه وأثروا فيه وتأثروا به. ولاحظت أن أكثر المجاورين كانوا من العلماء والزهاد، وكبار التجار، ولهذا فقد أفادوا المدينة المقدسة بعلمهم وأموالهم وصاروا جزءاً من مكونات المجتمع المكي.

أما الباب الخامس وعنوانه «مظاهر الحياة الاجتماعية في القرنين السابع والثامن للهجرة»، فقد اشتمل على أربعة فصول، خصصت الباحثة الفصل الأول منها لدراسة عناصر السكان في مكة خلال القرنين محل الدراسة، فمنهم الأمراء (الأشراف)، والقواد، فأوردت عدد من القواد كنماذج لأعضاء هذه الطبقة وسكان مكة الأصليون من قبيلة قريش وبعض القبائل والعشائر البدوية الأخرى التي استقرت بجوار قريش، والمجاورون الذين وفدوا من مختلف بقاع العالم الإسلامي على مر العصور واستقروا في مكة وخالطوا سكانها وأصبحوا يشكلون جزءاً أساسياً من هيكلها الاجتماعي، والرقيق، والتجار، فضلاً عن الوضع الاجتماعي المرأة المكية، والذي لم يختلف كثيراً عن أختها المسلمة في سائر أقطار العالم الإسلامي فقد اقتصرت مهمتها الأولى على الأسرة وتربية

الأولاد ولم يمنعها هذا من طلب العلم، وفي تولي النظارة على الأوقاف، ومشيخة بعض الأربطة في دليل على علو شأنها في الفترة التي تغطيها الدراسة.

وفي الفصل الثاني تناولت الباحثة القضاة وأئمة الحرم الذين تعددوا بتعدد المذاهب الأربعة، والأغوات وسدنة الكعبة، والتجار عصب الحياة الاقتصادية في المدينة المقدسة والصناع والمهندسون ودورهم في حياة مكة، وخدماتهم التي كانوا يقدمونها في المسجد الحرام الذي يعد عماد الحياة في المدينة المقدسة مع تقديم حصر بأسماء معظمهم.

أما الفصل الثالث فيلقي الضوء على الاحتفالات والأعياد والمواكب، مثل صلاة الجمعة، والاحتفال بالموالد وخاصة المولد النبوي، والأعياد والحج، وبرؤية الأهلة،



صورة نادرة للحرم أخذت عام ١٩٤١ ومستوى المطر يصل إلى الحجر الأسود والطواف حول الكعبة بالسباحة

واحتفالات رمضان، والاحتفال بكسوة الكعبة، وقدوم المحمل، ومناسبات ختم القرآن باعتبارها مظاهر مهمة من مظاهر الحياة الاجتماعية والعناصر المهمة المكونة لها في المدينة المقدسة ومعظمها ذو طابع ديني بالدرجة الأولى.

أما الفصل الرابع فاستكمالاً لصورة الحياة الاجتماعية في مكة قد تناول أخلاق المكيين وأفعالهم الجميلة وعادات المكيين الاجتماعية في الزواج والولادة والوفاة والاصطياف، والأزياء والملابس وأدوات الزينة والزخارف والأطعمة والأشربة التي كانت سائدة بينهم كعنصر مهم ومظهر هام من مظاهر الحياة الاجتماعية لمجتمع المدينة المقدسة.

وبقي أن أشير إلى أن البحث قام في معظم جوانبه على المصادر الأولية المعاصرة للفترة التاريخية التي تتناولها الباحثة بالدراسة ولهذا كانت المصادر المخطوطة والمطبوعة ذات قيمة أساسية كبيرة بالنسبة لموضوع البحث، إلا أن شح المادة الواردة فيها عن أحوال مكة العلمية والاجتماعية قد اضطر الباحثة في أحيان كثيرة إلى الاستعانة بالمراجع المتأخرة الحديثة لاستكمال المعلومات الشحيحة الواردة في المصادر، وإن كان ذلك لا ينفي أن الدراسة تمثل عمل علمي قيم يعد إضافة للمكتبة العربية في تاريخ الحياة العلمية والاجتماعية المكية.

الزمن السيكولوجي
بين الذاتي والميقاتي

حسين محيي الدين سباهي

نحن نَخْبر الزمن بتمثّله في الوعي، وأقصر مدّة زمنيّة يمكن أن نَخْبُرَها ويعيشها الإنسان هي اللحظة. والزمن ظاهرة سيكولوجية كما هو ظاهرة فيزيائية.. وللزمن وجود مادي أو موضوعي يقاس بمقياس الزمن.. كما أنَّ له وجوداً نفسيّاً أو سيكولوجيّاً أو ذاتيّاً يختلف بإزائه الأفراد كما تختلف الأمم والشعوب. وبعض الشعوب إحساسها وتقديرها للزمن قاصر. ويتمثل ذلك في لغاتها من حيث تعبيراتها عن الزمان في تعاقبها أو تتابعها أو تواليها أو ديمومتها.. والطفل الصغير لا يبدأ يعي أنَّ للزمن وحدة يمكن أن يحسب بها إلاَّ في نحو سن الثامنة.. وهو في نحو هذه السن يبدأ إدراكه للزمن كمنظور.. فهو قد يكون ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً.

الزمن الذاتي:

يتمثل الزمن الذاتي عند كبار السن أكثر من تمثّله عند الشباب. فقد يتعجل الشباب الزمن ومن ثم يستشعر لجريانه وطأة.. ويحس للانتظار ألماً.. والشيخ الطاعن قد يستثقل الزمن في بطئه عندما تقصر أمانيه ولا يستشرف مستقبلاً وقد يزيد إحساسه بالزمن الماضي ويكون تفكيره فيه.. وتتناوبه المشاعر لخبرات يأسف لها أو يفرح.. ويعاود التفكير فيها ويعيشها بكل انفعالاتها.. والرجال عموماً أكثر إدراكاً للزمن وتقديراً للوقت من النساء والمرأة تستثقل بمشاعرها وتضطرب وجدانياً أكثر من الرجل إزاء الزمن متمثلاً في التواريخ وما تعنيه لها أو ترمز إليه.. وهي أحْفَظ لها من الرجل.

الزمن.. والانتظار.. والسأم:

كما أنَّ انقضاء الزمن أو استنفاده يكون أسرع كلّما كان العمل أو النشاط الذي ينصرف فيه أحبّ إلى النفس.. وكلّما كانت هناك دوافع للقيام به. ولا نحسّ بالسأم ويطول بنا الوقت ذاتيّاً إلاَّ إذا كرهنا ما نقوم أو نُشغَل به في الزمن.. والشيوخ أكثر معاناة للسأم الذي

> الوعي بالزمن: والزمن متمثّلاً في الوعي يرتبط بأحداث.. والوعي بالزمن هو وعي بالتاريخ.. والزمن أزمان في علاقاته بالأحداث.. أو أن الأحداث ترتبط بالتواريخ.. أو بموضعها في منظور زمني للفرد. وتتشكّل الأحداث زمنيّاً باعتبار علاقاتها البَعْديّة والقبْليّة بعضها بعضاً. ونحن نفكر في الأحداث من حيث هي عناصر للمستقبل ونتنبّأ عنه

يكون مع الزمن. والشباب يخبرون الانتظار في الزمن أكثر من الشيوخ.. وتتسبب بعض العقاقير في اضطراب الإحساس بالزمن وتقديره فعقار الهلوسة مثلاً والمسكلين.. والبيلوسيبين.. والكافيين.. والثيروكسين.. يكون بها التقدير المُغالى فيه للوقت.. فالساعة قد تنقضي كساعتين.. بينما قد يتسبب عن تعاطي المهدّئات أو الكينين.. أو استنشاق بعض المواد المخدرة أن يستشعر متعاطي أنَّ الساعة قد مرَّت كنصف ساعة أو نحو ذلك.

الإدراك المرضي للزمن:

ومن ظواهر الإدراك المرضي للزمن زيادة أو تناقص إدراك الزمن.. أو فقدان الحسّ الزمني.. أو غياب الوعي بالمتصل الزمني.. أو اضطراب النسبة للماضي والحاضر والمستقبل. وقد لا نتذكّر الماضي أو يتشوّش الإدراك بالحاضر.. أو يتوه عنّا معنى المستقبل.. ويتغيّر إدراكنا للزمن بعوامل خارجية كما يتغيّر بعوامل ذاتيّة.. ومن العوامل الأولى ما يكون مصدره الجسم.. ومع ارتفاع أو انخفاض درجة حرارة الجسم قد يتشوّش الإدراك بالواقع. وبعض الأفراد يتميّزون بتقلبات حرارة أجسامهم.. ومن ثمّ يزيد عندهم الاضطراب في إدراك الزمن عن غيرهم.

الوعي بالزمن:

والزمن متمثّلاً في الوعي يرتبط بأحداث.. والوعي بالزمن هو وعي بالتاريخ.. والزمن أزمان في علاقاته بالأحداث.. أو أن الأحداث

ترتبط بالتواريخ.. أو بموضعها في المنظور الزمني للفرد.. وتتشكّل الأحداث زمنياً باعتبار علاقاتها البَعْديّة أو القبْليّة ببعضها بعضاً.. ونحن نفكر في الأحداث من حيث معناها للمستقبل وتنبّؤاتنا عنه.. أو من حيث ارتباطها بالحاضر وما يمكن أن نقوم به فيه من أنشطة وإنجازات.. أو ما قد نعنيه لها دروساً نحفظها في الذاكرة ونستعيد ذكرياتها من الماضي. وكل حَدَث عندما يقع فإنّه يقع لمَرَّة واحدة وليس من الممكن أن نستعيد حدوثه هو نفسه ولكلِّ حدث فترة زمنيّة يستغرقها. وقد تقصر أو تطول.. والحدث قد يتزامن مع أحداث أخرى. وقد يسبقها ويقدِّم لها ويكون إرهاصاً بها.. وقد يتلوها ويترتب عليها.

التوجّه الزمني:

وقد تكون الأحداث مفردة وقد تترابط في سلسلة.. ترابطاً اجتماعياً وثقافياً يصنع ما يسمى التوجه الزمني في التاريخ والمجتمع والعالم أسره. وتذكر كتب الفلسفة أن (كانط) كان أول من تناول الزمن كموضوع للإدراك.. ومن ثم جعله بالتالي من الموضوعات الرئيسة لعلم النفس.

الزمن الميقاتي:

وتقوم سيكولوجية الزمن على المقابلة و المقارنة بين الزمن الموضوعي الميقاتي والزمن الذاتي.. ويتحصل الوعي بالزمن من تخالف الأوقات والتغييرات التي يستوعبها في الإنسان نفسه والأشياء من حوله. ومنها ندرك أن الزمن في تتابع وأن له مدّة أو مدداً هي الفترات التي يستغرقها التغيير أو التي

تقوم سيكولوجية الزمن على المقابلة والمقارنة بين الزمن الموضوعي الميقاتي والزمن الذاتي. ويتحصل الوعي بالزمن من تخالف الأوقات والتغييرات التي يستوعبها الإنسان نفسه والأشياء من حوله.. ومنها ندرك أن الزمن في تتابع وأن له مدّة أو مدداً هي الفترات التي يستغرقها التغيير أو التي تستقر فيها الأحوال إلى حين.. ومن ذلك تعاقب الفصول.. وتخالف الليل والنهار..

تستقر فيها الأحوال إلى حين.. ومن ذلك تعاقب الفصول.. وتخالف الليل والنهار.. وأزمان الحياة.. والأوقات لمتباين الأنشطة.. والزمن ظاهرة للتأمل. والإحساس بالزمن.. أو الزمن كظاهرة محسوسة.. تقوم عليها ما يسمى الفيزياء النفسية للزمن.. وكان (هنري بيرون) سنة ١٩٢٣م، أول من تناول سيكولوجية الزمن في إطار سلوكي من خلال دراسة السلوك في علاقته بالزمن.. وواصل (بيير جانيه) سنة ١٩٢٨م هذه الدراسة بالتركيز على أوجه التكيف التي يلجأ إليها الإنسان في تواؤمه مع الزمن.. ودرس (جان بياجيه) سنة ١٩٤٦م تطور فكرة الزمن عند الأطفال.. وتوفر (بول فريس) سنة ١٩٥٧م على تحليل السلوك الزمني وقال إنه مجموعة التهيؤات للتغيّرات في الفرد أو البيئة من حوله. ومنها تهيؤات نتعلمها أو نكتسبها..

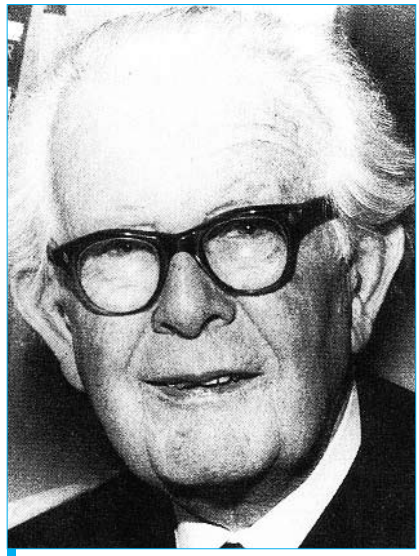
بيير جانيه

ونخترع الرموز من أجل التعبير عن الزمن و أوقاته وفصوله وتواريخه.. ونعلمها للأجيال لكي يكون التفاهم بها حول وقائع وحقائق الزمن.. ومن خلالها يكون إدراكنا للوقت.. وللمدة. وإحساسنا بالزمن وانقضائه أو ما يسمى إيقاع الزمن.. ونحن نوقت الزمن من خلال إيقاعه المرحلي أو الفصلي أو اليومي..

الساعة الفسيولوجية:

كذلك يتحول الإيقاع الخارجي إلى إيقاع داخلي ينتظم حياة الأفراد في نومهم وصحوهم وسعيهم وتناولهم الطعام وينتظم به معاشهم وهضمهم وحرارة أبدانهم خلال (٢٤ ساعة) هي مدَّة اليوم بليله ونهاره. وهذا النشاط المنتظم هو الذي يصنع من الكائنات الحيَّة جميعها أشباه ساعات.. وهو أيضاً الانتظام الذي نرتب عليه أنشطتنا وصلواتنا.. ولقد قام أحدهم بتجربة حبس فيها نفسه داخل كهف.. لا يدري بداخله عن أمر الليل

والنهار..وليس لديه ساعة يعرف بها الوقت.. وكان ينام كلما احتاج إلى النوم..وظل في الكهف (٥٨ يوماً)..نام خلالها (٥٧ مرَّة).. ولكنه قَدَّر عدد الأيام التي قضاها فيه بـ(٣٣ يوماً)..الأمر الذي يقطع بأن ساعته الفسيولوجية (عدد مرَّات نومه) كانت أصدق وأَدّق من تقديراته للوقت..وهذا التحول للإيقاع الخارجي إلى إيقاع داخلي حقيقة علمية تجلها تفسيراً في إشراط (بافلوف).. فعندما نقوم بإطعام الكلب كل ثلاثين دقيقة، فإننا نجد لعابه لابد أن يسيل إلاّ قرب انقضاء الدقائق الثلاثين..وليس قبل ذلك أو بعد ذلك..ونحن أيضاً نبرمج أنفسنا على الإيقاع أو النبض الحضاري الذي يكتنف حياتنا من حيث مواعيد العمل والنوم والأكل وغيرها..



جون بياجيه

الأفق الزمني:

حتى الذين يعانون نقصاً عقلياً يشمل حياتهم تنظيم من نوع ما..ولا يتناولون طعامهم إلاّ على فترات منتظمة..ولكننا بالإضافة إلى

بافلوف

ذلك نتعلم أن نوجه أنفسنا بحيث نتواءم مع ما يطرأ من تغيرات مرحلية أو دورية..من أهمها التغيرات أو التقلبات في الطبيعة.. ونتعلم أن نستخدم أجهزة لقياس الزمن وحسابه كالتقويم والساعة أو الكرونومتر.. ونعيش الزمن كدورات..أو أن لكلٍّ منّا أفقاً زمنياً..والأفق الزمني الذي يمكن أن يدركه العامل المياوم يختلف الأفق الزمني للأستاذ الجامعة وكذلك الأفق الزمني للطفل الصغير وللراشد..وكلما تقدمنا في العمر اتسع هذا الأفق واستوعب أزماناً..وصارت للأزمان دلالات نفسية لم تكن لها..وتعكس اللغة ذلك..ولا يقتصر الأفق الزمني للطفل على تجاربه الشخصية..ولكنه يستطيع أن يتصور المستقبل ويتذكر الماضي..ويعيش أحداث أسرته والمجتمع من حوله وتاريخ أمته وليس بوسع الطفل أن يفكر في دور ما في حياته كزوج..ولكن المراهق يستطيع ذلك..والجد يفكر في دورات سابقة..ويتميز الإنسان عن سائر الكائنات في اتساع دوائره أو آفاقه الزمنية..وكل حرفة أو مهنة وكل شعب له وجهة نظره في الزمن..ويتحدث بعض علماء النفس عن تعدد الأزمان الاجتماعية..وقيل إن بعض القبائل البدائية في جزر المحيط الهادي لا تعرف الزمن المنقضي ولا الآتي.. ولذلك تخلو لغتها من الأفعال الزمنية الماضية والمستقبلية..وقيل أيضاً إن أولاد الفلاحين يحكون عن قصص الزمن فيها بسيط بينما أولاد المدينة تحفل قصصهم بالزمن المركب..وأنه لذلك أيضاً يختلف الزمن في القرية عنه في المدينة..ولكل فرد منظوره الزمني..وأحياناً يكون للفرد الواحد عدد من المناظير الزمنية بحسب تعدد انتماءاته، بل وانتماءاته الطبقية أو الاجتماعية..ومن ثم فقد يختلف إيقاع الزمن العائلي عنده عن إيقاع الزمن الوظيفي..ومع اتساع الدوائر الزمنية والنضج والتثقف المستمر نتعلم أن نصبر على الزمن..وأن نحتمل تأجيل إشباع حاجاتنا..وأن نطلب الأهداف البعيدة ذات القيمة الأكبر والإشباع الأطول عن الأهداف القريبة زمنياً والأقل قيمة وإشباعاً..غير أننا في كل الأحوال نستشعر للزمن ضغوطاً ونستخدمه بسببها لساعة في المدينة أكثر من استخدامها في الريف..وأحياناً نتغلب على حقيقة انقضاء الزمن بأن نستحضر الماضي والمستقبل في الحاضر ونقيمهما متحف، أو نرصدهما في السجلات..أو نصنع لأنفسنا التواريخ التي تكتب لنا الخلود عبر الأزمان.

المراجع:

١-Fraisse:the psychology of time.

٢-sherif,m:the psychology of social norms.

٣-conformity and civil liberties.

فوائد ولطائف

جماليات التنوع في اللغات الإنسانية

خالد العبسي

اللغة هي الآلة المختصة بالمخلوق الأذكى في هذا الكون؛ ذلك الكائن الذي امتلك هذه الآلة الفريدة ولم يستطع أن يشاركه فيها أحد فليس من كائن يستطيع أن يرقى رقيَّه في التواصل مع أفراد جنسه ولقد توطّدت صلة الإنسان بتلك الآلة، حتى أصبح لا يمكن تصور وجود مجتمع بشري من دون لغة (١).

ولقد نوّع الإنسان خصائص آلته العجيبة تلك تنوعاً دالاً على قدراته المدهشة في تشكيل اللغة وتطويعها؛ تنوعاً لايزال قادراً على إدهاش المتخصص للسانيات فضلاً عن غيره، ومن الغريب أن «الإنسان المعتز بفطنته والمفتخر باكتشافاته واختراعاته نادراً ما يفخر باللغة» (٢).

سنحاول -فيما يلي- أن نطّلع على شيء من أطياف ذلك التنوع في لغات مختلفة؛ شيء قليل من ذاك الجمال المتنوّع.

(قَلَمي) و(قَدَمي)

تقول العربية (رأسي، قلمي، كتابي، قدمي)، وبالمقابل تقول الإنجليزية my head, my pen, my book, my foot فتجعل اللغتان كل ما مضى من الكلمات في نسق واحد عند التعبير عن ملكيته، وعلى هذا النحو تسير كثير من لغات العالم.

وقد لا يتصور العربي والإنجليزي شيئاً ما يمكن به التفريق بين الكلمات السابقة وعلاقتها بالملكية، لكن مثل ذلك يرتفع بسهولة عندما نعرف أن لغات في شرق العالم تفرّق عند التعبير عن الملكية بين أمرين: الأشياء التي يحوزها الإنسان ويمكن أن تنفصل عنه مثل (حصاني)، والأشياء التي يملكها ولا يمكن أن تنفصل عنه (قدمي، رأسي)؛ ففي تلك اللغات يحصل التعبير عن الملكية القابلة للنقل والملكية غير القابلة للنقل بطريقتين مختلفتين (٣).

نوعان من (نحن)

تمتلك بعض اللغات: مثل لغة (الغوغو يميدهير) في أستراليا ولغة (التوك بيسين) في بابوا غينيا الجديدة نوعين من ضمير المتكلمين (نحن)؛ (نحن الشمولية) و(نحن الاستثنائية)، فالأولى تشمل المخاطَب في عمومها، والثانية تستثني المخاطَب من عمومها (٤)، ويمكن توضيح ذلك في الجملتين الآتيتين:

إذا قلتُ لزيد: «نحن سنسافرُ غداً» مُستعملاً نحن (الشمولية)؛ فالمعنى: نحن (معك يا زيد) سنسافر غداً، فالمخاطب يدخل في عموم (نحن)، وإذا قلتُ لزيد: «نحن سنسافرُ غداً» مُستعملاً نحن (الاستثنائية)؛ فالمعنى نحن (من دونك يا زيد) سنسافر غداً، فالمخاطب مستثنى من عموم (نحن).

> اللغة في صورتها الحقيقية هي اللغة المنطوقة المتداولة بين أصحابها؛ لا اللغة المكتوبة كما يشيع في المفاهيم اللغوية القديمة ومن أدلة ذلك أن ثمة لغات حية متداولة بين بعض الشعوب مع أنها لا تمتلك صورة كتابية، ومن أدلته أيضاً أن الأُميين يتكلمون اللغة ويتداولونها ويتواصلون بها، ولكنهم لا يقدرون على كتابتها، فلكتابتها هي مستقلة مغايرة للغة المنطوقة

أصوات شهيقية وأصوات زفيرية

تعتمد معظم لغات العالم في إصدار أصواتها على الهواء خارجاً من الرئتين، فالرئتان منفاخٌ يدفع الصوت ليأخذ ملامحه في

موضع ملامن جهاز النطق البشري ومعنى ذلك أن الأصوات البشرية زفيرية (أصوات خارجة) فهل توجد لغات تعتمد على أصوات شهيقية (أصوات داخلة)؟

من المهم أن نعرف أولاً أن لغات كثيرة جداً تستعمل الأصوات الشهيقية لإحداث حالات التعجب أو التعبير عن الشك أو إثارة الدهشة (٥) وقد يكون ذلك الصوت صدرَ عن المرأة المتفجّعة التي يتحدّث عنها الشاعر العربي القديم:

ضربت صدرها إليّ وقالت:
يا عدياً لقد وقتك الأواقي

ولكن هل تُحدث لغات أصواتاً شهيقية لتكون أحد أصواتها التي تؤلف منها الكلمات؟ نعم: يوجد ذلك في لغات إفريقية، ولكنه نادر جداً (٦).

الترتيب بين الفعل والفاعل والمفعول

ترتيب عناصر الجملة شيء من أشياء كثيرة تختلف فيه اللغات الإنسانية وتتباين فيه تبايناً كاملاً، ومن تلك العناصر التي تختلف في ترتيبها اللغات (الفعل والفاعل والمفعول)، ومن خلال عينات أُخذت من (٤٢) من لغات العالم للبحث في ترتيب العناصر السابقة وُضع الجدول التالي (٧):

نمط الترتيب	نسبته
فاعل + مفعول به + فعل	٤٥ ٪
فاعل + فعل + مفعول به	٤٢ ٪
فعل + فاعل + مفعول به	٩ ٪
فعل + مفعول به + فاعل	٣ ٪
مفعول به + فعل + فاعل	١ ٪
مفعول به + فاعل + فعل	٠ ٪

مع ضرورة الانتباه إلى أن اللغات المعتمدة على الإعراب كالعربية والروسية وغيرهما تجد حريةً أكبر في ترتيب العناصر الثلاثة السابقة إذ تسمح اللغة الواحدة من هذا النوع بأكثر من نمط من الأنماط السابقة.

أنواع الجموع

تختلف اللغات في التعبير عما هو أكثر من الواحد (أي الجمع)؛ فثمة لغات تستعمل التصنيف الثنائي (مفرد/جمع) وذلك شأنُ أكثرِ لغات العالم.

وهناك لغات تستعمل التصنيف الثلاثي (مفرد/مثنى/جمع)، ولاشك أننا نعرف أن العربية من هذه اللغات، إذ الأشياء التي توجد مزدوجة في الواقع مثل (العينين واليدين والقدمين والأذنين والنهدين والركبتين والمرفقين والقَرنين... إلخ)، يمكن التعبير عنها في هذه اللغات باستقلالية واضحة ومن دون إيهام الجمع (أكثر من اثنين) كما يحدث في اللغات الأخرى، على أنه مما قد يخفى أن مقولة المثنى كانت موجودة في الأطوار القديمة من اللغات الأوروبية (٨).

أما الطريف فهو أن بعض اللغات الإفريقية تستعمل التصنيف الرباعي (مفرد/مُثنّى/مُثلّث/جمع) (٩)، ولعل الأطرف من ذلك أن هناك لغات لا تمتلك صيغة خاصة بالجمع، ولكنها تعبّر عن الجمع بتكرار صيغة المفرد لا غير؛ فإذا أرادت تلك اللغات أن تقول «جاء طلاب»، فإنها تلجأ إلى تكرار المفرد، فتكون العبارة بالترجمة الحرفية «جاء طالب طالب» أي طلاب، ومثله (جاء أستاذ أستاذ) أي (جاء أساتذة)، ويوجد هذا في عدد من لغات جنوب شرق آسيا (١٠).

ومما يتعلّق بالجمع موضعُ مورفيم الجمع من الكلمة فالعربية تقول (مدرّس مدرّسون) و(مسلم، مسلمون)، وتقول الإنجليزية (teacher ، teachers) و(student student) فتلحق اللغتان مورفيم الجمع بآخر الكلمة فهو في اللغتين يُصنف (لاحقة)، ولكن ثمة لغات تجعل مورفيم الجمع بأول الكلمة فهو في تلك اللغة يُصنف (سابقة)، ومن اللغات التي تتبع هذا النظام السواحلية في إفريقيا؛ فأغنية (w-imbo) وأغانٍ (ny-imbo) (١١).

أداة التعريف

نقول - نحن العرب - (فرس، رجل) ونقول (الفرس، الرجل)، فنضيف أداة التعريف (أل) قبل الكلمة وبالمصطلح اللساني تُصنف (أل) (سابقةً)، أي أنها تسبق الكلمة، والشأن في الإنجليزية لا يختلف، إذ تقول الإنجليزية (the horse, the man)، ولا يختلف الأمر في الفرنسية وكثير من اللغات.

واللطيف أن ثمة لغات تسلك سلوكاً آخر في إضافة أداة التعريف؛ فالبونابية (لغة في ميكرونيزية) تُلحق التعريف آخر الكلمة (١٢)، وتصنف أداة التعريف في هذه اللغة

بالمصطلح اللساني (لاحقةً). أما ما قد يكون أغرب منه فهو أن معظم لغات العالم تخلو أصلاً من مقولة التعريف أصلاً (١٣)؛ مثل اللغة الروسية وكثير من لغات شرق آسيا ومثلهن اللاتينية القديمة.

الفَضلةُ الكتابيّة

اللغة في صورتها الحقيقية هي اللغة المنطوقة المتداولة بين أصحابها لا اللغة المكتوبة كما يشيع في المفاهيم اللغوية القديمة ومن أدلة ذلك أن ثمة لغات حية متداولة بين بعض الشعوب مع أنها لا تمتلك صورة كتابية، ومن أدلته أيضاً أن الأُميين يتكلمون اللغة ويتداولونها ويتواصلون بها، ولكنهم لا يقدرون على الكتابة فلكتابة مهارة مستقلة مغايرة للغة المنطوقة.

وليس في وسع الكتابة بإمكانيتها المحدودة أبداً أن تجاري اللغة الحية المصوتة الغنية بالأنماط التنغيمية والتفاوتات الصوتية الدالة على الدهشة والغضب والحيرة والتعجب، ولذلك يقول بعض اللسانيين: «لم يحصل في أي عصر من عصور التاريخ أن كانت لغة الكتابة مرآةً صادقة للغة الحديث» (١٤).

ولكن من الطريف أن يكون في دار الفقير ما لا يوجد في دار الغني الفاحش الثراء، ومثله أن تمتلك اللغة المكتوبة ما لا تمتلكه المنطوقة ومثال ذلك أن صِيغَ الفعل مختلفة في الفرنسية لها النطق نفسه ولكن الكتابة تأتي لتفرض التفريق بين تلك الصيغ عند كتابتها (١٥).

ويمكن أن يضاف إلى ذلك أن ضمير المذكر والمؤنث في الصينية سواء في النطق ولكنهما في حالة الكتابة متباينان، ولا بد من وضع علامة خاصة بالمذكر وأخرى خاصة بالمؤنث، وفي العربية توجد الفضلة الكتابية في نطاق ضيق جداً، ومن ذلك (الألف الفارقة)، إذ تفرض الكتابة العربية وضعَ تلك الألف بعد واو الجماعة المتصلة بالفعل في (الزيدون لم يدعوا) لتمييزها عن الواو التي هي من أصل الفعل في (زيد يدعو) مع أن تلك الألف الفارقة غير منطوقة أصلاً.

اللغات النغمية

تستعمل لغاتٌ نغمةً مستخدمةً لتمييز المعاني المختلفة للكلمة الواحدة، وتُسمى هذه اللغات: لغات نغمية أو لغات تُونية tone languages، ومعنى هذا أن اختلاف نمط النغمة يجعل الكلمة ذات معنى مختلف، فاختلاف النغمة هو الفارق الوحيد بين كلمتين تتطابقان في الصوامت (السواكن) والصوائت (العِلل) (١٦).

ففي بعض اللغات الصينية تمثّل (ta) أربع كلمات مختلفة تبعاً للنغمة التي تنطق بها؛ فبنغمة مستوية يكون معناها (رفع) وبنغمة صاعدة يكون معناها (يتخلّل)، وبنغمة هابطة صاعدة يكون معناها (يضرب أو يصدم) وبنغمة هابطة يكون معناها (عظيم) (١٧).

فلذلك تُعد النغمة في الصينية جزءاً متأصلاً من الكلمة تعادل تماماً قيمةَ صوامت اللغة وصوائتها، وفي الصينية أيضاً يمكن أن تنطق kanshu بنغمات متعددة فتعني مرة (اقرأ كتاباً) ومرة (اقطع خشباً) ومرة (حظاً سعيداً) ومرة (مقر الوالي) ومرة (غني)، وفي اللغة السويدية تستعمل نغمة نازلة إلى جانب نغمة مركبة، فكلمة anden بالنغمة البسيطة النازلة تعني (البط) ومع النغمة المركبة تعني (النفس) أو (الروح) (١٨).

فرائد ولطائف لغوية

- يخاطب المسيحيون (الله) عادة بقولهم: «أبانا الذي في السماء» وذلك شأن مسيحيي المجتمعات ذوات النظام الأبوي، أما مسيحيو المجتمعات ذوات النظام الأمومي فيخاطبون الله قائلين: «أمنا التي في السماء» (١٩).

- لدى قبيلة الهنود الحمر المسماة (زوني) ثلاثة أساليب لغوية للكلام: أسلوب الحديث العادي وأسلوب العبث واللهو وأسلوب الكلام المقدّس وفي المقام الأخير يُحظر استعمال الكلمة الدالة على الأمريكي الأبيض (٢٠).

- الإيرلندية تحطّم الرقم القياسي بين لغات العالم بامتلاكها ستة أنواع من اللام وأربعة أنواع من الراء (٢١).

- اللغة الإنجليزية من اللغات النادرة في العالم التي لا تفرق في ضمير المخاطب بين المفرد والجمع (٢٢) (you)؛ فالإنجليزية تقول (You did it)، فيحتمل المعنى: «أنتُم فعلتموه» و«أنتَ فعلته»، وإنما يُبين ذلك سياق الحال.

- الخميريّة (لغة الشعب الكمبودي في جنوب شرق آسيا) تفرّق في حرف الجواب (نعم) بين استخدامها للمذكر والمؤنث؛ فالرجل عند الجواب بالإيجاب يقول (با)، والمرأة تقول (جا).

- النساء - بحسب أبحاث لسانية - أكثر وضوحاً في النطق من الرجال، وأكثر حرصاً على سلامة اللغة وحفاظاً على استعمالها؛ فهن لا يتقبلن التجديف في اللغة بسهولة كما أن النساء يُكثرن من استعمال اللوازم؛ مثل «أليس كذلك» وأما طنين الجملة عندهنّ تربو على استعماله الرجال أملى المستوى المعجمي فالنساء يستعملن عدداً أكبر من مفردات الألوان، كما تزخر لغتهن بالصفات المعبّرة عن قوة العاطفة سواء كانت حقيقة أم مجاملة (٢٣).

- تستعمل العربية الفصحى كلمة (فُلان) للكناية عن شخص مجهول وتُتبعها بعض العاميات العربية بكلمة (عَلّان) للكناية عن شخص ثانٍ مجهول وتستعمل عاميات أخرى في موضع ذلك (زَعطان) و(فَلتان) واللطيف أن الإسبانية استعارت من ذلك مع إخضاعها لشيء من التغيير الصوتي المناسب لبنيتها الصوتية، إذ يقول الإسبان (fulano) و(zutano) (٢٤).

الهوامش

١- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، الدكتور نايف خرما، سلسلة عالم المعرفة- الكويت، العدد ٩، ١٩٧٨م، ص: (٧٤).

٢- اللغة والفكر، بول شوشار، ترجمة صلاح أبو الوليد ومتري شماس، المنشورات العربية (د.ط)، (د.ت)، ص: (١٢).

٣- بذور الكلام: أصل اللغة وتطورها، جين أتشسن، ترجمة وفيق كريشات، وزارة الثقافة- الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م، ص: (٢٠٤).

٤ - بذور الكلام، ص: (٢٨٩).

٥- اللغة، ج. فندريس، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة (د.ط)، ١٩٥٠م، ص: (٦-٦١).

٦ - اللغة، ص: (٦).

٧ - بذور الكلام، ص: (٢٠٤).

٨ - دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية، ديفيد جستِس، ترجمة: الدكتور حمزة المزيني، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، (د.ط)، ١٤٢٥هـ، ص: (١٥٤).

٩ - بذور الكلام، ص: (٣٣٣).

١٠- وتنعكس هذه الظاهرة على المستوى الكتابي، وقد رأيت ذلك في كتب الفقه الإسلامية المكتوبة بتلك اللغات والتي تستخدم الحروف العربية للكتابة؛ إذ يوجد فيها (حكم محكم إسلام)، والمقصود (أحكام الإسلام)، وقد يختصر التكرار برقم (٢)، فتكتب (حكم٢ إسلام)، والمقصود أيضاً (أحكام الإسلام)؛ فكأن الرقم (٢) على المستوى الكتابي صار يقوم مقام الصفة (كثير)!

١١ - بذور الكلام، ص: (٣٤٢).

١٢ - بذور الكلام، ص: (١٨٢).

١٣- اللغة واللغويات، جون لوينز، ترجمة: الدكتور محمد العناني، دار جرير، عمّان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص: (٢٩٢).

١٤- لغات البشر: أصولها، طبيعتها، تطورها، ماريو باي، ترجمة: الدكتور صلاح العربي، قسم النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٧٠م، ص: (٧٠).

١٥ - مدخل لفهم اللسانيات، روبير مارتان، ترجمة: الدكتور عبد القادر المهيري، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص: (١٢٠).

١٦- دراسة الصوت اللغوي، الدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩١م، ص: (٢٢٦).

١٧ - دراسة الصوت اللغوي، ص: (٢٢٦).

١٨- أسس علم اللغة، ماريوباي، ترجمة: الدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩٨م، ص: (٩٤).

١٩- اللغة والفكر والعالم، الدكتور محيي الدين محسب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص: (٧٣).

٢٠- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ص: (١٩٧-١٩٨).

٢١ - بذور الكلام: (٣٢٥). أما العربية فتمتلك نوعين من اللام: المفخمة في مثل (الله) والعادية في مثل (إبل) وتمتلك نوعين من الراء المفخمة في مثل (القمر) والمرققة في مثل (كبير) وتفاصيل ذلك في علم التجويد.

٢٢ - العربية تواجه التحديات، الدكتور طالب عبد الرحمن، سلسلة كتاب الأمة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية- قطر، العدد ١١٦، ذو القعدة ١٤٢٧هـ، ص: (١١٤).

٢٣- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ص: (١٩٥-١٩٦)، ومما يُذكر في هذا السياق أن الفروق بين لغة الرجل والمرأة تزداد بازدياد انعزال المرأة عن الرجل وبانزوائها في مجتمعها الخاص.

٢٤- دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية، ص: (٤٥٥).

الدكتور محمد عابد الجابري..

سيرة حياة

إعداد: محمد القاضي

رحل المفكر والفيلسوف المغربي محمد عابد عن سن تناهز الخامسة والسبعين. قضى معظمه في البحث والإنتاج أثرى فيه المكتبة المغربية والعربية بأعمال فكرية وفلسفية هم فكر مؤسس ال فلسفي في الجامعة المغربية منذ الستينيات من القرن الماضي وخاض من أجل ذلك معارك متعددة مع المعارضين لمشروعه وكما يقول المفكر عبد السلام بن عبد العالي «كان يشعرنا أن الأرض ما زالت خلاء، وأن علينا أن نؤسس الأمور من جذورها. بهذا المعنى يمكن أن نقول إن الفلسفة وتدريسها وتعريبها في المغرب قامت على أكتافه. كان يعلم أن الأمور لن تكون، أول الأمر، على ما يرام، لكنه كان يدرك أتم الإدراك أن التأسيس لا يمكن إلا أن يتصف بالنقص وعدم الاكتمال، وأن طريق التأسيس شاق وعسير لذا كنت تجده ينقض على الفرص كلما سنحت له ليستثمرها من أجل ذلك التأسيس وفي هذا الإطار عمل كل جهده لأن ينتزع تدريس الفلسفة من الأساتذة والمفتشين الفرنسيين فقام بتهييء أول الكتب المدرسية لتدريسها» (١).

وجه أكاديمي معروف، وأحد رجالات الفكر الإسلامي والعربي في العالم العربي، مفكر كبير وباحث مقتدر، استهواه التراث فغاص بين ثناياه باحثاً ودارساً ومنقباً ومنظّراً. أجمعت العديد من المنابر الثقافية والعلمية على دوره العلمي البارز وخصوصاً في مشروعه الثقافي الذي يقوم على التجديد والحداثة في قراءته للتراث العربي الإسلامي الذي بدأه سنة ١٩٨٠ بكتابه (نحن والتراث)

القائم على تحليل العقل اللغوي، والعقل الفقهي والعقل العقدي والعقل السياسي العربي كانت همومه الفكرية منصبة أساساً على الكليات، والعمل الذي يقوم به هو عمل ينصرف إلى اكتشاف الكلي من خلال الجزئيات، فالجزئي بالنسبة له هو طريقه إلى الكلي، والحداثة لا تعني عنده رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى مانسميه (المعاصرة) أي مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي. أثارت كتاباته جدلاً ونقاشاً في الساحة الثقافية العربية لما تطرحه من قضايا معرفية جريئة.

الجابري... سيرة حياة:

محمد عابد الجابري من مواليد سنة ١٩٣٥م بمدينة فكيك (شرقي المغرب) ودرس بها ثم غادرها إلى مدينة الدار البيضاء، حيث تابع دراسته الثانوية بالمدرسة المحمدية والتي أغلقت على إثر نفي السلطان المرحوم محمد الخامس سنة ١٩٥٣م، فانخرط في سلك التدريس معلماً للأطفال بالقسم التحضيري ثم في أقسام الشهادة الابتدائية.

وفي سنة ١٩٥٧م حصل على شهادة البكالوريا. وفي سنة ١٩٥٨ التحق بكلية الآداب بالرباط (قسم الفلسفة) التي حصل منها على الإجازة سنة ١٩٦١م. مارس العمل الصحفي فساهم في تحرير صحيفة (التحرير) ومجلة (أقلام) و(الأهداف) و(المحرر) وغيرها من المطبوعات المغربية والعربية إضافة إلى التدريس والدراسة مع المساهمة في العمل السياسي والحزبي.

في سنة ١٩٦٧ حصل على دبلوم الدراسات العليا في الفلسفة فالتحق بكلية الآداب بالرباط كأستاذ مساعد. فكان من الذين خاضوا معركة التعريب بالجامعة المغربية وخصوصاً شعبة الفلسفة وكان ذلك تحدياً كبيراً لدعاة الفرنسية آنذاك. وفي سنة ١٩٧٠م حصل على شهادة دكتوراه الدولة في الفلسفة وكانت لجنة المناقشة مزدوجة (مغربية ـ فرنسية) هنري لاووست وروجي إرلندز (من فرنسا) ومن المغرب (الدكتور نجيب بلدي والدكتور أمجد الطرابلسي والدكتور إبراهيم بوطالب). وكانت أول دكتوراه دولة بالمغرب في مادة الفلسفة، موضوعها (العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي) صدرت سنة ١٩٧١م.

وفي سنة ١٩٩٧م أصدر مع الأخوين محمد إبراهيم بوعلو وعبد السلام بن عبد العالي مجلة (فكر ونقد) التي تولى فيها مهمة رئيس التحرير. حاضر في العديد من الجامعات المغربية والعربية، كما شارك في كثير من الندوات واللقاءات العلمية والفكرية في العالم العربي وإسبانيا وفرنسا. أشرف على العديد من الأبحاث الجامعية (ماجستير ودكتوراه). طلابه كثيرون يحتلون اليوم كراسي جامعية ومناصب وزارية ودبلوماسية. ساهم في مرحلة تاريخية وطنية وعربية وشكل شخصية بارزة سواء كمثقف أو كمناضل. ترك أكثر من ثلاثين كتاباً نذكر منها:

* نحن والتراث.
* نقد العقل العربي.
* بنية العقل العربي.
* العقل السياسي العربي.
* المغرب المعاصر: الخصوصية والهوية.
* التراث والحداثة.
* إشكاليات الفكر العربي المعاصر: وجهة نظر.
* حفريات في الذاكرة (مذكرات).
* في التعريف بالقرآن.
* فهم القرآن: التفسير الواضح حسب ترتيب النزول.
* المشروع النهضوي العربي: مراجعة نقدية.

وغيرها إضافة إلى مئات الأبحاث والدراسات المنشورة في مجلات مغربية وعربية متخصصة. وقد ترجمت بعض كتبه إلى الفرنسية والتركية والإسبانية والإندونيسية والإنجليزية والإيطالية والبرتغالية واليابانية. حصل على جوائز مهمة:

* جائزة بغداد للثقافة العربية التي تمنحها اليونسكو سنة ١٩٨٨م.
* الجائزة المغربية للثقافة (تونس مايو ١٩٩٩م).
* جائزة الدراسات الفكرية في العالم العربي التي تمنحها MBI Foundation تحت رعاية اليونسكو سنة ٢٠٠٠م.
* جائزة الرواد، مؤسسة الفكر العربي بيروت سنة ٢٠٠٥م.
* ميدالية ابن سينا من اليونسكو في حفل تكريم شاركت فيه الحكومة المغربية بمناسبة اليوم العالمي للفلسفة بالرباط سنة ٢٠٠٦م.
* كما اعتذر عن جوائز أخرى رشح لها وهي:
* جائزة الرئيس صدام حسين (١٠٠ ألف دولار) وقد عرضت عليه مرتين في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي، بحجة أنها لا تضم تخصصه (أي الفلسفة).
* اعتذر عن جائزة المغرب مراراً دون أن يوضح أسباب هذا الاعتذار.
* اعتذر في سنة ٢٠٠٢م عن جائزة العقيد القذافي لحقوق الإنسان.

* كما اعتذر عن العضوية في أكاديمية المملكة المغربية مرتين رغم إلحاح المسؤولين على ذلك، لقد عاش متواضعاً وملتزماً قيمه الثقافية والسياسية مدافعاً عن العقل ومكانته في تجديد المشروع النهضوي العربي، وصفه صديقه الدكتور كمال عبد اللطيف قائلاً: «امتاز الجابري بحضوره المتنوع والمتعدد في فضاء الفكر والسياسة والبحث العلمي داخل المغرب وخارجه. تميز بحضوره التنويري طيلة أربعة عقود من الزمن ومارس بواسطة هذا الحضور دوراً بارزاً في المجتمع وداخل رحاب الجامعة المغربية، وبلغ إشعاعه إلى أقصى العالم. تميز عطاؤه بأمرين:
أولاً: عناية بالفكر الفلسفي، إذ يعتبر دون جدال واحداً من أكبر الذين أسهموا في ترسيخ قيم الفلسفة وأسهمت مصنفاته في تقديم ومناقشة الكثير من المذاهب والتيارات والمفاهيم الفلسفية.

ثانياً: يتمثل في أطروحاته المثيرة للجدل ومواقفه من التراث، فقد كان الرجل قارئاً نهماً لكتب التراث، وشكلت أطروحته (نقد العمل العربي) مناسبة لبلورة قراءة جديدة في مقاربة الظواهر التراثية خلال مدة أربعة عقود من الزمن... كان فاعلاً ومؤثراً وصاحب رأي» (٢).

أهم المحطات الفكرية

في حياة الجابري (٣):

أولاً: المشروع الثقافي:

يقول الجابري موضحاً ذلك: عندما قررت المغامرة بالإعلان عن نيتي في تأليف كتاب «نقد العقل العربي» وحدث ذلك عندما كنت

الحداثة عنده، كما تتحدد إطار وضعيتنا الراهنة هي النهضة والأنوار وتجاوزهما معاً والعمود الفقري الذي يجب أن تنتظم فيه جميع مظاهرها هو العقلانية القديمة قرطيقية والعقلانية الحديثة قرطيقية يستباضعة قستورد بل هو ما مارسة حسب قواعد. ويعتقد أنه لم يمارس العقلانية في تراثنا ولم نفضح أصول الاستبداد ومظاهره

أحرر مقدمة كتابي «نحن والتراث» في يناير ١٩٨٠م كنت أتصور أن المشروع سيسعه كتاب واحد، ولكن ما إن تقدمت في العمل واقتربت من مرحلة تحرير المادة حتى تبين لي أنه سيكون من الأفضل جعله جزأين: أحدهما (تكوين العقل العربي) والثاني (بنية العقل العربي) وكنت أعتقد أنه بعد الفراغ من كتابة هذا الأخير سيكون المشروع قد تم وانتهى. غير أنني عندما أخذت في تحرير خاتمته وجدتني أكتب في نهايتها: «لقد قصرنا تحليلنا على العقل اللغوي والعقل الفقهي والعقل العقدي والعقل المستقبل في تراثنا، ويبقى العقل السياسي موضوعاً آخر».

لم يكن في نيتي آنذاك كتابة جزء ثالث عن «العقل السياسي العربي» ولكن ما إن ظهر الجزء الثاني وانتهى بعض القراء إلى العبارة السابقة حتى بدأوا يسألون الناشر في المغرب وخارج المغرب عن موعد صدور «العقل السياسي» لقد فوجئت بالأمر، وأدركت أن العبارة السابقة كانت بمثابة التزام إزاء القراء وأنه ليس أمامي إلا الوفاء.

فعلاً بدأت أشتغل ومرت خمس سنوات قضيتها في إعداد «العقل السياسي العربي» من سنة ١٩٨٥م إلى سنة ١٩٩٠م سنة صدوره. وكان قد قضى مثلها في تحضير الجزء الأول والثاني. وعندما كان بصدد كتابة السطور الأخيرة من خاتمة «العقل السياسي العربي» الذي أصبح الجزء الثالث من المشروع انتابني شعور عميق بأن موضوع البحث في العقل العربي سيبقى مفتوحاً وكنت أفكر حينذاك فيما بقي ينتظر الإنجاز فكتبت أقول: «الفكر العربي مطالب بإذن بنقد المجتمع ونقد الاقتصاد ونقد العقل، العقل المجرد والعقل السياسي».

ثم أمسكت القلم وفضلت وضع ثلاث نقط مكان الكلام، لقد كان علي في الحقيقة أن أضيف إلى القائمة المذكورة: العقل الأخلاقي، لكنني أحجمت خوفاً أن يفهم القارئ أن هناك جزءاً رابعاً قيد الإعداد يكون موضوعه «العقل الأخلاقي العربي»، وهكذا أخذت حريتي، كما نقول اليوم، لقد انتهيت من تحرير العقل السياسي العربي في يناير ١٩٩٠م وها نحن اليوم في سنة ١٩٩٧م لقد مرت سبع سنوات صدرت لي فيها كتيبات ومقالات ومذكرات، ولكن هذه المؤلفات لم تكن شاغلي الوحيد.

لقد كان يدور في ذهني خلال هذه المدة مشروع كتابة جزء رابع في سلسلة «نقد العقل العربي» جزء يكون بعنوان «العقل الأخلاقي العربي: «نظام القيم في الثقافة العربية الإسلامية» وقمت بمطالعات واستكشافات واليوم أستطيع أن أقول إنني أملك تصوراً عن الموضوع. وسبق لي أن أشرت إلى أن عصرنا الراهن أعني أواخر القرن العشرين يشهد نوعاً من «العودة إلى الأخلاق. إن التقدم الذي حصل في ميدان الطب والبيولوجيا أثار ويثير مسائل أخلاقية أصبح النقاش اليوم فيها ينمو ويتأطر ضمن ما يسمى «بأخلاقيات البيولوجيا»، وإذا أضفنا إلى ذلك الظواهر اللاأخلاقية التي تنمو وتستشري في مجال معاملة الأطفال والنساء سواء في مجال التشغيل أو غيره من المجالات التي تنتهك فيها الكرامة البشرية فضلاً عن حقوق الإنسان الديمقراطية، أدركنا الأهمية البالغة التي تكتسبها المسألة الأخلاقية اليوم على أن طرح مسألة الأخلاق والقيم بصورة عامة بعد الفراغ من البحث في المسائل النظرية التي تخص العقل والمعرفة تقليد جرى به العمل في التأليف الفلسفي منذ أرسطو، أعني تصنيف الكتابة الفلسفية إلى صنفين صنف يتناول العقل النظري أو المجرد، وصنف يتناول العقل العملي وموضوعه الأخلاق والسياسة أو تدبير النفس وتدبير المدينة حسب تعبير القدماء. إن نقد الأخلاق يأتي في الغالب بعد نقد العقل، بوصفه أداة المعرفة كتتويج للعمل كله خصوصاً إذا كان هذا العمل يطمح إلى المساهمة في التجديد

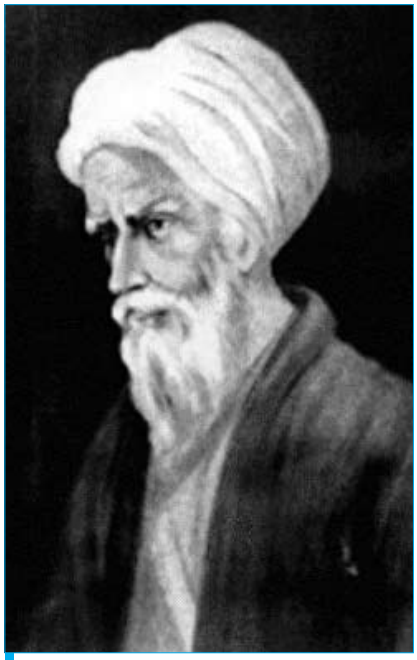
ثانياً: الحداثة والتراث:

يرى المفكر رضوان السيد أن الجابري يمتلك للكلاسيكية والحداثة معاً رؤية محددة تقول باقتران العملية والعقلانية معاً في التفكير الأرسطي الإغريقي، واستناداً إلى تلك الرؤية قسم الفكر الإسلامي الكلاسيكي من حيث الرؤى والمناهج إلى ثلاثة تيارات كبرى: البيان والعرفان والبرهان (٤).

وسئل مرة لماذا الاشتغال بالتراث. ألا يتعلق الأمر بردة فكرية ؟

أم أن الأمر يتعلق بظاهرة مرضية (بعصاب جماعي) أصاب المثقفين العرب بعد نكسة ١٩٦٧م فارتدوا ناكصين إلى الوراء، إلى التراث ؟

فجاء رده كما يلي: إن الذين يقولون هذا يشتكون من أن الاهتمام «بالتراث» وقضاياه يصرف عن الاهتمام «بالحداثة» ومتطلباتها. إنهم يرون أو يتخيلون أن التراث العربي الإسلامي هو ككل تراث مجرد بضاعة تنتمي إلى الماضي ويجب أن تبقى في الماضي وبالتالي فلا يشتغل بها ـ إذا كان ولابد ـ إلا المختصون الأكاديميون في دراسة شؤون الماضي، وفي هذه الحالة يجب أن ينحصر الاهتمام به في إطار قاعات الدرس الجامعي وصفحات المجلات العلمية المختصة وحدها بعبارة أخرى إن هؤلاء المشتكين من اهتمام المفكرين العرب المعاصرين بالتراث، هذا الاهتمام «الزائد» يعتقدون أن ذلك إنما يتم على حساب الاهتمام «بالحداثة». ونحن نعتقد أن هذا الموقف ينم عن عدم تقدير كاف للمشكل المطروح في الثقافة العربية ذلك أن ما يميز الثقافة العربية منذ عصر التدوين إلى اليوم هو أن «الحركة» داخلها لا تتجسم في إنتاج جديد، بل في إعادة إنتاج القديم، وقد تطورت عملية الإنتاج هذه منذ القرن السابع إلى تكلس وتقوقع واجترار، فساد فيها ما سبق أن عبرنا عنه «بالفهم التراثي للتراث» وهو الفهم الذي مازال سائداً إلى اليوم. ومن هنا كان من متطلبات الحداثة، في نظرنا، تجاوز هذا الفهم التراثي للتراث إلى فهم حداثي، إلى رؤية عصرية له». فالحداثة في نظره، لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه «المعاصرة»، أعني مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي. صحيح أن من شأن الحداثة أن تبحث عن مصداقية أطروحاتها في خطابها نفسه خطاب (المعاصرة) وليس في خطاب (الأصالة) الذي يعنى بالدعوة إلى التمسك بالأصول واستلهامها، ولكن صحيح أيضاً أن الحداثة في الفكر العربي المعاصر لم ترتفع بعد إلى هذا المستوى، فهي تستوحي أطروحاتها وتطلبها مصداقية لخطابها من الحداثة الأوروبية التي تتخذها (أصولاً) لها. «وحتى إذا سلمنا بأن الحداثة الأوروبية هذه تمثل اليوم حداثة (عالية) فإن مجرد انتظامها في التاريخ الثقافي الأوروبي ولو على شكل التمرد عليه يجعلها حداثة لا تستطيع الدخول في حوار نقدي تمردي مع معطيات الثقافة العربية لكونها لا تنتظم في تاريخها. إنها إذ تقع خارجها وخارج تاريخها لا تستطيع أن تحاورها حواراً يحرك فيها الحركة من داخلها، إنها تهاجمها من خارجها مما يجعل رد الفعل الحتمي هو الانغلاق والنكوص، وإذن فطريق الحداثة عندنا يجب، في نظرنا، أن ينطلق من الانتظام النقدي في الثقافة العربية نفسها، وذلك بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل. لذلك كانت الحداثة بهذا الاعتبار تعني أولاً وقبل كل شيء حداثة المنهج وحداثة الرؤية، والهدف: تحرير تصورنا «للتراث» من البطانة الإيديولوجية والوجدانية التي تضفي عليه، داخل وعينا، طابع العام والمطلق وتنزع عنه طابع النسبية والتاريخية».



ابن باجه

إن خصوصية الحداثة عنده، أعني دورها الخاص في الثقافة العربية المعاصرة، الدور الذي يجعل منها بحق (حداثة عربية). «والواقع أنه ليست هناك حداثة مطلقة كلية وعالمية، وإنما هناك حداثات تختلف من وقت لآخر ومن مكان لآخر. وبعبارة أخرى الحداثة ظاهرة تاريخية، وهي ككل الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها، محدودة بحدود زمنية ترسمها الصيرورة على خط التطور، فهي تختلف إذن من مكان لآخر، من تجربة تاريخية لأخرى. الحداثة في أوروبا غيرها في الصين، غيرها في اليابان... في أوروبا يتحدثون اليوم عن (ما بعد الحداثة) باعتبار أن الحداثة ظاهرة انتهت مع نهاية القرن التاسع عشر بوصفها مرحلة تاريخية قامت في أعقاب (عصر الأنوار) ـ القرن الثامن عشر ـ هذا العصر الذي جاء هو نفسه في أعقاب (عصر النهضة) ـ القرن السادس عشر ـ ...

> يمكن رصد خصوصية العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية على عدة مستويات أهمها مستوى المادة اللغوية ونوع الرؤية التي تقدمها عن العالم، ومستوى القوالب النحوية، وطبيعة المنطق وهو مستوى أساليب البيان العربي وطبيعة الاستدلالية، وأخيراً مستوى منهجية البحث العلمي وآلياته الذهنية»

أما في العالم العربي فالوضع يختلف: إن (النهضة) و(الأنوار) و(الحداثة) لا تشكل عندنا مراحل متعاقبة يتجاوز اللاحق منها السابق، بل هي عندنا متداخلة متشابكة متزامنة ضمن المرحلة المعاصرة التي تمتد بدايتها إلى ما يزيد على مئة عام، وبالتالي فنحن عندما نتحدث عن (الحداثة) فيجب ألا نفهم منها ما يفهمه أدباء ومفكرو أوروبا، أعني أنها مرحلة تجاوزت مرحلة (الأنوار) ومرحلة (النهضة) التي تقوم أساساً على: (الإحياء)، إحياء (التراث) والانتظام فيه نوع من الانتظام».

إن الحداثة عنده، كما تتحدد إطار وضعيتنا الراهنة، هي النهضة والأنوار وتجاوزهما معاً والعمود الفقري الذي يجب أن تنتظم فيه جميع مظاهرها هو العقلانية والديمقراطية. والعقلانية والديمقراطية ليست بضاعة تستورد، بل هما ممارسة حسب قواعد. ويعتقد أنه ما لم نمارس العقلانية في تراثنا وما لم نفضح أصول الاستبداد ومظاهره في هذا التراث فإننا لن ننجح في تأسيس حداثة خاصة بنا، حداثة ننخرط بها ومن خلالها في الحداثة المعاصرة (العالمية) كفاعلين وليس كمجرد منفعلين.

ثالثاً: التجربة الحضارية الإسلامية

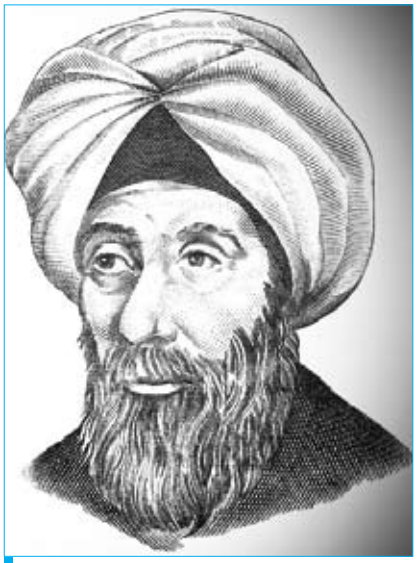
يرى الدكتور محمد عابد الجابري أن التاريخ العربي الحديث الذي ما زال حياً في سكان منطقة (الوطن العربي) إنما بدأ مع الإسلام، فمنذ ظهور وقيام الدولة العربية الإسلامية الأولى في المدينة المنورة، وسكان هذه المنطقة يبنون ويعيشون تجربة حضارية مشتركة تتجسد فيها كلية تاريخهم وأهم هنا ليس تفاصيل هذه التجربة ولا تعاريج هذا التاريخ، وإنما النظر إليها بعين العقل، الذي يحمل هم نا المعاصر من أجل الكشف عن نزوعاتها الداخلية، من أجل تكثيف حركتها الملتوية المتشعبة في مسيرة ذات أهداف. ويتساءل عن الغايات التي كانت التجربة الحضارية العربية تعمل على تحقيقها، منذ انطلاقتها مع دولة المدينة التي تفكك أوصالها على عهد ابن خلدون وما تلا عصر ابن خلدون إلى بدء اليقظة العربية الحديثة.

«إذا نحن نظرنا إلى هذه المنطقة التي تمتد من الخليج إلى المحيط كما كانت في الواقع قبل الإسلام، وجدناها على الصورة التالية: في الجزيرة العربية قبائل بدوية أمية لا يجمعها كيان سياسي واحد، وإنما كيانات قبلية متنافسة وأحياناً متقاتلة. في اليمن بقايا مركز حضاري هي عبارة عن أطلال لا غير. بالعراق والشام وفلسطين بضع قرى وبضعة أديرة ومدارس دينية. في مصر آثار حضارة موغلة في القدم وبقايا من الحضارة اليونانية الرومانية في الإسكندرية وفي شمال إفريقيا بقايا من النفوذ الروماني في

بضعة مراكز على الشواطئ وقبائل منتشرة على السهول والجبال تعيش حياتها الخاصة في إطار تنظيمات قبلية لم تكن ترقى إلى المستوى الذي يجعلها تتحول إلى دولة.

وكانعكاس أو امتداد أو نتيجة ـ لا فرق ـ لعدم وجود تنظيم سياسي يرقى إلى مستوى الدولة في أية بقعة من بقاع هذه المنطقة (الخليج ـ المحيط) ظلت ظاهرة (المدن)، كمراكز تجمّع حضرية متحضرة، غائبة تماماً. ويرى أن الحياة الاجتماعية على طول هذا المنطقة وعرضها كانت حياة بدوية قروية ولم تكن مدنية ويضيف ظاهرة أخرى ويقصد بها (غياب العقل) في الحياة العامة: غياب التنظيم العقلاني للفكر والسلوك.

إن غياب الدولة والمدينة يستتبع حتماً غياب العقلانية. وإذن لم يكن هناك في نظره قبل قيام الدولة العربية الإسلامية، ما يجمع بين شعوب هذه المنطقة التي كانت في الحقيقة مجموعة مناطق تستشري التعددية في كل منها وعلى المستويات كافة: تعددية إثنية اجتماعية، تعددية لغوية، تعددية دينية، تعددية في الفكر والثقافة، تعددية في الولاء السياسي. «وإذا نظرنا الآن إلى التجربة الحضارية العربية الإسلامية على ضوء هذا الواقع الذي وصفناه، سهل علينا أن نتبين فيها ثلاث نزوعات رئيسة هي التي تعطي ـ في نظرنا ـ التاريخ العربي الإسلامي معناه ودلالته، وبالتالي هي التي تعطي «المستوى الحضاري العربي» معنى وفي ذات الوقت تمد (علم المستقبليات العربية) بالمرجعية القادرة على جعله (يتوقع) مستقبلاً يتجاوز الواقع الراهن ويدفنه، بدل أن يبقى حبيس لغة الأرقام المزيفة وسجين الموضوعية التي تفتقر هي نفسها إلى الموضوعية ثلاثة



ابن الهيثم

أهداف أو نزوعات، إذن كانت تحرك من الداخل بالفعل والممارسة التجربة التاريخية العربية الإسلامية منذ أن بدأت وهي نفسها التي تحرك من الداخل كذلك، ولكن في صورة حلم عنيد متجدد طموح العرب في الحاضر، إلى مستقبل سيظل يستمر ويشرق لأنه هم ينمو ويتسع بكفاحاتهم ويتقلص ويضمر باستكانتهم وتخاذلهم:

* الهدف الأول:

يتمثل فيما عرفت به هذه التجربة التاريخية من النزوع نحو التوحيد والوحدة، هذا النزوع الذي سيترجم عملياً في قيام الدولة العربية الإسلامية الواحدة الواعية بنفسها ويطابعها السياسي ابتداء من عهد الفتوحات الكبرى، عهد الخلفاء الراشدين والأمويين.

* الهدف الثاني:

يتمثل فيما عرفت به هذه التجربة العربية الإسلامية من نزوع نحو التمصير والتمدين، أعني الانتقال بالمجتمع من البداوة إلى الحضارة، من مجتمع العشيرة والقبيلة إلى مجتمع المدينة.

* الهدف الثالث:

فيتمثل فيما طبع التجربة الحضارية العربية الإسلامية من نزوع نحو العقلنة. عقلنة الدين بالارتفاع به من عبادة الأصنام والأوثان والكواكب إلى عبادة إله واحد متعال ومنزه، وعقلنة الفلسفة بالاتجاه بها نحو فصلها عن الدين وإعادتها إلى أصلها كبحث في الطبيعة وما وراء الطبيعة (مع ابن باجه وابن رشد) وعقلنة العلم بفصله عن السحر والكهانة وربطه (بالعاديات) أي بما تجري به العادة من الظواهر الطبيعية (مع ابن الهيثم وابن النفيس وغيرهما)، وعقلنة الحياة الاجتماعية بربط العلاقات فيها بمنطق التجارة والاقتصاد البضاعي وعقلنة السياسة بربط الخلافة، أي رئاسة الدولة، بالاختيار (عند أهل السنة وهم الأغلبية) على الأقل على الصعيد النظري والميداني الشيء الذي ظل تحقيقه مثلاً أعلى يشد إليه العرب في كل العصور... المشروع الحضاري العربي إذن مشروع ماضي ومشروع مستقبل هو النزوع إلى تحقيق هذه الأهداف الثلاثة.

رابعاً: العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية

ينطلق محمد عابد الجابري بداية من تعريف الثقافة العربية والتي يحددها في مجموع التراث الفكري المنحدر إلينا من الحضارة العربية الإسلامية في القرون الوسطى هذه الثقافة التي تسجل بنفسها بداياتها ومنطلق تشكلها وليس هذا المنطلق ولا تلك البداية شيئاً آخر غير ما اصطلح على تسميته (عصر التدوين) عصر البناء الثقافي العام في التجربة الحضارية العربية الإسلامية، العصر الذي يمتد زمنياً ما بين منتصف القرن الثاني ومنتصف القرن الثالث للهجرة ليشكل الإطار

المرجعي للفكر العربي بمختلف ميادينه وإذا كان هذا واضحاً بالنسبة لعصر التدوين وما بعده فهو أوضح بالنسبة لما قبله، لأننا لا نعرف شيئاً عن الثقافة العربية قبل (عصر التدوين) إلا ما تم تدوينه في هذا العصر نفسه.

«ويجب أن نفهم من (التدوين) هنا ليس مجرد التسجيل والتقييد، الشيء الذي كان قائماً من قبل، بل يجب أن نفهم منه: إعادة البناء الثقافي العام، بكل ما تنطوي عليه هذه العملية من حذف وزيادة وإبراز وإخفاء وتلوين وتأويل... بفعل عوامل إيديولوجية أو سوسيوثقافية مختلفة ففي هذا الوقت دونت اللغة وشيدت العلوم العربية الإسلامية وترجمت الفلسفة و(علوم الأوائل) إلى العربية، وقد تم ذلك في تداخل وتشابك مما أضفى على العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية الإسلامية خصوصية متميزة.

ويمكن رصد خصوصية العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية على مدى مستويات أهمها: مستوى المادة اللغوية ونوع الرؤية التي تقدمها عن العالم، ومستوى القوالب النحوية، وطبيعتها المنطقية، ومستوى أساليب البيان العربي وطبيعتها الاستدلالية، وأخيراً مستوى منهجية البحث العلمي وآلياته الذهنية».

انطلقت عملية جمع اللغة العربية، كما هو معروف، في عصر التدوين بعد أن بدأ اللحن يتفشى فيها وسط مجتمع أصبح فيه غير العرب أكثرية كاثرة، ومهما يكن الدافع الحقيقي والحاسم لهذه العملية فإن النتيجة هي أن جمع اللغة العربية بالشكل الذي تم به قد ساعد على استمرار التعامل مع القرآن الكريم كيفية مباشرة فهماً وتفسيراً فضلاً عن تزويد المجتمع الإسلامي بلغة ثقافية واحدة قابلة لأن تتعلم بطريقة علمية، ويرى أن سبب اللحن كان هو الاختلاط الذي حصل في الحواضر، فلقد كان طبيعياً أن تطلب اللغة (الصحيحة) في البوادي ومن القبائل التي بقيت منعزلة وبقي رجالها (الأعراب) محافظين على (الفطرة) و(السلفية) وسلامة النطق، وإذا كان جامعو اللغة لم يعتمدوا القرآن أساساً لإحصاء اللغة العربية وتحديد قواعدها واستخراج قواعدها فليس ذلك بسبب (التحرز الديني) وحده بل أيضاً لأن المطلوب من عملية جمع اللغة كان هو تحصينه من الخارج، الشيء الذي يقتضي إيجاد لغة (ما ورائية) تكون إطاراً مرجعياً له سواء على مستوى اللفظ أو التعبير أو المعنى، فكيف تم تشييد هذا الإطار المرجعي... كيف جمعت اللغة العربية؟ وما علاقة ذلك بنوع النظرة إلى العالم التي تقدمها لأهلها منذ أربعة عشر قرناً؟ الشيء في أن عملية حفظ اللغة هي عملية تلقائية تواكب حياة اللغة، أية لغة غير أن التجنيط لإحصاء كلمات اللغة وضع قوامیس لها وتحديد قوالبها واستخراج قواعدها هو شيء آخر تماماً إنه (صناعة) حسب القدماء، بالفعل لقد تحولت رواية اللغة إلى صناعة واحتراف مع بداية القرن الثاني للهجرة حيث ظهر رجال جندوا طاقاتهم المادية والفكرية لهذا الغرض، ومن أبرز هؤلاء أبو عمرو بن العلاء (توفي ١٥٤هـ) وحماد الراوية (توفي ١٥٥هـ) والخليل بن أحمد (توفي ١٧٠هـ) وكان في مقدمة الشروط التي وضعوها فيمن تؤخذ منه اللغة أن يكون (خشن الجلد) أي أعرابياً صميماً لم يعرف حياة المدينة ولم (تفسده) الحضارة وكما كان التنافس شديداً من أجل العثور على أكثر الأعراب إيغالاً في القفر والعزلة، كان التنافس أشد على الحصول منهم على الغريب النادر من اللغة، الشيء الذي أدى، مع مرور بعض الوقت، إلى لجوء هؤلاء الأعراب الذين أصبحوا يملكون بضاعة مطلوبة، وبثمن، إلى الوضع والكذب، وهي الظاهرة التي تفشت كثيراً حتى أصبحت مقبولة ما دام الأمر يتعلق بألفاظ بدوية في مبناها ومعناها، ألفاظ لا تشم فيها رائحة الحضارة.

ويلفت الانتباه إلى أن جمع اللغة من الأعراب، دون غيرهم معناه جعل (عالم هذه اللغة) محدوداً بحدود عالم أولئك الأعراب، ولما كان هؤلاء يعيشون حياة حسية بدائية فلقد كان لابد أن ينعكس كل ذلك على لغتهم، وبالتالي على (العالم) الذي تقدمه اللغة التي جمعت منهم وقيست بمقاييسهم ومن هنا لتاريخية اللغة العربية وطبيعتها الحسية، إن (العالم) الذي فيه نشأت هو عالم حسي لا تاريخي، عالم البدو من العرب الذين يعيشون زمناً ممتداً كامتداد الصحراء، زمن التكرار والرتابة، ومكاناً بل فضاء فارغاً هادئاً، كل شيء فيه (ينطق) و(يسمع) كل شيء فيه صورة حسية بصرية أو سمعية هذا العالم هو كل، أو أهم ما تنقله اللغة العربية المعجمية إلى أهلها ويمكن أن نلمس ذلك بسهولة في المعاجم العربية العامة أو المتخصصة حيث يسود عالم «الأعرابي» سيادة مطلقة.

إن الألفاظ والمعاني والاستشهادات والاستطرادات، كل ذلك ينقل لنا حياة الأعرابي الحسية البسيطة البدائية إن معجم (لسان العرب) وهو أكبر وأضخم معجم عربي، يكاد يكون بالثمانين ألف مادة التي يضمها، مدونة بل موسوعة لحياة البدوي، حياة الأعرابي خاصة، وأن المرء لا يملك إلا أن تأخذ منه الدهشة كلما أخذ حين يلاحظ أن اللغة العربية الراهنة لا تنقل إلينا، عبر المعاجم القديمة، أسماء الأدوات وأنواع العلاقات التي عرفها المجتمع المدني ولم يكن على عهد

الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الأربعة وعرفها مجتمع دمشق ثم بغداد ثم القاهرة... إلخ وهي مجتمعات كانت حضرية راقية تستعمل من الآلات والأدوات ما لا يحصى، هذا في حين نجد المادة اللغوية البدوية متراكمة، مع كثرة المترادفات، إلى درجة جعلت اللغة العربية المعجمية تتوفر على فائض ضخم من الألفاظ بالنسبة للمعنى، لكن فقط بالنسبة لعالم دون عالم، عالم البدو دون عالم الحضر. ولاحظ أن النتيجة هي أن اللغة العربية الفصحى لغة المعاجم والشعر والآداب قد ظلت، وما زالت، تنقل إلى أهلها عالماً يزداد بعداً عن عالمهم، عالماً بدوياً يعيشونه في أذهانهم، بل في خيالهم ووجداناتهم يتناقض تماماً مع العالم الحضاري ـ الآلي الذي يعيشونه والذي يزداد غنى وتعقيداً. ويتساءل هنا: هل نبالغ إذا جنحنا إلى القول بأن الأعرابي هو فعلاً صانع (عالم) العربي؟ العالم الذي كان يعيشه العرب على مستوى الكلمة والعبارة والتصور والخيال، بل على مستوى العقل والوجدان، وإن هذا العالم ناقص فقير ضحل جاف... تماماً كالعالم الذي استنسخته اللغة العربية في العصر الجاهلي؟

ومن هنا ينتقل إلى القوالب النحوية فيقول: إذا كان السماع من الأعرابي قد رسم حدود «العالم» الذي تنقله اللغة العربية لأهلها، فإن صناعة اللغويين والنحاة قد قولبت بدورها «العقل» الذي يمارس فعاليته في هذا اللغة وبواسطتها، العقل العربي الذي تغرسه الثقافة العربية في المنتمين إليها، وإليها وحدها. والواقع أن «السماع» من الأعرابي لم يكن دوماً من أجل «أخذ» اللغة، وإنما كان أيضاً من أجل تحقيق فروض نظرية في اللغة أو النحو. وإذا كانت طريقة الخليل في جمع اللغة ووضع معجم لها وهي الطريقة التي تبنتها المعاجم العربية كلها مع تعديلات طفيفة تقوم فعلاً على مبدأ منهجي سليم يكشف عن عبقرية فذة وعقلية رياضية، فإن النتائج العملية التي أسفر عنها تطبيقه في مجال اللغة كانت لها جوانب سلبية تماماً. لقد انطلق الخليل في جمع اللغة وتنظيمها من الإمكان الذهني لا من المعطى اللغوي، ففسح بذلك المجال لصنع اللغة بدل جمعها بل إن طريقته تنطلق أساساً من وضع اللغة: إن تركيب الحروف الهجائية العربية بعضها مع بعض لصياغة جميع الكلمات الممكنة، ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية، يمكن أن ينظر إليه على أنه وضع بالجملة للغة العربية وعلى الرغم من الجهود الجبارة التي بذلها هو وزملاؤه اللغويون من أجل التمييز في هذه المجموعات اللغوية النظرية، بين المستعمل والمهمل في لغة كان من الصعب بل من المستحيل وضع خط فاصل ونهائي بين ما نطقت به العرب وما لم تنطق به، خصوصاً في جو ساد فيه الولع بالغريب. لقد كان من الطبيعي، والحالة هذه أن ينتهي الأمر إلى تحكيم «القياس» بدل «السماع» الشيء الذي جعل اللغة المعجمية لغة الإمكان لا اللغة الواقع فالكلمات صحيحة لأنها ممكنة وليس لأنها واقعية، وهي ممكنة ما دام هناك أصل يمكن أن ترد إليه أو نظير تقاس عليه، وهي ليست واقعية لأن «الفرع» هنا هو الغالب، فرض نظري وليس معطى من معطيات الاستقراء أو التجربة الاجتماعية.

هذا من جهة ومن جهة فإن اعتماد الاشتقاق وخاصة ما سمي «الاشتقاق الكبير» قد نتج عنه تكريس النظرة التي تنطلق من اللفظ إلى المعنى، وإذا لاحظنا أن الألفاظ التي تنطلق منها عملية الاشتقاق هي أفعال أدركنا كيف أن هذه النظرة التي تنطلق من اللفظ إلى المعنى ستنطلق كذلك من الفعل «الأصل» إلى المشتقات والأسماء المشتقة. هذا الخضوع في عملية اشتقاقها للسماع بل لقد تم وضع أوزان لها هي في الواقع قوالب منطقية.

هذا والجدير بالملاحظة أن هذه الأسماء المشتقة ـ أو مقولات النحاة ـ تتمايز فيما بينها بالإضافة: وهكذا ف(فاعل) = الألف للفعل كقاتل، و(مفعول) = الواو للانفعال كمقتول، و(فعيل) = الياء للفعل كرضيع أو للانفعال كقتيل، و(فعال) = الشدة والألف للفعل مع الكثرة كقتال و(أفعل) = الهمزة للتفضيل كأحسن... إلخ.

وهكذا يمكن القول إن الصورة الصوتية هي التي تعطي لهذه المشتقات الانتماء المنطقي. فالسامع يحدس من خلال الصورة الصوتية هذه هيكل المعنى حتى ولو كان يجهل معنى اللفظ جهلاً تاماً... وإنه لمما قد لا يخلو من فائدة أن يعمد المرء إلى مقارنة هذه القوالب النحوية المنطقية العربية بمقولات أرسطو التي يمكن اعتبارها، على الأقل من وجهة نظر بعض الباحثين القدماء والمعاصرين، مرتبطة باللغة اليونانية إن لم تكن قد استخلصت منها. وهكذا فإذا أخذنا بعين الاعتبار كون الجملة ـ وبالتالي التفكير ـ في اللغة اليونانية واللغات الآرية عموماً، تنطلق من الاسم وأن اللغة العربية واللغات السامية بكيفية عامة تنطلق على العكس من ذلك، من الفعل وهكذا.

وأخيراً أراد المرحوم أن يختم حياته الفكرية بتفسير القرآن الكريم فعاش معه فترة من الزمن.

الهوامش

(١) انظر صحيفة (الاتحاد الاشتراكي) عدد: ٢٠/٥/٤م. ص:٧.
(٢) انظر صحيفة (الشرق الأوسط) عدد: ٢٠/٥/٤م. ص:١١.
(٣) إن هذه المحطات هي مستنبطة من حوارات معه نشرت في أعداد مختلفة من صحيفة الاتحاد الاشتراكي في فترات متباعدة فيما بينها زمنياً.
(٤) انظر صحيفة المساء/ عدد: يوم ٢٠/٥/٧م. ص:١٥.

سنابل ثقافية

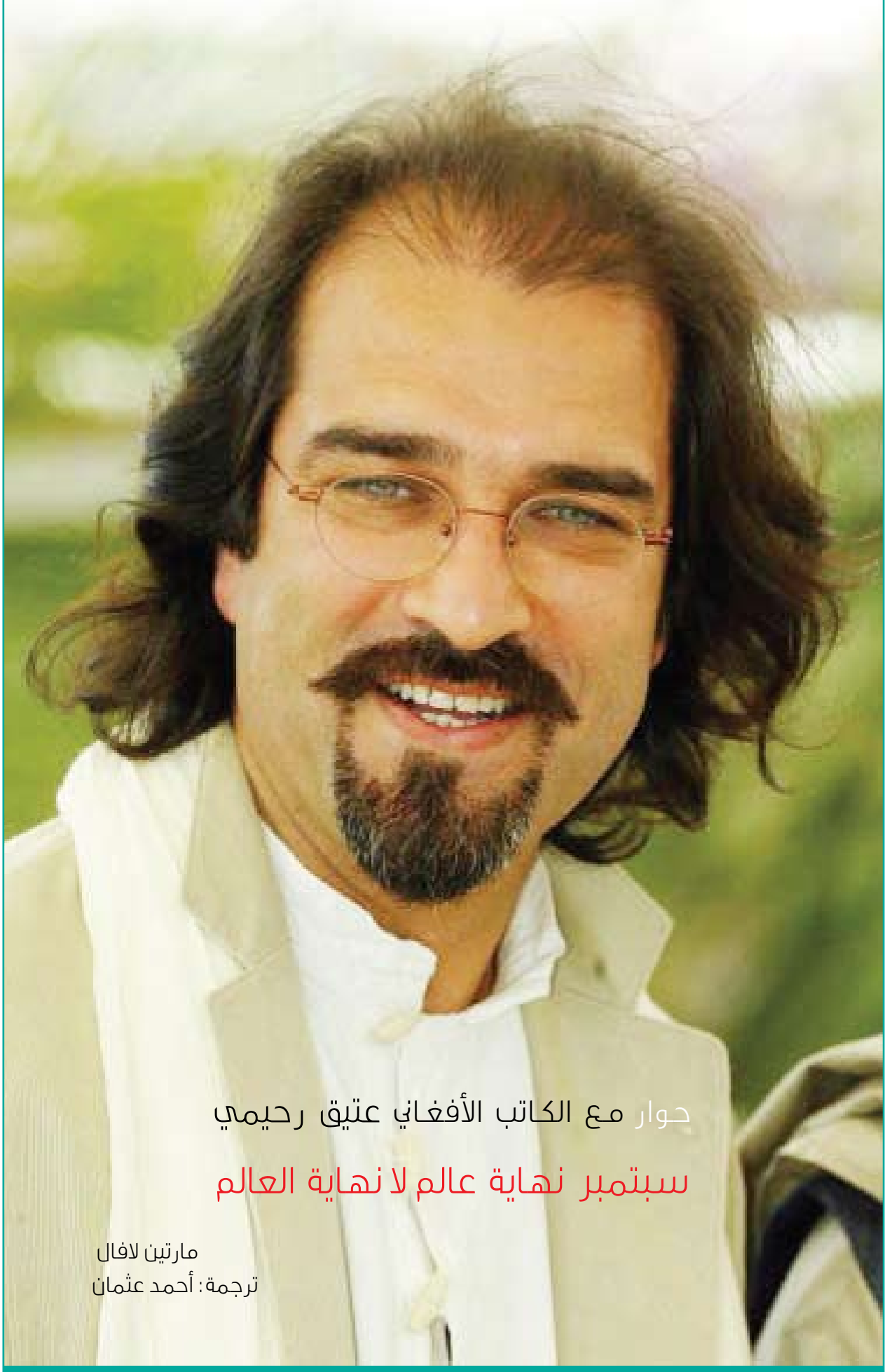
عام 1980 وتحديداً يوم 30 إبريل/نيسان غرس صاحب السمو الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة بذرة الثقافة في الشارقة من خلال مرسوم رقم 2 القاضي بتأسيس دائرة الثقافة والإعلام، بهدف تحقيق التنمية الثقافية في ربوع الإمارة أولاً، ودولة الإمارات العربية المتحدة ثانياً، لتتوالى الفائدة، فتعم الإقليم الخليجي والمنطقة العربية دون إغفال العالم عامة.

وحظيت البذرة بالرعاية والدعم المادي والمعنوي، وانطلق النشاط في هذا الحقل، وتراكم الإنتاج «غير المهجن»، فأعطت البذرة سنابل لازالت تتوالى: من معرض الشارقة الدولي للكتاب الذي يصعب حصر ما ينتج عنه من مشروعات وأطر مهنية محلية وعربية تعنى بالكتاب ولن تنتهي بـ«ثقافة بلا حدود»، وشبكة مكتبات عامة ونتاج نشر جاوزت أعداده الآلاف وتعدت حدوده الآفاق.

وأيام الشارقة المسرحية التي يشهد شهر ديسمبر 2010 فيها المهرجان الأول للمسرح الجامعي، ومهرجان الإمارات لمسرح الطفل ودورات في فن «الكتابة المسرحية» و«الأداء التمثيلي» وغيرها من الورش إضافة إلى ما ستشهده الأشهر المقبلة من فعاليات ومهرجانات يعمل المسرحيون بجد لتحقيق قفزة نوعية في هذا السياق، أما نتاج الفنون، فتراكمت لينتج عنها بينالي الشارقة الدولي للفنون، ملتقى الشارقة الدولي لفن الخط العربي، ومهرجان الفنون الإسلامية، الذي أصبح علامة بارزة على صعيد العالم الإسلامي من حيث أهميته في جمع وتطوير أداء الفنانين المبدعين في هذا المجال، فيما يسابق مركز الشارقة للشعر الشعبي وبيت الشعر بالدائرة الزمن لإطلاق مهرجانين متواليين إبان يناير/كانون الثاني 2011، برامج يومية ودورات وعطاء ثقافي، تتجاوز بكم مهما عدد أيام السنة حيث تشمل ضمنها مهرجانات للتراث على مستوى مدن الإمارة تقام خلال ربيع وصيف كل عام، هذا إضافة إلى 11 جائزة نوعية لكل جائزة عدد من الحقول يستفيد منها كافة المبدعين خاصة الأجيال الصاعدة، دون أن ننسى «أيام الشارقة الثقافية» التي تنظم سنوياً في أكثر من مدينة أوروبية، أو شرق آسيوية لتعزيز الحوار الثقافي بين الشعوب، البذرة أنبتت سنابل تتوالى بذورها لتجدد الغرس الذي تنعم بنتائج حصاده.

بوركت اليد البيضاء التي غرست بذرة الشارقة الثقافية.

أسامة طالب مرة



حوار مع الكاتب الأفغاني عتيق رحيمي

سبتمبر نهاية عالم لا نهاية العالم

مارتين لافال
ترجمة: أحمد عثمان

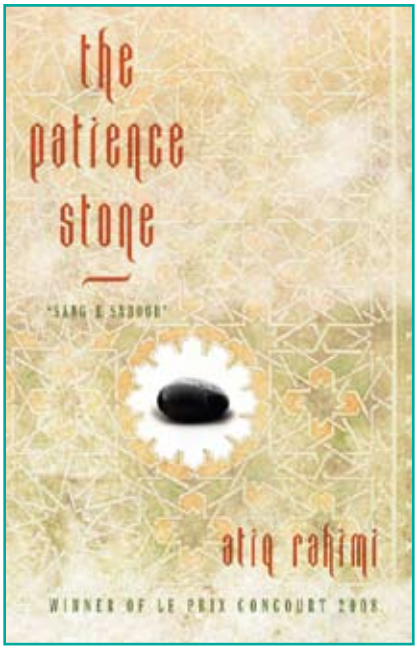
في روايته الأخيرة «حجر الصبر»، المكتوبة مباشرة بالفرنسية والحائزة جائزة جونكور للآداب ٢٠٠٨ يروي تمرد امرأة أفغانية. في تواضع، يمد جسوراً بين الشعر والرواية، بين الشرق والغرب.

وكانت المفاجأة مع هذه الرواية المكتوبة أصلاً بالفرنسية على غير رواياته الثلاث السابقة المكتوبة بالفارسية، كتبها بلغة المنفى ــ الاختيار ــ الفرنسية، عن امرأة تصلي أمام جسد زوجها المجاهد المصاب، الخامل، تتحدث إليه بصوت خفيض، ولكن الآن استولى الحنق والحقد عليها، تحكي المعاناة، الوحدة، قتلى الحرب، الظلامية. تتمرد، تتجاسر على النطق برغباتها في الحب يحيا الكاتب ذو الستة وأربعين سنة في باريس منذ عام ١٩٨٥، يغترف من ثقافتين، الفارسية والغربية، ويبدع من هذه الحكاية موسيقى الموتى المؤثرة لعنيفة المهددة شعرياً، البريئة.

عتيق رحيمي مخرج سينمائي أيضاً، حقق سينمائياً أولى رواياته «أرض ورماد»، وانتهى ــ بالاشتراك مع جون ــ كلود كاريير ــ إلى تحقيق سيناريو عن نص للكاتب والفيلسوف الهندي طاغور منحناه شته، «ألف سؤال وسؤال»، حكّاء لاينضب معينه، حكى لنا حكايات أخرى...

. ماذا يعني إدراك جائزة نوبل؟

ــ كان رد فعلي الأول أن أتساءل: لماذا أنا؟ لديّ ألف سؤال وسؤال يدور في رأسي بلا توقف. لا أخاف من الكتابة، غير أنني أشك في نفسي حينما قبل بول أوتشاكوفسكي



لورنس مخطوطتي الأولى «أرض ورماد»، عملت على أن أقابله من فوري لكي أطرح عليه هذا السؤال: لماذا؟ أجابني: «قرأت لشخص يعتقد بالكلمات». هذا ما جرى في عام ٢٠٠٠ عندما لم يكن أحد يهتم بأفغانستان. حينما اندرجت روايتي «حجر الصبر» في تصفيات جائزة جونكور تساءلت: «لماذا؟». كنت مدعواً من قبل جونكور لشباب الليسيه لمقابلة التلاميذ... انزعجت: كيف سيقرأ الشباب الفرنسي هذا الكتاب؟ كنت مدعواً قبالة الناضجين، كانت أسئلتهم موافقة وقريبة من النص، كيف تمثلت امرأة؟ ما هي أهمية مشهد الشباب الذي يدخل إلى فم رجل يحتضر؟ كانت الأسئلة رائعة؟

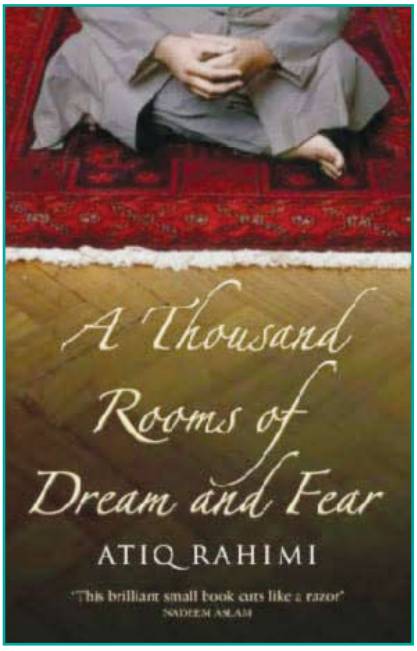
. وجونكور بين يديك، نشرت بياناً لدعم أربعة وخمسين أفغانياً مهدداً بالطرد. قلت: «لأجل النضال ضد الظلامية، أسلحتنا متعددة ولكن المؤكد والناجع هو التربية. بمنح اللجوء إلى هؤلاء الشباب، مثلما حدث معي في ١٩٨٥ فرنسا ستساعدهم على متابعة دراساتهم وألا يقعوا في هوة الجهل».

ــ تلقيت صفعة غريبة ماذا أفعل؟ كان هناك الفرح بالجائزة وهذه النكبة من ناحية أخرى، حتى وإن كانت فرنسا استقبلتني في مجيئي عام ١٩٨٥ من الممكن أن أكون أحد هؤلاء الشباب. تناولت هذا الشأن كعلامة تلزمني على أن أكون وضيعاً. كتب بورخيس قصة عصفور يطير بالخلف لأنه ــ إذا كان يعرف من أين جاء ــ لا يعرف إلى أين يطير. هناك لعبة مرايا جرت مع هؤلاء الشباب. في لحمة المهابهارتا هناك ملك طرد من أرضه، هام في الصحراء، ظمآن، وجد منبعاً، ألقى بنفسه أرضاً لكي يشرب، انبثق صوت من المياه: قبل أن تشرب، أجب عن سؤالي إذا كانت إجابتك خاطئة ستموت وأنت تشربني. سألت المياه: ما هو إخفاقك الكبير؟ أجاب الملك: نصري الكبير، رائع، أليس كذلك؟ كل شيء انتهى، حتى الثمن!

. أن تبقى وضيعاً ولكن ليس خاملاً؟

ــ أتحمّل حركتي، أرتضي بالسياسة في قلب روايتي، ولكن لنقل الحرب، الظلامية، العنف الكراهية أليس هناك سوء السياسة؟ أذكر كلمات ألبير كامو: حينما نكتب، نحن مبحرون ولسنا ملتزمين أريد أن أترك مسافة عن النجاح، عن الراهنية، وأن لا أقع في

الشرك. أن أتجنب أن أكون مكرراً. حينما نكتب، نعري كل شيء، نعرض جراحنا وأفراحنا. كيف نحمي أنفسنا؟ أن لانكون أدوات؟ أن نكون أنفسنا؟



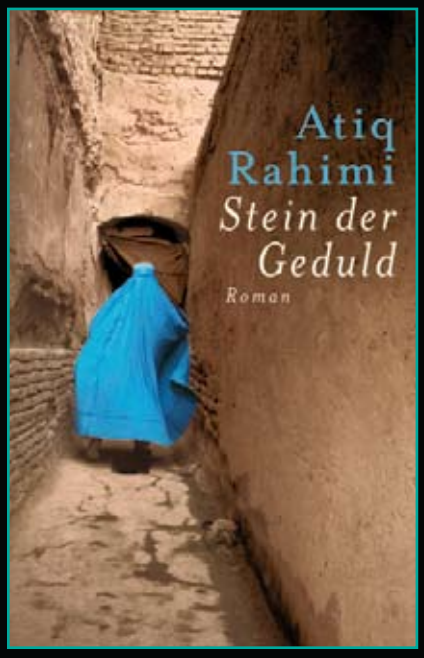
«الجائزة ج»، كما أسميتها، الجائزة الأولى لدار نشرك...

ـ هذه الجائزة تقلب كبار الناشرين رأساً على عقب للاكافئ الكتاب والناشر فقط وانما خط النشر بأكمله. دار (ب. أو. ال) ترتبط بمتابعة الكتاب والنتاجات. هذا مريح. ليس عليّ أية ضغوط لكتابة كتاب كل عام. دار (ب. أو. ال) اعتادت على إيقاعي، أكتب عاماً، أصور صوراً فوتوغرافية في العام الثاني وأحقق فيلماً في العام الثالث. أعمل في كابول شهراً كل شهرين خلال العام لمصلحة قناة (تولو تيفي) أنا مديرفني. أعمل تحديداً مع شركة إنتاج للأفلام الإعلانية والمؤسساتية. أدير ورشة لكتابة السيناريو، وأخرى للإخراج التلفزيوني مع بعض الشباب الأفغاني، من الجنسين. قدمنا أول «أوبرا الصابون» Soap Opera أفغانية، ونقدمها للفصل الثالث على التوالي. تحت حبكة عاطفية مع بعض المشاهد الكوميدية، يتعلق الأمر بتاريخ أفغانستان، صراعاته، حروبه، التهديدات، الفساد الذي يغطي حياتنا اليومية. المخرجة فتاة ذات خمسة وعشرين عاماً رائعة هناك نجمة الفصل السادس. يتملكني الفرح لما أرى شاباً يمسك أداة موسيقية بدلاً من أن يشهر سلاحه. هذا يسعدني، حتى وإن كان من قبيل الكيتش! التلفزة الأفغانية ابتكرت مسابقة رائعة عن التاريخ. الأفغان يعشقون حكي التاريخ.

لست خبيراً استراتيجياً ولا سياسياً، بيد أنني أرى ضرورة طرح سؤال: ماهو اللغز الجيوسياسي لهذه الحرب؟ ماذا تبحث الولايات المتحدة؟

أوباما رئيس الولايات المتحدة، أهو حلم؟

ـ أوباما ليس سوى صورة أو سراب. من



اللازم أن تقوم أمريكا بنقد ذاتها. أن تفكر في الأزمة المالية الراهنة، أن تحلل الفترتين الكارثيتين لجورج بوش، وتاريخ البلاد نفسه. ترك بوش ماضياً جديراً بالاهتمام، خسائر وإخفاقات. لنرى. إذا كان التاريخ اختار أوباما، فعليه أن يغير التاريخ.

. بالعودة إلى التاريخ، إلى أي تاريخ نهرب؟

ـ نحيا عصراً ذا خصوصية بالغة في تاريخ الإنسانية. نواجه تغيراً جذرياً دون أن نفهمه، دون القدرة على التخيل إلى أي اتجاه يمضي.

أعيد قراءة قسان أوغسطين بتجرد وحكمة حلل سقوط الإمبراطورية الرومانية! قال: ليست نهاية العالم وإنما نهاية عالم. لم يكن الحادي عشر من سبتمبر نهاية العالم وإنما نهاية عالم. من الواجب تحضير عالم آخر، جاهز للابتكار. على كل فرد أن يجهز نصيبه، وإن كان ضئيلاً. إذا لم يكن العالم في حال طيبة، لن تتحسن أحوال أفغانستان.

. بدأت روايتك بهذه الجملة: «في مكان ما من أفغانستان أو في مكان آخر»، وأهديتها إلى ذكرى الشاعرة نادية آنجومان.. من هي؟

ـ توفيت نادية آنجومان عن خمسة وعشرين عاماً، قتلها زوجها في ٢٠٠٥. كانت تنظم ندوة عن الشعر وكنت واحداً من المشاركين. ألغيت الندوة. تساءلت: كيف ماتت؟ أجابوني: مسائل عائلية. اتصلت بعائلة نادية، رفضوا مقابلتي. في السجن، حقن الزوج نفسه بالبنزين. ذهبت إلى المشفى لرؤيته، كان كالمتجمد. ألفيته لطيفاً، حسن التربية. لا أعرف شيئاً عن حياتهما المشتركة. بيد أنني تساءلت عما يدفع رجلاً بسبب الغيرة وشيء آخر إلى استخدام قوته الطبيعية وسلطته كي يضرب زوجه، حبه وأم أطفاله، حتى الموت؟

ماذا دار في رأسه؟ شيء غريب. لم أستطع أن أنزلق تحت جلد هذا الرجل، وكذا تحت جلد هذه المرأة. وإنما هي من قدمت إليّ لكي أتكلم عنها، عن جراحها، أو دأن يكون راوياً. أذا نظرة بلهاء، أن يكون مقعداً كالزوج. لا يمارس التحليل النفسي، لا يحلل، يدون ما يراه، ما يسمعه. يتكلم عنها، عن قرب، وبالتالي، هذا يصبح انحيازاً أدبياً.

. وبالتالي قدمت هذه المرأة إليك حاملة اللغة الفرنسية؟

ـ لغتي الأمومية الفارسية تفرض عليّ تابوهات وممنوعات عدة. اللغة الأمومية الحميمية، هي التي تعلمنا الحياة، الحب، المعاناة، وهي التي تفتح وعينا على العالم. وهي أيضاً لغة الرقابة الذاتية. كلمة «الأمومية» تبدع كثيراً من الروابط. تبني لغة أخرى، الفرنسية، يعني اختيار الحرية. لا نتزوج أمناً! مع اللغة الفرنسية، تحررت من أطنان من القيود العاطفية. حتى عام ٢٠٠٣، حينما عدت إلى بلادي بعد ثمانية عشر عاماً من المنفى، كنت غير مؤهل للكتابة بالفرنسية. استعدت بلادي، ثقافتي، لغتي. وهناك لم أستطع الكتابة بالفارسية أبداً. شيء غريب، ولكنه ما جرى. من اللازم أن أبتكر حكاية أخرى لفهم ما جرى!

. هل خفت من كتابتك، من عنفها الأصم؟

ـ لا، لا أخشى من قول البربرية أو الانحطاط. في التقليد الشفاهي أو في الشعر، لا يخاف الأفغان اللغة الحادة. أنا محتشم ونصي كذلك. لا أتحدث عن الجنس بهدف الإثارة وليس لأنه سيكون آسراً مع الزمن. إنه في داخلي. في الفارسية نفس الكلمة تعني «جسد» و«روح». قدوم الإسلام ـ واللغة العربية ـ فرقت بين اللفظتين. وقت الكتابة، قرأت (آنطونين آرتو): «من الجسد بواسطة الجسد مع الجسد». منذ الجسد إلى الجسد» في الفارسية هذه الجملة من الممكن أن تقرأ بطريقتين مختلفتين، أو بطريقة غريبة. ليس هناك من تفرع ثنائي بين الجسد والروح. هذا أمر رائع. صديقة، بعد أن قرأت مخطوطتي قالت هذه الكلمات: لحيا الإحساس بأنني اغتصبت وقتئذ شعرت بالخوف. لماذا ولجت كل هذه الحميمية، كل هذا العنف؟ لا أمتلك إجابة، ولكي أجدها، من اللازم أن أبتكر أيضاً حكاية أخرى...

. أهو رأيك القبلي: انزلاق الحكايات، أنواع الاستعارات التي تترشح في السرد وآخر الأمر تفضي إلى الحكاية؟

ـ إنها ثقافتي الهندية الفارسية المغروسة في الشعر. في التقليد الأدبي الأفغاني، لا تمتلك الحكاية روحاً ولا نهاية. الراوي يجيب أو يرتب حكايته بحكاية أخرى. أحقق هذا غريزياً. آخذ من الغرب نوعه الأدبي، الرواية ـ حكي حكاية دون استعارات. وآخذ من الشرق طقوسه وصوره وشعريته وأمزجين بعضها ببعض. لقد تعلمت من الشعراء الفرنسيين رامبو، بودلير ومارجريت دوراس أن أتحرر من كل شيء. صفحة تصبح فقرة، فقرة تصبح جملة وجملة تصبح كلمة. في كل كتاب من كتبي أبحث من الموسيقى عما تعلمته على كتابة «حجر الصبر». مهد هذا بلحن «المزدوج» لشوبيرت في «أغنية الإوز»، كانت الجمل الموسيقية قصيرة، الصوت حاداً، الصمت قوياً. سمعتها، خطوات كشخص يقترب من شخصيتي...

. هل ستترجم «حجر الصبر إلى الفارسية»؟ هل سيستطيع الأفغان أن يقرؤوها؟

ـ أتمنى. لكنني لا أستطيع ترجمتها إلى الفارسية. سأكتب حكاية أخرى، رواية أخرى. «أرض ورماد» طبعت في إيران، والكتاب يوزع... التقليد الأدبي والفلسفة الفارسية تنزع إلى الحب. اليوم في أفغانستان، الظلامية والسياسة يجبراننا على الخوف من الآخر، على أن لا نثق إلا في الله تعالى. لا يمكن أن أتصالح مع البرابرة. لا يمكن أن أوقظهم. فقط أحب أن أقلق مضاجعهم.

(*) Telerama , Nr 3071.

المقهى في العالم العربي

تعددية الأشكال وتنوع المسارات

عبير الطرهوني

الذهاب إلى المقهى طقس يومي يمتهنه معظم الرجال من سكان الشرق الأوسط منذ مئات السنين حتى اشتهر عند العديد من شعوب المنطقة بأنه البيت الثاني للرجل. فهو يقصده كل يوم دون كلل أو ملل، يجلس به لساعات قد يصعب عدها، ويجلس فيه مع الأصدقاء وربما حتى مع الأعداء، ورغم ذلك لا يكل ولا يمل.

والمقهى في صورته المتعارف عليها عربياً وحتى عالمياً لا يخرج عن كونه حيزاً مكانياً متسعاً، يجلس به الناس يتسامرون ويتجاذبون فيه أطراف الحديث في مختلف الموضوعات الخاصة والعامة، المحلية والدولية، ناهيك عن مشاهدة التلفاز خاصة في المناسبات الكروية الكبيرة، والتي صار المقهى فيها امتداداً طبيعياً وجزءاً لا يتجزأ من الاستاد الرياضي الذي تقام فيه هذه المباريات.

وعلى الرغم من الصورة الفكاهية للمقهى السائدة في مخيلة العالم العربي باعتباره مجرد مكان محايد يلجأ إليه الرجال هرباً من منازلهم وأسرهم كلما تحتويه من مشكلات اقتصادية وتربوية وصراعات عائلية، فإن المقهى في حقيقة الأمر يعكس المقاييس صرحاً مجتمعياً وحضارياً شهد له التاريخ العربي الحديث والمعاصر بأهميته ودوره الفعال في المجتمعات العربية.

وينخدع من يقول إن المقهى ليس إلا مكاناً يجتمع فيه الأصحاب والأتراب ليتسامروا ويتنادروا، وأنه مكان لملء الفراغ والانشغال بكل ما هو بسيط وسطحي وعرضي، فإذا ما تعمقنا في رصد دور المقهى في عالمنا العربي على اتساع رقعته وتعدد ثقافاته وانشغالاته سوف نجد أن المقهى هو بحق مؤسسة مجتمعية تحوي في داخلها كل ما يعبر عن أصالة عما يجول داخل المجتمع من تغيرات وتطورات بكل ما بها من إيجابية وسلبية، حيث تحول المقهى إلى مرآة عاكسة للمجتمع وتعبير عن نبض الشارع واهتمامات الناس ومؤشر لتوجهاتهم وحتى طموحاتهم.

فإذا ما نظرت يوماً إلى رواد أحد المقاهي لوجدت فيه كل الأطياف البشرية المتواجدة في محيط هذا المقهى، ولو استمعت لأحاديثهم لوجدتها تصول وتجول في كل ما يشغل الفكر العربي من أمور هامة ومشكلات عضال ولوجدت نفسك في خضم ندوة فكرية مفتوحة قد تكون سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو كل هذا معاً، ولن تتفاجأ إذا ما تحولت النقاشات إلى حوارات في النقد الأدبي والشعري والفني. . .

والمقهى ليس من نفس النوعية البشرية، بل هم مختلفون في الأعمار والاهتمامات

وحتى الأسباب التي تقودهم إلى المقهى. فالشباب الصغير يذهب إليه في بداية تعارفهم مجتمع الكبار فيكون المقهى هو أولى خطواتهم للاندماج في عالم الرجال ذوي الحرية المفتوحة السقف والأركان، فيواظبون على ارتياده يومياً، ربما حتى أكثر من مواظبتهم على ارتياد المدرسة أو الجامعة، وهو ما جعل للمقهى دوراً تربوياً وثقافياً وتأهيلياً.

كما يرتاده الشباب العاطلون الباحثون عن موطن قدم في سوق العمل المثقل بالأزمة الاقتصادية العالمية وتبعاتها المادية والحياتية في زمن عولمة الأزمات والمحن. أما أحدث الصرعات الآن في عالم المقاهي العربية، فكان اندماجها في تجليات مناصرة حقوق المرأة وحقها في المساواة مع الرجال حتى في مجال المقاهي، فكان أن رأينا في السنوات القليلة الأخيرة ظهور جيل جديد من المقاهي النسائية التي يقتصر ارتيادها على النساء فقط.

وليست هذه الصرعة وحسب بل منا من ظهر الكمبيوتر إلى الوجود، واستطاع ببراعة أن يملك حياتنا بكل ما فيها من خصوصية وعمومية، ظهر نوع جديد من المقاهي ـ على استحياء في البداية ثم طغى بعد ذلك ـ وأقصد هنا مقاهي الإنترنت. هذا النوع من المقاهي الذي استطاع بجدارة أن يُحَول جلستنا البسيطة في المقهى المجاور للدار إلى مجلس عالمي بكل ما في الكلمة من معنى ففي هذا النوع من المقاهي تستطيع أن ترتشف كوب الشاي وأنت تطالع جميع الصحف والمجلات العالمية ومنه تستطيع أن تتصفح العالم بكل ما فيه من مواقع، وتطلع على كل ما هو جديد من موضوعات وأحداث مهما اختلفت اهتماماتك ومنه أيضاً تستطيع أن تحول هذا المجلس إلى مجلس عالمي تقابل فيه أصدقاءك من جميع ربوع العالم صوتاً وصورة، دون مصاريف طيران وفنادق وهدايا للأهل... ومن هذا المجلس تكون مواطناً عالمياً بكل المقاييس لا تقف أمامك أي حدود أو تأشيرات.

والمقهى العربي لا يقتصر فقط على الأعمار الصغيرة والمتوسطة من الناس، فإذا ما نظرنا إلى أي مقهى في أي بلد عربي لعرفنا على الفور أن المقهى يلعب دوراً اجتماعياً محورياً في رعاية المسنين، حيث يرتاده كبار السن ليروّحوا عن أنفسهم ويمضوا ساعات في تبادل حكايات الماضي وسرد التجارب والسير الذاتية ورواية التاريخ الحديث لمجتمعهم وهو أيضاً يضيف إلى المقهى دوراً مجتمعياً جديداً وهو التواصل بين أجيال المجتمع الواحد ونقل التجارب والخبرات عبر الأجيال، إلى جانب النقل القصصي لتاريخ المجتمع وأهم أحداثه وتطوراته خلال أعوام طويلة من الأحداث والتفاعلات، بما يحتويه هذا من دور فعال في الحفاظ على هوية المجتمع وتراثه وهو ما يجعل من المقهى بحق عنصراً رئيساً في هوية المدينة وحتى الوطن.

وإذا أردت معرفة مدى أهمية دور المقهى العربي كوسيلة إعلامية وثقافية غاية في الخطورة والقوة، يمكن أن يكون لها دور فعال ومؤثر في صورة العرب على مستوى العالم، فليس أبلغ من قصة مقهى عربي في قلب واشنطن العاصمة الأمريكية يسمى «مقهى البرينس» وراء هذا المقهى ليس كما يتبادر إلى الذهن من العرب، بل إن أغلبهم الآن من الأمريكيين، هذا الحال حدث بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، حيث بدأت أعداد كبيرة من الأمريكيين ترتاد المقاهي العربية للتعرّف حصرياً إلى الثقافة العربية والإسلامية من أهلها وراد هذه المقاهي.

أما عن الدور الثقافي الذي يلعبه المقهى في حياة الشعوب العربية فالحديث طويل فكم من مبدع عربي جلس على المقهى فيها هدوء وتأمل لتخرج منه شرارات الإبداع والإلهام.

وكم من الإبداعات الفنية خرجت من بين جنبات المقاهي في شوارعنا العربية تزف إلى العالم مبدعين عرباً كان لهم من المكانة العالمية ما بهرت العالم وأظهرت قدرة المبدع العربي على تخطّي حدود المحلية إلى رحاب العالمية وكم من الروايات أخذت من المقاهي مسرحاً لأحداثها ومفعّلاً لحبكتها ومنبراً حراً لتجلياتها، وكم منها أخذ من رواد المقاهي أبطالاً يتفاعلون مع الأحداث والأوطان حتى يتحول المقهى ببساطة إلى صورة مصغرة من الوطن بكل ما يحويه وما يحتويه من أفكار واتجاهات وصراعات.

وحتى نرصد ظاهرة المقهى وأدواره المجتمعية بطريقة واقعية تعالوا معنا في رحلة سياحية خاصة، نطوف فيها على مقاهي بعض العواصم العربية، لنرصد بالتجربة الحية مدى أهمية دورها وفاعليته في المجتمعات.

المقهى المصري

الشاي والقهوة والشيشة هذا هو الشكل التقليدي للمقهى المصري أو «القهوة» كما يطلق عليه في مصر، مجرد مكان ترفيهي واجتماعي لتبادل السمر والأحاديث مع الأصدقاء، إلا أن هذه الصورة النمطية لم تكن سوى القشرة الخارجية التي غطت مؤسسة فكرية وحضارية ساهمت في الحراك والنمو الإبداعي بامتياز لدى المصريين جلهم. ففي مصر فرض المقهى نفسه على المجتمع المصري وبرز تألقه التاريخي الخاص، فقد كان ملتقى للرواد والأدباء والمثقفين والسياسيين وبينما كان الترفيه هو الشكل الظاهري للمقهى المصري إلا أن الواقع كان مغايراً تماماً عن المظهر حيث لعبت المقاهي دوراً كبيراً في تاريخ مصر الحديث.

ويُعرف المؤرخ المصري جمال بدوي المقهى

بقوله: «لعب المقهى دوراً في الحركة الاجتماعية بكافة مجالاتها، سواء كان في السياسة أو الثقافة أو الأدب أو الفنون. في كل هذه المجالات كان للمقهى دور واضح على امتداد مصر كلها، سواء كان في الريف أو المدن الصغيرة أو القاهرة. فهؤلاء الناس المجتمعون داخل المقهى، لاشك كان يدور بينهم حوارات ونقاشات حول كل اهتماماتهم وهمومهم وكانت كلها تنصب في هذا المكان».

أم كلثوم

وفي القاهرة لايزال الناس يذكرون مقهى الفيشاوي أحد أشهر وأقدم المقاهي في مصر، موقعه في قلب حي الحسين مما جعله منذ بداياته في القرن الثامن عشر المكان المفضل للمثقفين والأدباء، كما يحرص على ارتياده السائحون من جميع أنحاء العالم باعتباره أحد مزارات القاهرة التاريخية، وكانت قمة ازدهاره في منتصف القرن الماضي.

يقول ضياء الفيشاوي صاحب المقهى: «لو تحدثنا عن الفن والأدب في هذا المقهى، فسنذكر بالطبع الأستاذ الكبير نجيب محفوظ فمن هذا المقهى خرجت الثلاثية وغيرها من روائعه، فقد كان محباً لهذا المقهى ويحب الجلوس فيه. كما خرجت منه قصائد بيرم التونسي، وأشعار أحمد رامي وأروع أغاني أم كلثوم وعبدالوهاب، كما جلس به الكثير جداً من مشاهير الفن والأدب والعلم والسياسة مثل طه حسين ولطفي السيد وعلي عبد

أحمد رامي

الرازق، وحالياً مازال يجلس به أستاذنا أحمد زويل».

والمقاهي في مصر كانت لها تخصصات، فكما كانت هناك مقاه ثقافية كانت هناك أيضاً مقاه فنية خاصة في شارع عماد الدين أشهر الشوارع الفنية في مصر وفيه مقهى فينكس (نجيب الريحاني سابقاً) حيث كان يجلس به الفنان الكبير نجيب الريحاني وغيره من الممثلين الكبار حيث كان المقهى مخصصاً لرواد الوسط الفني، وكان مجاوراً لمسرح نجيب الريحاني إلى جانب العديد من مكاتب الريجيسير التي تعمل على توزيع الأدوار الفنية على الكومبارس، وليس بعيداً عن هذا المقهى مازال يوجد مقهى آخر شهير في الوسط الفني يدعى مقهى بَعْرة مازال يجلس عليه الممثلون الصغار في انتظار أحد الأدوار في أي عمل فني.

أما أحدث الصرعات الآن في عالم المقاهي العربية فكان لها تأثير واضح في تجليات مناصرة حقوق المرأة وحقها في المساواة مع الرجال حتى في مجال المقاهي، فكان أن رأينا في السنوات القليلة الأخيرة ظهور جيل جديد من المقاهي النسائية التي يقتصر ارتيادها على النساء فقط

ويذكر المؤرخ جمال بدوي أنه كان هناك مقاه متخصصة في سياسة مثل مقهى اللواء في شارع شريف، حيث كان مقراً لأنصار الحزب الوطني الذي أسسه مصطفى كامل ويقابله مقهى سولوم مقهى مسلمين جيمس وكلتهما من المقاهي الراقية والتي يقبل عليها الناس، حيث يجدون بها مكاناً للتعبير عن الرأي والفكر وكذلك لعقد الصفقات التجارية.

ومن هذا المنظور التاريخي السريع نستطيع أن نفهم أن المقاهي المصرية تعتبر جزءاً حقيقياً من تاريخ مصر الحديث حيث شهدت

معظم مشاهير القرن العشرين من كتّاب ومثقفين وسياسيين وفنانين أيضاً ولكن الآن ومع التطور الطبيعي للحياة وانتشار النوادي والفنادق الفاخرة والتلفاز، فلا شك أن كل ذلك أثر بشكل أو بآخر في دور المقهى المصري فمعظم المقاهي الآن أصبح روادها من الشباب، يذهبون إليها للقاء الأصدقاء ولعب الطاولة ومشاهدة مباريات كرة القدم. وهو ما جعلنا نتساءل: أين يجلس الكتاب والمثقفون حالياً؟ ويجيبنا الكاتب السينمائي الكبير وحيد حامد فيقول: «المقهى كان موجوداً في حياتنا حتى عشر سنين مضت، أما الآن أصبحنا نجتمع في كافتيريا بأحد الفنادق أو مركب عائم في النيل، وذلك بحكم التطور، وأيضاً بحكم أنه في فترات البداية كنا فقراء ليس لدينا القدرة على الإنفاق في الأماكن الغالية الثمن».

لكن هذا لا يمنع أن المقاهي القديمة أو ما تبقى منها لا يزال يتردد عليه بعض المثقفين وهو ما يعزز مكانة ودور المقهى المصري كمنبع للحركة الفكرية وكمنبر للتعبير عن الرأي كما كان في السابق وإن خَفَّت بعض الشيء.

وإذا ما سألنا عن أشهر رواد المقاهي الأدبية في مصر فسوف تأتينا الإجابة من كل حدب وصوب: نجيب محفوظ بالطبع.. فنجيب محفوظ يعتبر من أعظم الأدباء الذين استطاعوا تخليد المقهى وجماعاته وشلله والعلاقات الاجتماعية الدائرة في فضائه والتي تمثل صورة مصغرة من حركة المجتمع المصري ككل. وهناك أعمال له جاءت عناوينها أسماء لبعض المقاهي الشهيرة في القاهرة مثل رواية «قشتمر» التي تحمل اسم مقهى في حيّ العباسية، و«الكرنك» والتي تتناول قصة مجموعة من الشباب الجامعي الذين يتم اعتقالهم دون جريمة بسبب التقائهم في مقهى «الكرنك» الذي عُرف عنه تجمع بعض المفكرين فيه.

نجيب محفوظ

ولم يكن غريباً أن تحظى جماعات وشلل المقهى بكثير من اهتمام نجيب محفوظ في رواياته وأعماله القصصية، مثلما حظي المقهى نفسه باهتمامه الشخصي كزائر ومراقب ومنتظم وكمنظّم للندوات الثقافية في عدد من المقاهي.

ويذكر الدكتور مصطفى الضبع في كتابه «استراتيجية المكان» أن فضاءات المقهى تعددت في أعمال نجيب محفوظ حتى لا نكاد نرى فضاءً روائياً إلا وكان المقهى مساحة جزئية من مساحاته، إذ يشكل هذا الفضاء واقعاً اجتماعياً يعيشه الأبطال، ومسرحاً تدور في عمقه أحداث لا يستغني عنها النص الروائي في إنتاج دلالاته، ومكاناً صالحاً لإقامة شكل من أشكال العلاقة الاجتماعية. ومن خلال مراقبته ورصده للشلل والجماعات وحركة الناس يتضح المنهج الذي تمرس عليه نجيب محفوظ، وهو رؤيته للظاهرة أو العلاقة أو الموقف في حالة حركة لا في حالة ثبات أو سكون، وفي حالة ترابط مع مختلف الظواهر والعلاقات والمواقف لا في حالة عزلة أو انفصام.

ومعروف أن نجيب محفوظ قد أقام في الجمالية ومنطقة الحسين في صباه وتغيرت إقامته فيما بعد إلى العباسية، ولهذا تجلت هذه المناطق بجماعاتها وأنسها وأماكنها في كثير من إبداعاته. ولعل نجاح نجيب محفوظ كروائي يرجع إلى معايشته للأحياء والأزقة القاهرية وليس مجرد إقامته فيها، فقد استطاع أن يقدم لنا هذه الأعمال الروائية التي تجسد الوجدان المصري في جوهره.

> المقهى يلعب دوراً اجتماعياً محورياً في رعاية المسنين حيث يرتاده كبار السن ليروّحوا عن أنفسهم ويمضوا الساعات في تبادل حكايات الماضي وسرد التجارب والسير الذاتية ورواية التاريخ الحديث لمجتمعهم، وهو أيضاً ما يضيف إلى المقهى دوراً مجتمعياً جديداً وهو التواصل بين أجيال المجتمع الواحد ونقل التجارب والخبرات عبر الأجيال

وبالنسبة للتجمعات التي انخرط فيها نجيب محفوظ بشكل شخصي يقف على رأسها شلة «الحرافيش» الشهيرة التي كانت تضم الأديب عادل كامل والفنان أحمد مظهر والأديب ثروت أباظة

صلاح جاهين

فرض المقهى نفسه على المجتمع المصري وبرز تألقه التاريخي الخاص، فقد كان ملتقى للرواد والأدباء والمثقفين والسياسيين، وبينما كان الترفيه هو الشكل الظاهري للمقهى المصري، إلا أن الواقع كان مغايراً تماماً عن المظهر، حيث لعبت المقاهي دوراً كبيراً في تاريخ مصر الحديث

والإذاعي إيهاب الأزهري والفنان صبري شبانة والمخرج توفيق صالح والدكتور مصطفى محمود والشاعر صلاح جاهين والأديب محمد عفيفي وغيرهم وقد تكونت في الأربعينيات من القرن الماضي بهدف عقد ندوات ومسامرات أسبوعية في الأدب والفن والسياسة وأحوال المجتمع وذلك في إطار عدد محدود من الأصدقاء، ثم تطورت جلساتها لتصبح ندوات ثقافية موسعة يرتادها جماعات الأدباء والأصدقاء من كل مكان في مصر، بل ومن سائر أرجاء الوطن العربي، وشرع منذ ذلك الحين في تأسيس ندوته الثقافية الأسبوعية فأنشأ لهم نجيب محفوظ ندوة ثقافية أعم وأشمل مفتوحة لكل من شاء من المثقفين والأدباء، وهي تلك التي تواصلت جلساتها الأسبوعية في مقهى كازينو الأوبرا خلال فترة الخمسينيات وجزء من الستينيات وانتقلت إلى مقهى ريش لتصنع تاريخاً أدبياً لهذا المقهى بعد ذلك، ثم صارت فيما بعد أكثر من ندوة كان يقيمها كل أسبوع في أكثر من مكان، تضم مختلف الأجيال والمدارس الأدبية، منها ندوة الأحد بفندق شبرد، وغيرها.

المقهى السوداني

وإذا ما أردنا التعرف إلى المقهى السوداني ومدى ارتباطه بمجتمعه فليس علينا أن نذهب إلى الخرطوم لاستكشاف ذلك، بل يكفينا أن نذهب إلى شارع فؤاد بوسط القاهرة حيث مقهى «جيجي»، الذي ما إن تخطو بداخله إلا ويأخذك في لحظة إلى قلب الخرطوم العاصمة السودانية.

فالسودانيون مثلهم مثل معظم الجاليات، لهم أماكن تجمعاتهم الخاصة التي يلتقون فيها أينما حطوا، وفي مصر هم الأكثر كثافة وحضوراً من بين كل الجاليات المتواجدة بها بحكم العوامل الجغرافية والتاريخية بين البلدين فهناك مناطق ومحلات ارتبطت بسكن السودانيين وأماكن «ونسهم» أي تجمعهم وهو ما ينطبق على مقهى «جيجي» في شارع فؤاد بوسط القاهرة، والذي أصبح يمثل للسودانيين ما يشبه السفارة الشعبية، حيث يجتمعون فيه على مختلف انتماءاتهم السياسية والاجتماعية، حتى إنه صار أيضاً ملجأ لكل سوداني يحتاج للمساعدة فيجد في هذا المقهى من يحل له مشكلته.

كما عرف هذا المقهى أيضاً كمحطة بريد للسودانيين فالمقهى يستقبل كل المخابرات الواردة من كل أنحاء الدنيا، ويحضر السودانيون للسؤال عن خطاباتهم، كما أنهم يستخدمون تليفون المقهى للاستقبال مكالمات ذويهم من خارج مصر.

ويشرح صاحب المقهى المصري الحاج طاهر رمزي فيقول: «إن المقهى بحكم موقعه في ساحة تحوطها عدة فنادق أغلب نزلائها من السودانيين، اعتاد منذ افتتاحه في عام ١٩٨٧ على استقبال هؤلاء النزلاء وأصدقائهم ومعارفهم لتناول الشاي والقهوة، ومن هنا بدأت علاقة السودانيين بالمقهى، وتحول كل زبائنه إلى سودانيين، وأصبح يطلق عليه عرفياً مقهى السودانيين».

كما ارتبط المكان بمنتديات السودانيين الثقافية بحضور المبدعين السودانيين من الرجال والنساء للحوار حول قضية ثقافية أو أدبية، إلى جانب الأسر السودانية، حيث خصص المقهى جانباً منه لعمل الأكلات السودانية مثل كبدة الإبل والعصيدة والويكة إلى جانب الحليب بالشاي المشروب المفضل لدى السودانيين.

ويضيف الحاج طاهر: «وهناك أيضاً مجموعة من الجنرالات ورجال الأعمال والصحافيين والشعراء والسياسيين لهم ركن خاص في المقهى، وإذا نظرت إلى جدران المقهى فستجدها مملوءة بالملصقات التي تعلن عن

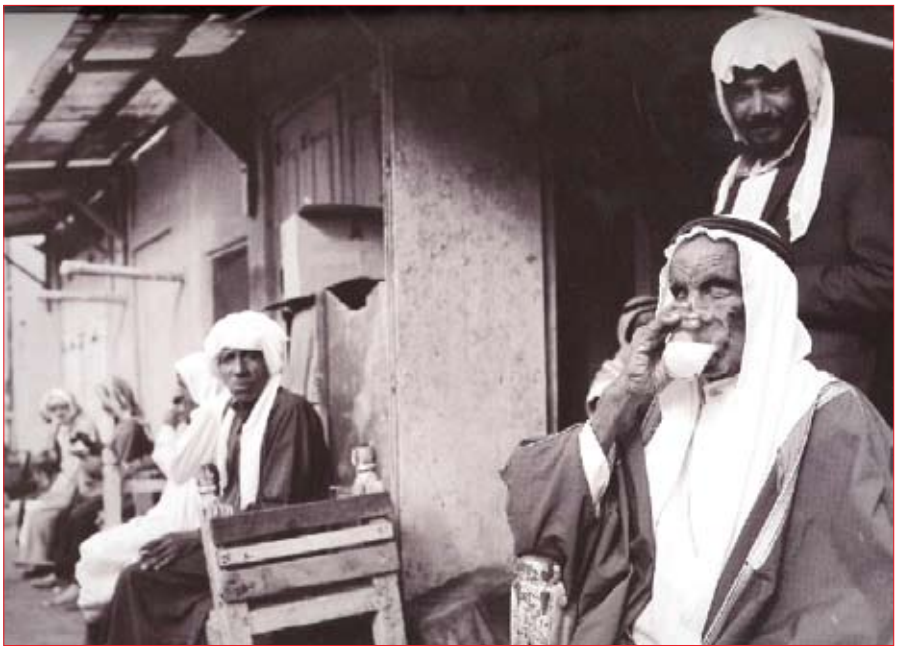
الحفلات السودانية، أوافتتاح محل جديد يروج للملابس السودانية، أوعملية جراحية لسوداني تحتاج إلى مبالغ طائلة، وغيرها من الإعلانات».

والطريف هنا أن هذا المقهى أصبح قبلة لرجال الإعلام الذين يبحثون في القضايا السودانية، فهناك يجدون من يتحدثون عنها دون عناء. ومايلفت النظر أن الشباب الذين يقومون بالخدمة في المقهى سودانيون وحتى لهجة صاحب المقهى المصري أصبحت ذات لكنة سودانية واضحة.

المقهى البحريني

في المنامة وقبيل الظهيرة يمكن للمرء أن يجد في المقاهي الشعبية جلسات مفعمة بالتاريخ وبعبق الماضي. ففي هذه الفترة من كل يوم تجتمع أعداد كبيرة من كبار السن في هذه المقاهي العتيقة لتستعيد ذكريات الماضي خاصةً المتصلة بالغوص وركوب البحر في رحلات الهندوالزنجبار، والحديث عن ملكات فرنسا اللواتي كن الزبونات الرئيسات للآلئ البحرين، وبفضل مثل هذه الجلسات لايزال المقهى البحريني الشعبي حياً نابضاً بالحركة، ولايزال يستقطب فئات عديدة من البشر، ولم يتعرض إلى الاندثار كما يعتقد الكثيرون.

ويحكي الحاج محمد كونجي مالك لأحد المقاهي الشعبية في السوق فيقول: «يظن الناس أن المقهى الشعبي قد انتهى وهذا خطأ فلايزال المقهى الشعبي يحظى بإقبال قوي، وفي مناطق الأسواق القديمة تحديداً، حيث يأتيه الباعة في هذه الأسواق وكبار السن وعابروالسبيل، إضافة إلى مجموعات كبيرة من الآسيويين حيث إنه ببساطة شديدة



يقدم خدمات تناسب شعبي وبأسعار زهيدة. ولهذا لاتزال المقاهي البحرينية الشعبية بخير وتعمل وتستقبل كمّاً من الزبائن يتيح لها تحقيق مكاسب تعينها على البقاء».

فالمقهى الشعبي البحريني يتمتع حتى الآن بالوجود الأقوى في الأسواق القديمة والتقليدية، وهذا وضع يؤمن له ساحة عمل كبيرة، نظراً لما توفره هذه الأسواق من تجمعات بشرية واسعة، وهو ما يجعله يسيطر على منطقة الأسواق التقليدية ويتيح له فرصاً غير محدودة في استقطاب الزبائن من كل الأطياف والأعمار، حيث يباشر نشاطه فجراً في استقبال باعة السوق ليقدم لهم طعام الإفطار بعد صلاة الفجر مباشرةً. وفي ساعات الصباح الأولى يصبح وجهة للمترددين على الأسواق، لتناول المأكولات الخفيفة وشرب الشاي والعصائر. أما في فترة ماقبل الظهيرة فيتحول إلى مجالس أهلية تزدحم بكتل بشرية كبيرة ومتنوعة، يغلب عليها أعداد كبيرة من كبار السن الذين يتلذذون بالكلام عن حكاية الغوص واللؤلؤ. في فترة الظهيرة يقبل المقهى الشعبي على كتسب الملمح الآسيوي نظراً للأعداد الكبيرة التي تتقاطر عليه من العمالة الآسيوية الباحثة عن الاستراحة والطعام، وهذه الحالة تستمر حتى المساء، حيث يعاود دون زيارته لأكل «الباجلة» وتناول الشاي وقضاء سهرة ممتعة أمام التلفاز خاصة إذا كان يقدم فيلماً هندياً.

وفي الماضي كان المقهى الشعبي مطلوباً في كل بقعة وزقاق، حيث كان يقوم بوظيفة اجتماعية تتمثل في توفير ملتقى لأبناء الفريج، يتابعون في أروقته شؤون حياتهم، وهو ما جعل له وظيفة ودوراً اقتصادياً يتمثل في التقاء تجار اللؤلؤ لعقد صفقات البيع والشراء.

أما اليوم، فقد طرأ التغيير على المقهى البحريني الشعبي ولكن في حدود شكلية، حيث مازال يقدم خدماته التراثية العريقة

مثل «القدو» و«النخي» و«الباجلة» مع ترك الباب مفتوحاً لاستقبال مظاهر الحياة المعاصرة وانطلاقاً من هذا الفهم يسعى المقهى الشعبي في البحرين إلى أن يتجدد ويواكب العصر مع التقيد الصارم بشكله العام التاريخي، وهو ما جعل خدماته اليوم ذات تنوع كبير تشمل ما هو محلي وعربي وحتى أجنبي. فمثلما يقدم «القدو»، يقدم أيضاً الشيشة المصرية ومثلما يقدم «الباجلة» والشاي «السنجين» يقدم كذلك اليانسون والكركديه وكل هذا في أجواء شعبية محلية، تجذب زبائنه الجدد مع الإبقاء على زبائنه القدامى من كبار السن للالتقاء حول أكواب الشاي، والتحليق في أحاديث الذكريات عن الغوص واللؤلؤ والتي تحلو قصصها عندما تأتي على أسماء الغواصين، والطواشين، وملكات فرنسا اللواتي كن يحرصن على اقتناء أجمل دانات البحرين وأغلاها ثمناً.

المقهى السوري

ليس بخافٍ على أحد أن المقهى السوري كان ولا يزال عنصراً رئيساً في الهوية السورية، حيث كان صورة مصغرة من مجتمع دمشق وحلب وغيرهما من المدن السورية، تتجلى به جميع صفات المجتمع بكل ما بها من خصوصية وتفرد وقد حافظ مقهى السوري لفترات طويلة على تفاعليته مع المجتمع، ومازال يحافظ حتى الآن على مكانته التاريخية في دمشق أمام اجتياح المقاهي الحديثة لأرصفة العاصمة السورية.

وفي أربعينيات القرن الماضي كان لكل مقهى في دمشق يتميز عن الآخر بالشخصيات السياسية والثقافية البارزة التي كانت ترتاده ومن أبرز هذه المقاهي وأشهرها كان

مقهى هافانا العريق الذي مازال يقف في الوسط التجاري لدمشق شامخاً فخر تاريخه الثقافي المديد حيث كان روادها ينقسمون إلى قطبين فكري وسياسي يتزعم الأول المفكر زكي الأرسوزي وصدقي إسماعيل، وتيار أدبي يمثله مشاكر مصطفى وعبد المطلب الأمين وسعيد حورانية. أما مقهى الكمال المجاور لهافانا فقد كان رواده من جماعة أكرم الحوراني السياسي السوري الشهير.

ولا يمكن لذكر المقاهي الدمشقية أن يمر دون أن نذكر شاعر الإبداع نزار قباني، والذي خَبر الجلوس بالمقاهي منذ نعومة أظفاره بدءاً من المقاهي الدمشقية التي شهدت بداية نبوغه، مروراً بمقاهي القاهرة التي عرف الطريق إليها حين عمل دبلوماسياً في السفارة السورية بالقاهرة، منتهياً بمقاهي لبنان وباريس ولندن والتي كتب على طاولاتها أروع قصائده وأجرأها.

وعلى الرغم من هذا التاريخ العظيم للمقاهي الدمشقية إلا أن تغييراً قد طرأ عليها في فترة زمنية محددة أدى إلى اقتصار دورها على النشاط الاجتماعي والترفيهي فقط وتغيرت الأمور فارتاد الشباب المقهى بعدما كان وقفاً على كبار السن، وبدأ عدد الرواد الأصليين للمقهى بالانحسار بسبب غزو الفئات العمرية الشابة التي استهوتها عادة تدخين المعسل (نوع من النرجيلة) الذي شاع في المقاهي منذ سنوات وقد انعكس ارتياد الشباب على طابع معظم المقاهي الشهيرة، حتى إن إدارة مقهى الروضة التاريخي قد رضخت إلى متطلبات هذه الفئة، وجهزت المقهى بشاشات عرض كبيرة لنقل البرامج الفنية والمباريات الرياضية، ونوعت لائحة مشروباتها التي كانت تقتصر على القهوة والشاي والنرجيلة إرضاء لزبائنها الجدد.

ويذكر الأديب عادل أبو شنب أن الشباب في الماضي لم يكونوا يجرؤون على دخول المقاهي بسبب وجود كبار الشخصيات التي كانت تنظر إليهم بازدراء. كما تحدث عن ظاهرة دخول العنصر النسائي بكثافة إلى

المقاهي الآن حيث أصبحن يشكلن ٤٠٪ من روادها، ٥٠٪ بينهن من المحجبات. وأشار إلى أن الأديبة السورية المعروفة كوليت خوري كانت أول من كسر الحاجز، عندما ارتادت مقهى البرازيل في بداية الستينيات.

وتتذكر الكاتبة نضال حمارنة أول مرة دخلت فيها مقهى الروضة عام ١٩٩٩ وتقول: «اقترح عليّ الروائي هاني الراهب لقاءه في الروضة فاستغربت الأمر، لكنني وافقت حباً بالتجريب، ودخلت المقهى ولم أجد أي امرأة، فدخلت بقدم إلى الأمام وقدمين إلى الوراء إلى أن وصلت إلى الطاولة فجلست وكنت متوترة جداً، واليوم يرتاد الروضة الكثير من النساء من أجل التواصل إنسانياً ومهنياً».

وفي السنوات الأخيرة برزت في دمشق مقاهٍ حديثة تابعة لمختلف العلامات التجارية العالمية كـ«سيجافريدو» و«كوستا كافيه» التي لاقت رواجاً كبيراً دفعها إلى فتح فروع لها في مختلف الأحياء الدمشقية، وكانت العاصمة السورية تفتقر حتى فترة قصيرة إلى مثل هذه المقاهي الحديثة التي تستهوي الشباب، إلا أن أصحاب المقاهي الشعبية لا يخشون وجودها ولا يعتبرون أنها تشكل منافساً لهم، حيث إن لكل مقهى روادَه.

المقهى العراقي

كتب مستشرق غربي عن بغداد القديمة خلال الحكم العثماني فقال: «في بغداد بين مقهى ومقهى، مقهى»، في إشارة إلى الكم الهائل من المقاهي الذي كان موزعاً في شوارع بغداد وأزقتها، حيث كانت المقاهي تُعد الملاذ الأول والأخير للرجال وخاصة المثقفين منهم، وأول مقهى افتتح في بغداد كان مقهى خان جغان عام ١٥٩٠ في عهد الوالي العثماني سنان باشا، وكان ثمة مقاهٍ للقراءة ومطالعة الصحف التركية في بغداد في العهد العثماني، كما أن مقهى الخفافين الذي أُسس قبل أكثر من ٣٠٠ عام كان ملتقى الوجهاء والساسة والأدباء، وكانت هذه المقاهي موزعة على جانبي الكرخ والرصافة في الأماكن المكتظة بالسكان وكانت تمارس وظيفتين أساسيتين الأولى الراحة والتسلية، والثانية قراءة الشعر والقصص.

إلا أنه لم يُعرف للأدباء حضور بارز في المقاهي إلا في القرن العشرين، فمع تقدم الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي وبتأثير الثقافة القادمة من الغرب، أصبحت المقاهي بمثابة مراكز استقطاب لرجالات الأدب والسياسة والفنون، ومن أشهر هذه المقاهي كان مقهى البرلمان، والزهاوي، وحسن عجمي والشاهبندر.

وأضحى المقهى البغدادي خير مثال على أن المقهى لا يرتبط وجوده بمميزاته المكانية ولا بحدوده المادية المرسومة، بل ارتبط وجوده بكونه فضاءً خلاقاً عبر قدرته على التعدد والتنوع في احتواء الأنشطة السياسية والأدبية والثقافية والاجتماعية. وإذا كان المقهى يمثل العلاقة الحميمة بين المكان والإنسان فقد مثلت المقاهي العراقية تلك العلاقة خير تمثيل وجسدتها خير تجسيد في اتصال تبادلي يُمكن من الاطلاع على الكثير من شؤون الحياة ليتواصل عبرها الإنسان مع المجتمع.

والمقاهي الثقافية في العراق كثيرة ولها ثقلها النوعي في حياة المثقف والأديب العراقي، ففي بدايات القرن العشرين ارتبطت المقاهي بأبرز الأسماء الأدبية في العراق، فقد كانت بعض المقاهي البغدادية تجمعات ثقافية عامرة، ويكفي أن نشير هنا إلى مقاهٍ مهمة منها مقهى الزهاوي التي تعود ملكيته للشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي، والتي كتب فيه سلسلة مقالاته في نقد شعر عباس محمود العقاد، وهي المعارك التي

في المنامة وقبيل الظهيرة يمكن للمرء أن يجد في المقاهي الشعبية جلسات مفعمة بالتاريخ وبعبق الماضي، ففي هذه الفترة من كل يوم تجتمع أعداد كبيرة من كبار السن في هذه المقاهي العتيقة لتستعيد ذكريات الماضي خاصةً المتصلة بالغوص وركوب البحر في رحلات الهند والزنجبار

اشتهرت بين الاثنين، وتناقلتها صحف بغداد والقاهرة في الثلاثينيات. كما اشتهر أيضاً هذا المقهى بالنقاشات الحادة التي كانت تدور في الأدب والثقافة، وخاصةً بين الشاعرين الزهاوي والرصافي، والتي أدارها أحمد حامد الصراف، وكانت كثيراً ما تنتهي بغضب الرصافي الذي كان يخرج من المقهى غاضباً ويجلس في مقهى آخر يُدعى مقهى عارف آغا، اتخذه الرصافي مجلساً يحيط به أنصاره وتلامذته. ويبدو أن الرصافي كان يتردد على أكثر من مقهى فقد عرف عنه في شبابه أن له مجلساً حافلاً عامراً من مجالس الأدب والشعر في مقهى الشط «المصبغة» وكان يتردد عليه رجال العلم والبيان والأدباء فكان تجمعهم أشبه بمنتدى للفكر والأدب.

وهناك كانت مقاه مثل البرازيلية وحسن عجمي والشاهبندر والبلدية والمعقدين وغيرها من المقاهي تتم فيها الجلسات الشعرية والحوارية، وكان يجتمع بها العديد من المثقفين للتباحث في الشؤون الأدبية والثقافية.. فهناك الرواد الأوائل أمثال السياب والجواهري وحسين مردان ومظفر النواب وفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرحان وسامي مهدي وحميد المطبعي وغيرهم. حيث كانوا يتشاورون في أمور الشعر والأدب والثقافة، وكانت المناقشات تحتدم لتصل إلى الصراخ، حتى تتعالى صيحات المطالبة بالكف عن المناقشة في بعض الأمور فيعود الهدوء ليسود أجواء المكان الممتع.

ولا يبتعد عن هذا المكان يدور في مقهى حسن عجمي الذي كان من روّاده الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري والسياب والبياتي وغيرهم من مفكري ومثقفي العراق وهناك مقهى الشاهبندر الذي كان يرتاده الكثير من أدباء العراق ومثقفيه بشكل مستمر حيث يتم فيها تبادل الآراء والنقاشات حول المستجدات في الأدب والثقافة والحياة، ولا يزال أغلب هذه المقاهي قائماً حتى اليوم تحتضن روادها، فهي مَعْلَم بغدادي يزوره المثقفون والأدباء من شتى البلدان عند قدومهم إلى العراق، لقربها من شارع المتنبي شارع الثقافة في العراق.

وبعد الحرب العالمية الثانية، قام الأديب نزار سليم والشاعر بلند الحيدري وغيرهم بإنشاء «جماعة لوطس للضائع» وأطلقوا على المقهى الذي كانوا يتواجدون فيه اسم «الواق واق». وهناك أدباء آخرون كانوا يلتقون في مقهى صغير في باب الشرقي أطلقوا عليه «مقهى المعقدين»، ومن المعروف أن رواية غائب طعمة فرمان المعروفة «خمسة أصوات» قد صورت جانباً من هذا المقهى وحياة شخوصه الغرائبية.

ويتذكر القاص والناقد محمد يونس دور المقاهي البغدادية فيقول: «المقاهي الأدبية ذاكرة ثقافية ممتازة أثرت في حركة الثقافة أيما تأثير، حتى إننا يمكن أن نقرأ غائب طعمة فرمان على هذا المنوال إذ تجد المقهى الذي يمثل مكاناً ثقافياً اجتماعياً يتوضح بشكل كبير في عمله الروائي كذلك تشكل المقاهي تلك مكاناً سيكولوجياً في مواجهة الآلام والهموم الثقافية والسياسية أذكر شخصيات عدة تفاعلت مع المقهى بوصفه رافداً كبيراً يؤثر في توجهات المجتمع الثقافي، وهو أحياناً يطور هذا الحس النفسي إلى منحى إنساني، فكثيراً ما شهدنا نوعاً من التفاعل الاجتماعي بين المثقفين فقد كنا نتواجد في كل جمعة في مقهى حسن عجمي ولكن ليس حسب الوصف الطبيعي والتقليدي للمقهى، كان هناك بعض الأفكار في إطار جمعي مسبق نظمها وحدها المقهى وتحولت من مناخ تفكيرية إلى إطار الواقع، بل إن مقهى مثل حسن عجمي صار وحدة فرز عفوية، لبنة ثقافية على مستوى الثقافة المطروحة على مستوى العلاقة الوجودية وأبعادها بين الأفراد كونها أحد مؤسسي ملتقى الجماهير في مقهى الجماهير وأكاد أقول المقهى قدمني مثقفاً قبل كل شيء المقاهي الأدبية تصبغ كل شيء بالثقافة حتى من يلعب «الدومينو» في هذا المجتمع الثقافي يشارك في الفعل الثقافي الذي يقيمه الملتقى، وفي أحيان أخرى يفضلون رغبة ذاتهم الاجتماعية في لعب «الدومينو» بعد حوار متعب».

ومع هذا المسيرة المتألقة للمقاهي الأدبية، جاء النصف الثاني من القرن العشرين، وجاءت معه مرحلة النكوص للمقاهي وروادها بعد أن أصبحت أمكنة للمعارضين وتابعتها الأجهزة الرقابية، فاختفى الوجه الأدبي لها وعادت إلى سيرتها الأولى كونها مكاناً للهو فقط.

ليس بخافٍ على أحد أن المقهى السوري كان ولايزال عنصراً رئيساً في الهوية السورية حيث كان صورة مصغرة عن مجتمع دمشق وحلب وغيرهما من المدن السورية تتجلى به جميع صفات المجتمع بكل ما بها من خصوصية وتفرد وقد حافظ المقهى السوري لفترات طويلة على تفاعليته مع المجتمع

وفي السنوات الأخيرة، وبعد الانفلات الأمني الذي شل الشوارع والأماكن، أصبح من النادر على الأدباء التواجد الثابت في المقاهي فانسحبت تماماً المجاميع الأدبية والثقافية من ارتياد المقاهي، باستثناء أماكن محدودة جداً ولأوقات محددة كذلك، مثل اللقاء الأسبوعي في مقهى الشاهبندر، ولقاء الثلاثاء في مقهى الجماهير وتشكلت مجاميع جديدة خارج فضاء المقاهي، في المنازل أو في الأندية الاجتماعية والسياسية. وأصبحت أجهزة الاتصال الحديثة مثل الإنترنت والموبايل والفاكس تعوض عن اللقاء المباشر.

ولكن المفاجأة السارة جاءت من مقهى جديد يدعى مقهى الرغد في حيّ باب المعظم والذي يُعد أنشط مقهى أدبي في بغداد حالياً، إذ اتخذه أدباء ومثقفون مقراً لتجمعهم تحت اسم: «قراء بلا حدود»، وعقدت بالمقهى الندوات الأدبية والجلسات الحوارية وسط ضوضاء الشارع وباعة سوق الخضراوات. وهذا المقهى الأدبي الذي صار رؤوفه عشرات

الأدباء والمثقفين، أصبح وسطاً قادراً على أن يمثل النبض الجديد للشارع الثقافي العراقي.

المقهى السعودي

وفي السعودية، نذهب إلى جيل جديد من المقاهي العربية، هو بحق أحدث المقاهي وربما أكثرها طرافة وحداثة، ففي الخُبر ومنذ عامين تقريباً تم افتتاح مقهى سعودي يحمل اسم «أوتاكوشي»، خصصه مؤسسوه بالكامل للسجالات الفكرية والأدبية.

وحكاية المقهى بسيطة فقد طور أربعة من الشباب السعوديين فكرة المقهى الثقافي، بتصميمهم لمقهى يستريح فيه رواده وزبائنه في أجواء تعبق بالثقافة والترفيه والمقهى قد صمم على طريقة مقاهي المشاهير في مانهاتن وهوليوود ولندن، حيث الأدباء والكتاب والفنانون التشكيليون الذين هم في صدارة زبائنه، يدخلون مع رواده الآخرين في سجالات فكرية وأدبية وتراثية.

المقاهي الثقافية في العراق كثيرة ولها ثقلها النوعي في حياة المثقف والأديب العراقي، ففي بدايات القرن العشرين ارتبطت المقاهي بأبرز الأسماء الأدبية في العراق، فقد كانت بعض المقاهي البغدادية تجمعات ثقافية عامرة، ويكفي أن نشير إلى المقاهي منها مقهى الزهاوي الذي تعود ملكيته للشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي

ويجمع المقهى بين أرجائه الرجال والنساء، ولكن، كلٌّ على حدة، ضمن بيئة تتوافق مع الخصوصية المحلية، يقرؤون الصحف والكتب والدراسات ويحتسون القهوة والشاي والمرطبات مما يضفي جواً اجتماعياً شبيهاً بالديوانية الخليجية، في ظل انعدام الأماكن المشابهة التي تمازج بين الترفيه والثقافة وتوفر مناخاً للتعارف والحوار.

ويحكي عبدالعزيز النعيم، أحد مؤسسي المقهى، إنهم يسعون من خلال المقهى إلى تقديم دور اجتماعي وثقافي يهدف إلى دعم الأفكار التي تساهم في خلق حوار اجتماعي، موضحاً أن أول ضيوفه كان الروائي والكاتب المعروف الدكتور تركي الحمد، حيث التقى بجمهور المقهى وتناقش معهم وأجاب عن تساؤلاتهم كذلك استضاف المقهى الكاتب البحريني عليّ السعيد، الذي أجرى حواراً مع الجمهور عن تجربته في الكتابة باللغة الإنجليزية. وقد نظم المقهى خلال عمره القصير العديد من الأمسيات الثقافية فعلى سبيل المثال كانت هناك أمسية بعنوان «صور» استضاف فيها المصورة السعودية منال الصويان وأمسية أخرى بعنوان «ارسم» للفنانة التشكيلية السعودية سرين القصيبي وكذلك عرض لوحات فنية للتشكيليين الشباب لتشجيعهم وبيعها عبر المقهى.

وأضاف النعيم أن المقهى سعى منذ بداياته لتعزيز ثقافة القراءة، حيث يعير الكتب لزبائنه، ولخص رؤيته مُلاك المقهى بأنهم يسعون لتشجيع مجتمع علمي يهتم للمفكرين المبدعين الذين يؤمنون بالتفاهم المشترك والحقوق والمسؤوليات الاجتماعية.

والطريف في هذا المقهى أن ملاكه الشباب الأربعة هم من أشرفوا على تصميم كل ما

يخص المقهى بأنفسهم من الفكر ورفوف الكتب والأرضيات والجدران والأثاث إلى الأكواب والأكياس والمناديل، وحتى الموقع الإلكتروني الخاص بالمقهى، والذي من خلاله يستطيعون توفير الشاي والقهوة والكاكاو الذي تم إنتاجه وتسويقه عن طريق جمعية «التجارة العادلة»، وهي جمعية تعاونية مملوكة للعمال تربط بين الفلاحين في أمريكا اللاتينية وإفريقيا وآسيا وتساعدهم على الحفاظ على أراضيهم وإعالة أسرهم والتخطيط لمستقبلهم والاعتناء ببيئتهم. وهو ما يجعل من هذا المقهى مشروعاً ثقافياً وتنموياً، محلياً وعالمياً، كل هذا في آن واحد، كما يُظهر روح الأجيال الجديدة من الشباب العربي ومدى قدرتهم على التجديد والابتكار.

وهكذا نرى أن المقهى ليس مكاناً للعب والنجوى فقط، بل هو أيضاً مكان للتواصل والتربية والحوار وبناء الرأي العام وتفعيل الصداقة وفضاء تنشيطي تلقائي يساهم في نشر الثقافة والوعي من أجل تنمية الذوق

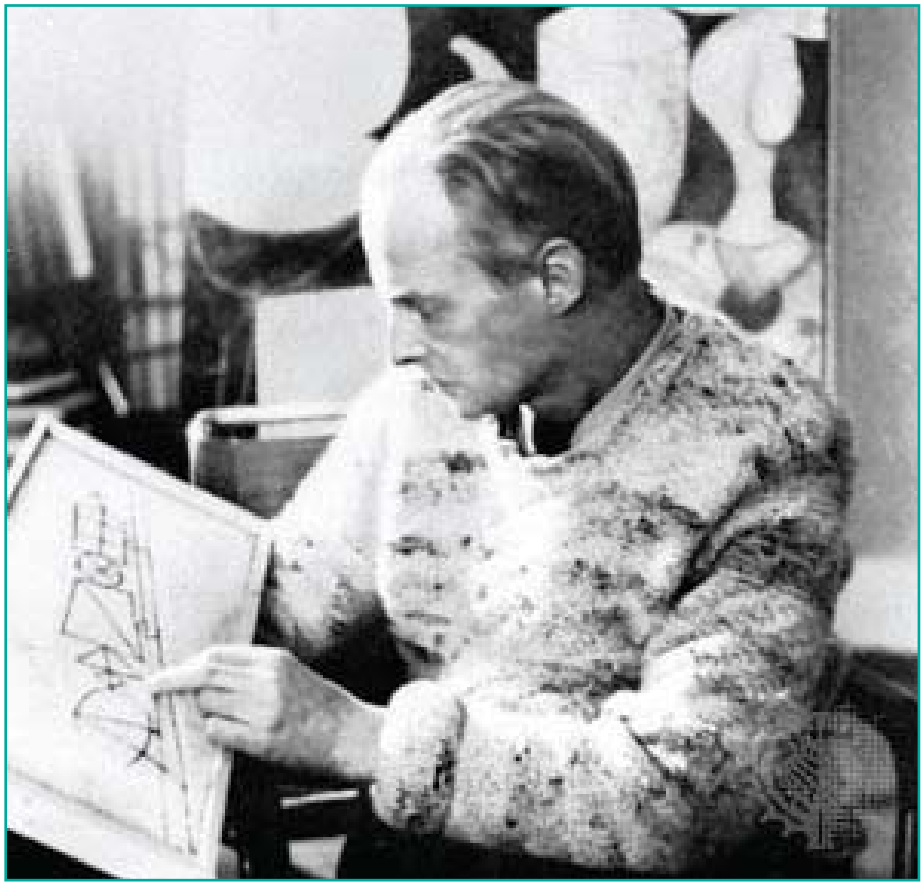
في السعودية، نذهب إلى جيل جديد من المقاهي العربية، هو بحق أحدث المقاهي وربما أكثرها طرافة وحداثة. ففي الخُبر ومنذ عامين تقريباً تم افتتاح مقهى سعودي يدعى «أوتاكوشي»، خصص هو وأسسوه بالكامل للسجلات الفكرية والأدبية

العام وتهذيب الحس وتوفير الفرص، كما أنه يحق مكان الفردنة والحميمية، حيث يجلس الفرد مع نفسه في شرفة يطل منها على الكون دون تحفظ يمارس فيها طقوسه اليومية. فما أروع أن يكتب الشاعر قصيدته في زاوية جانبية من مقهى المدينة وما أسعد ذلك المقهى بذلك الشاعر الذي يصور مشاعره وينقذه من النسيان. وما أجمل أن يتحول المقهى إلى مكان للمطالعة وحوار الأجيال والتثاقف بين المجموعات والتواصل بين الأنماط البشرية وما أبدع أن يصبح المقهى مهبط الإلهام الإنساني.

الفنان بول كْلِيهْ

الرسام الشاعر المتعذر عن التوصيف

محمد الدنيا



بقي لزمن طويل، أستاذاً صغيراً، واليوم، معروفٌ بأنه أحد المبدعين الأكثر أصالة في القرن العشرين. تبدو بعض أعماله وكأنها تعود إلى بدايات العالم.

ظل «بول كليه» Paul Klee لغزاً في بعض بلدان أوروبا. ولد عام 1879 أي من جيل «بيكاسو»، و«براك»، و«ديران» و«ليجيه». لم يعرفه قسم كبير من الجمهور الأوروبي إلا عام 1925 حين عرضت لوحاته في المعرض السريالي الأول في باريس، دون أن يكون البتة أحد أعلام هذه الحركة. تحدثت كتب مرجعية آنذاك عن أعماله وعن حياته.

ولد قرب «برن»، العاصمة السويسرية، من أب ألماني، وأنه تردد طويلاً في يفاعته بين الشعر والموسيقى والرسم، اختار الرسم بالتأكيد، غير أنه اعترف بأنه لم يكن يؤمل الكثير من أعماله الأولى: كانت مناظر تقليدية صغيرة، من نوع مشاهد قرية «باربيزون» (في فرنسا)، أو لوحات تتعلق بالفن الجديد

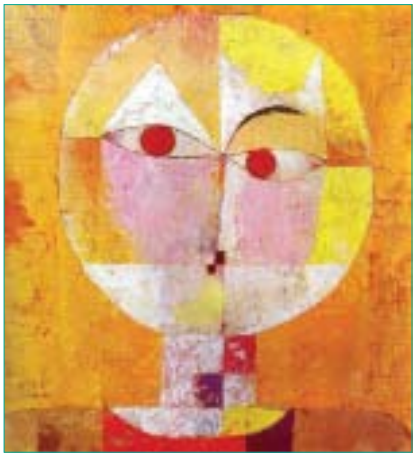
jugendstil (بالعبارة الألمانية)، غير مقنعة كثيراً لم يكتسب «كليه» عظمته الحقيقية إلا تدريجياً.

لم يخرج من برجه العاجي إلا عام 1911 حين كان عمره 32 سنة، راح يزور «كاندنسكي»، الرسام الفرنسي الروسي الأصل، الذي كان يقيم في شارعه نفسه، عرّفه إلى الـ Blaue Reiter، «الفارس الأزرق» le Cavalier bleu، إحدى الجماعات الأشطبين فناني الطليعة الجمالية في ألمانيا. ثم التقى بـ «روبير ديلوني» في باريس، الذي فُتن بنظرياته في اللون. إلا أن رحلته إلى تونس عام 1914 مع صديقيه الرسامين «لويس موليه» و«أوغست ماك» هي التي ستشكل منعطف «كليه» الحقيقي. أتملّه الضوء هناك والشمس أمام أبواب «القيروان». قال مبهوراً: «تملّكني اللونُ. أخذني الآن إلى الأبد. أنا وهو واحدٌ. إلى ما لا نهاية. أنا رسام».

منذئذ، ودون أن يطرح على نفسه أسئلةً أخرى، سيبني أعماله كفنان عصامي حتى وفاته عام 1940، مع هذا التجلّي للون الذي تميزه، اكتسب رسمه القدرة على إثارة الإعجاب بوسائل بسيطة وشاعرية. كان يقول إنه يسعى إلى أن يرسم «إزْهارَ شجرة تفاح جذورَها صعوبَتُها، حلقاتِ نموها، أزهارَها، بنيتَها، غلافَ بزورها...». من الصعب أن يكون امرؤ أكثر دقة من ذلك في بلاد الخيال.

طرق جديدة

في عام 1920 دعاه «غروبيوس» الذي كان يرئس «الباوهاوس»(*) كي يأتي ويعلّم في «فايمر»، ثم في «ديساو» عام 1962. وجد «كليه» هنا راحة تامة واطمئناناً. كانت «الباوهاوس» بوتقة حقيقية للفن المعاصر يثمنون فيها توليفة الفنون. قبل أن يرئس دروس الرسم سيكون «كليه» مشرفاً على ورش فن البُسط والسجاد وشغل الذهب والفضة. خلال هذه السنوات، التي هي من بين الأخصب إبداعاً في حياته، سيعطي لوحاته عناوينَ كانت هي نفسها عناوين قصائد صغيرة. كان ينظمها ويكتبها على الوجه الخلفي للوحة بخط دقيق مثل مؤرشف من طراز ألماني. اختبر التقنيات كلها، وابتكر أخرى عند الضرورة: رسم ولوّنَ بالريشة والفرشاة، وحكّ الورق أو القماش بحجر خُفّان، ومزج الطلاء بالطباشير، وبمواد لاصقة، وشمع وجص، روى «لوثر شرايبر»، أحد ملائه في «الباوهاوس» في «ديساو»، أنه سمع ذات يوم أصواتاً غريبة في مرسم «كليه»، فوق مرسمه تماماً: أصوات حكّ، وزلْق، وضجيجاً مكتوماً. خشي أن تكون قطة الفنان الأسطورية، «فريتزي»، تلهو بـ «خرمشة» لوحات الرسام بمخالبها. صعد مسرعاً ودخل المرسم بلا استئذان، فوجد كليه ينطنط من لوحة إلى أخرى كي يضيف لمسة لونية هنا ويحكّ هناك ظلاً لم يرُق له، مثل «أليس في بلاد العجائب».

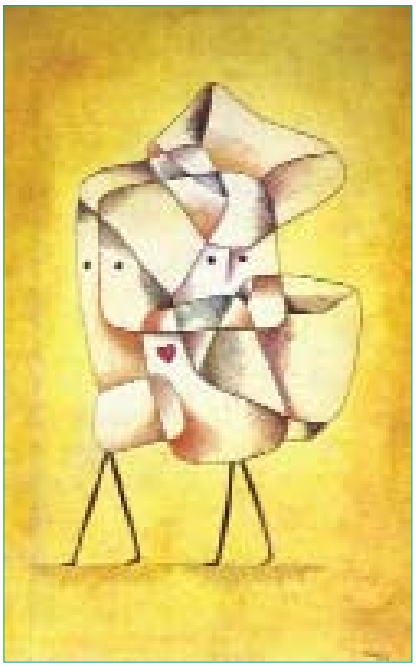


كان «كليه» يرسم بهذه اليد أو تلك، لا فرق، إن لم يكن بيديه كلتيهما. الغريب أن التجريد والتصوير متناوبان في أعماله: كل شيء يلهمه يجذبه يستغرقه لوحاته دائماً حجم صغير، تطالبنا أن ننحني نحوها، تدعونا لفك رموزها، شرط أن نكون شاعريين قليلاً.

في العام 1931 ترك «كليه» «الباوهاوس» وأصبح أستاذاً في أكاديمية الفنون في «دسلدورف» عزل منها بعد ذلك بسنتين عقب وصول النازيين إلى السلطة. في تموز 1937 افتُتح في «ميونيخ» معرضٌ مزدوج ضم من جهة كلَّ ما يوجد في الفن الألماني الرسمي من لوحات تنم عن حياة بسيطة وهادئة ومشاهد ريفية وأسرية وضم من جهة أخرى 730 عملاً سُمّيت فناً هابطاً، كان بينها لوحات لـ «بيكاسو» و«نولد» و«كاندنسكي»، و«شاغال» و«كيرشنر» إضافة إلى «كليه» طبعاً.

في هذه الأثناء، كان الرسام قد أقام في «برن»، ستتسم سنواته الأخيرة بالمعاناة. طلب الجنسية السويسرية لكن مستشاراً اتحادياً عارض ذلك، بحجة أنه أهان الاتحاد

في إحدى لوحاته، حيث وضع عدداً كبيراً من الأبقار في مرعى صغير جداً. ورأى أن من شأن ذلك أن يجعل الناس يعتقدون بأنه ليس لدى السويسريين ما يكفي من مراعٍ لإطعام قطعانهم.



كان مهدداً بشلل في القلب، وعرف أن لا أمل في الشفاء. شابت أعماله علامات نزاع داخلي. لم يكن سهلاً أبداً تفسير هذه العلامات، ترك كليه أكثر من 8000 عمل، لكنه بقي متعذر التصنيف: ليس تكعيبياً، ولا وحشياً، ولا سريالياً أو تصويرياً أو تجريدياً، بل ذلك كله في الوقت نفسه. لا ينتمي إلى أي أسلوب، ولا لأية مدرسة كتب فيه مفكرته يقول: «نتعلم أن نرى خلف الواجهة، أن ندرك شيئاً في جذوره. نتعلم ما قبل التاريخ مما نراه». إن «ما قبل التاريخ» هذا هو ما سعى «بول كليه» طوال حياته لأن يسبره، كي يدنو من الواقع إلى أقرب مسافة ممكنة كل لقاء مع أعماله هو انبهار جديد.

لهذا يعتبر «كليه» اليوم أحد أبرز الملوّنين في تاريخ الرسم. قال مرة: «لست أنا واللون سوى واحد. أنا رسام ملوّن». كان رساماً غير عادي، موهوباً، مبدعاً، يحب التعامل مع الخطوط ليلطف الموضوعات الموجعة بكثير من الفكاهة.

عالم «كليه»، الذي يستحضره في رسوم مائية صغيرة الأحجام، عالمٌ حلمي، تتقاطع فيه وتتقابل رموزٌ ملونة، وحيوانات خيالية، وعناصر كونية، ونجوم وعلامات فلكية... بل أيضاً وجوه وأجساد بأقل قدر من الخطوط، تكاد تكون تجريدية. عالم غامض، يسكنه الشِعر. من بين أسماء لوحاته «: دارات فلورنسية» «السمكة الذهبية» «مربعات سحرية»، «ديانا في رياح الخريف».

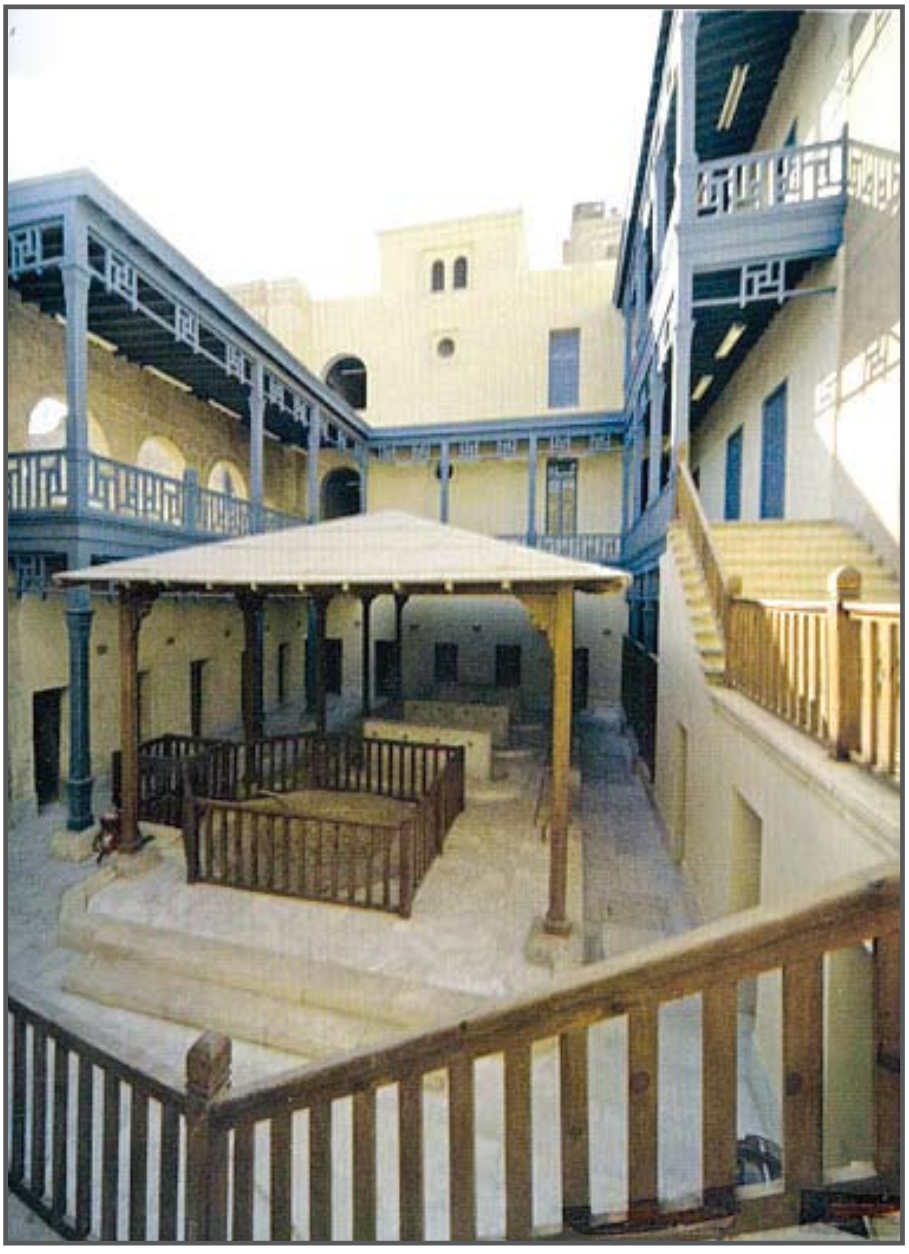
الهوامش

(*) الباوهاوس Bauhaus مصطلح يعبر على مدرسة فنية نشأت في «ألمانيا» كانت مهمتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة كان للباوهاوس تأثير كبير في الفن والهندسة المعمارية والديكور والتصميم الخارجي والطباعة وتصميم الجرافيك. يعتبر أسلوب الباوهاوس في التصميم من أكثر التيارات الحديثة تأثيراً في الهندسة والتصميم في الوقت المعاصر أنشأ مدرسة المهندس المعماري الألماني «والتر غروبيوس» WalterGropius عام 1919 في «فايمار» بألمانيا إلى حين انتقلت إلى «ديساو» عام 1925 ثم إلى «برلين» عام ١٩٣٢م حيث أغلقها النظام النازي الحاكم آنذاك بذريعة أنها عالمية الطراز وغير ألمانية. بعد أن تم إغلاق الأكاديمية في «ألمانيا» أجبر فنانو «الباوهاوس» على الهجرة بحثاً عن وسيلة للعيش هاجر معظم الفنانين إلى «الولايات المتحدة الأمريكية» مما سلم هذه المدرسة بشكل أكبر جاءت تسمية باوهاوس من الاسم الألماني Bau «باو» ويعني بناء و haus «هاوس» وتعني بيت.

التكايا في المدن الإسلامية..

شواهد التكافل الاجتماعي والقيمة التراثية

شاهر يحيى وحيد



يسود في المفهوم العام الشائع أن التكية هي ملجأ للكسالى والمتعطلين من العمل فيقال (فلان على باب التكايا) وهو مفهوم غير صحيح فالتكايا تشكل صورة ناصعة من صور التكافل الاجتماعي في المجتمع المسلم وارتباط العبادات بالجانب التكافلي.

وقد اختلفت الآراء حول تسمية التكية، فأرجعها بعضهم إلى الفعل العربي «اتكأ» بمعنى استند أو اعتمد، خاصة أن معاني كلمة «تكية» بالتركية تعني الاتكاء أو الاستناد إلى شيء للراحة والاسترخاء، ومن هنا تكون التكية بمعنى مكان الراحة والاعتكاف ويعتقد المستشرق الفرنسي «كلمان هوار» أن الكلمة أتت من «تكية» الفارسية بمعنى جِلد.

ويمكن القول إن التكايا كمفهوم خيري اجتماعي ظهرت في وقت مبكر من العصر الإسلامي، حيث كان الموسرون يقيمون إلى جانب دورهم بيوتاً مفتوحة على مدار النهار والليل لإيواء المشردين وإطعام الفقراء وعابري السبيل وتأمين أماكن الوضوء والغسل لهم ولم تقترن تلك الأماكن بأسماء أصحابها لحرصهم على سرّية فعل الخير وأن يكون عملهم خالصاً لوجه الله، وأعتقد أن هذا المفهوم التكافلي الاجتماعي لايزال مستمراً حتى اليوم عبر (المضافات) المنتشرة في القرى العربية وهي مشرعة لاستقبال الضيوف كائنين من كانوا في أي وقت لتقديم المأوى والطعام لهم، كما أنها مستمرة بأشكال مختلفة منها موائد الرحمن التي تقام في رمضان في المدن العربية والإسلامية، ولكن التكايا بوظائفها التي عرفت بها ظهرت أيام الدولة العثمانية، وغالباً ما كانت تبنى من قبل رجال الدولة أو ذوي اليسر لتكون مجمعات دينية لإيواء الفقراء المنقطعين للعبادة، مؤمنة لهم الطعام والشراب، وكانت للنفع العام أيضاً، أي يرد هاكل محتاج للطعام أو عابر سبيل لايملك تكاليف الإقامة في الخانات، فيقدم له الطعام والشراب والملبس إن كان محتاجاً إليه، كما كانت معنية بتأمين الطعام بشكل دائم للأسر الفقيرة ممن يجاورونها بغض النظر إن كانوا من أتباع الطريقة التي ينتمي إليها المقيمون بالتكية أم لا، وبذلك لعبت التكايا دوراً اجتماعياً تكافلياً.

وقد حظيت التكايا بإعجاب الرحالة الذين زاروها عرباً وأجانب، وممن زار بعضها البريطاني جون كارن ووصفها بالسحر، وفي صيف 1919 قصد المستشرق الهولندي فديبونغ ليفيد عدة مدن إسلامية باحثاً في وظائف التكايا وكتب بإسهاب عن الوظيفة التكافلية الاجتماعية التي تؤديها التكايا في المجتمعات الإسلامية.

هندسة التكية

إلى الجانب التكافلي الاجتماعي اختصت التكايا باستقطاب أصحاب الطرق الصوفية، وحيث كانت كل تكية مخصصة لأتباع طريقة يمارسون فيها طقوس طريقتهم وكجميع المرافق الدينية والخيرية الإسلامية أعطيت التكايا جماليات معمارية داخلية وخارجية، وكان معظم التكايا يتألف الواحد منها من الأقسام التالية:

ـ قاعة داخلية واسعة
ـ قاعة تستخدم للذكر والصلاة والرقص الصوفي الدائري وتسمى السمعخانة.
ـ غرف للمريدين وهي الغرف التي ينام بها الدراويش أتباع الطريقة.
ـ غرفة استقبال لاستقبال العامة
ـ قسم الحريم وهو مخصص لعائلات الدراويش
ـ قاعة طعام جماعية ومطبخ.

تكايا باقية آثارها

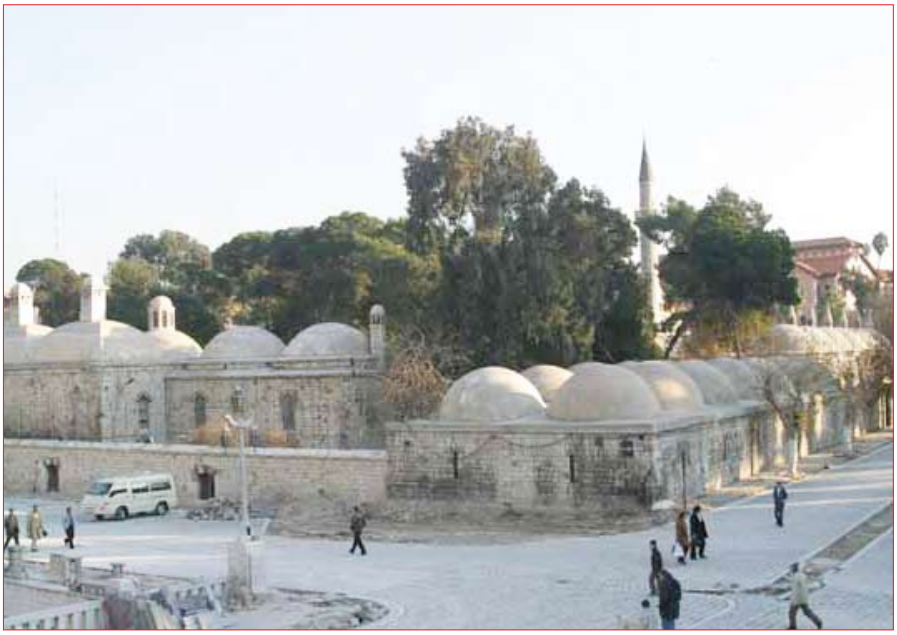
لانستطيع تعداد جميع التكايا التي كانت منتشرة في المدن الإسلامية ولذا سنكتفي بالتوقف كأمثلة عند أشهرها وهي:

تكية الدار العلائية في اللاذقية

هي مبنى في مدينة اللاذقية السورية لم يبق منه إلا الواجهة الرئيسة المؤلفة من باب يعلوه قوس أصغر من نصف دائرة، فوقه لوحة رخامية، نقش عليها البيتان التاليان:
دار يدور بها السرور على السنين/ بدأ بإنشائها أمير علاء الدين سعد السعود مقيم
في تأرّخها/ سد فادخلوها بسلام آمنين

وقد أشير أسفل ذلك إلى سنة البناء بالأرقام: سنة 995هـ ـ 1587 ويحتضن الباب من جانبيه نوافذ تزينها نقوش هندسية ونباتية تعكس فن السلجوقي المتأخر وفوق الطريق الملاصق للواجهة تقوم عقود حجرية وهناك تكية أخرى في المدينة بنيت زمن السلطان عبد العزيز قرب ضريح والده السلطان (إبراهيم بن أدهم) والتي عرفت بين الناس باسم (مسجد أم السلطان).

التكايا كمفهوم خيري اجتماعي ظهرت في وقت مبكر من العصر الإسلامي، حيث كان الموسرون يقيمون إلى جانب دورهم بيوتاً مفتوحة على مدار النهار والليل لإيواء المشردين وإطعام الفقراء وعابري السبيل.



تكية القدس

تعتبر التكية المولوية من أهم التكايا التي أقامها العثمانيون في القدس، وقد بناها قائد القدس خداوندكار بك عام 995هـ. وكان تعيين شيخ التكية يأتي من الشيخ الأعلى للطريقة المولوية في قونية بالأناضول، وكانت التكية المولوية مؤلفة من طابقين، وبناؤها جميل متواضع له مدخل ضيق وجدران بيضاء، ولها أملاك وأوقاف للإنفاق عليها، وقد اندثرت كلها.

تكية البكتاشية

تقع تكية البكتاشية في داخل كهف السودان بسفح جبل المقطم في القاهرة وقد عرف كهف السودان بعدة أسماء أيضاً مثل ضريح عبد الله المغاوري وزاوية المغاوري وخانقاه وتكية المغاوري، وقد ذكر المؤرخ المقريزي أن الذي أنشأ هذا الكهف جماعة من السودان قد لاحظوا وجود كهف في جبل المقطم نسب إليهم وعرف باسمهم وذلك في عهد الخليفة الفاطمي الظاهر لإعزاز دين الله.

التكية السليمانية في دمشق

تعتبر التكية السليمانية التي بناها السلطان سليم في دمشق من أهم التكايا، وقد مرّت بمراحل تاريخية هامة، ولشهرتها زارها الكثير من الرحالة والمستشرقين وأبدوا إعجابهم بروعة وحسن بنائها وجمال المآذن الممشوقة لمسجدها والقباب الكثيرة التي تغطيها، وتتكون التكية من جزأين الأول عبارة عن مسجد وقاعات وصحن وسطي تحيط به مجموعة من القاعات والغرف، وحالياً تضم متحف دمشق الحربي وصالات مختلفة وباحة تحتوي على بركة مياه في الوسط، والثاني يضم قاعة رئيسة كبيرة واسعة وباحة في الوسط تحيط بها الغرف من جميع الجوانب تحولت حالياً إلى السوق للمهن اليدوية الفولكلورية السورية، وهي عبارة عن حانات بقناطر تحيط بالصحن الداخلي وممر يحتوي على سوق للبيع، مجموعة من البازارات للمشغولات التقليدية الدمشقية، وهذه التكية بنيت في القرن السادس عشر وأصبحت مركز المولويين في العام 1923 عندما هاجر إليها أتباع الطريقة بعد حظر أتاتورك لنشاطهم.

تكية المولوية بطرابلس الشام

تعتبر التكية المولوية بمدينة طرابلس اللبنانية هي من أبرز الآثار في طرابلس، بنيت عام 1028هـ هجرية الموافق 1619 ميلادية، ونسبت إلى صوفيين لقبوا بالدراويش اتخذوها مقراً لهم.

تكايا مدينة دير الزور

يعتبر شارع التكايا من أقدم شوارع مدينة دير الزور السورية وسمي بهذا الاسم نسبة لكثرة التكايا التي كانت موجودة فيه، ومنها تكية الشيخ «ويس النقشبندي»، والتي تم بناؤها قبل عام 1885 ثم أعيد بناؤها أيضاً، في بداية القرن العشرين ما بين عامي 1900 - 1950.

تبلغ مساحة هذه التكية 562م2، جدرانها من الحجر الكلسي البلدي المقطع مع مادة الربط «الجص الأسود»، في حين بنيت القباب من حجر السهل البلدي المتساوي الحجم، و«الجص الأسود» البلدي أيضاً، أما الأعمدة

فهي على شكل أميال رخامية تعلوها تيجان منحوتة على شكل وريقات شجر جميلة ومهذبة، وللحرم بوابة شمالية تطل على باحة المسجد والتي ضُمت إلى المسجد لاحقاً لضيق المكان وله من الجهة الغربية بوابتان تطلان على إيوان، ثم يليه من الغرب أيضاً غرفتان إحداهما الديوان للدرس والذكر.

وهناك أيضاً تكية الشيخ «أحمد النقشبندي» الصغير، وقد بنيت عام 1906 عدا المئذنة التي تم بناؤها مؤخراً في عام 1978 وتقع شرقي تكية «النقشبندي» الكبير على بعد ثلاثمئة متر تقريباً عن التكية الأولى.

تكايا تركيا

أشهر هاخان المولوية في منطقة غلاطة في اسطنبول وهو أول تكية مولوية أنشئت في المدينة عام 1914. وتشتمل على مئة غرفة للدراويش، والآن أصبحت متحفاً للأدب العثماني.

وهناك تكية التربة خانة وتعد أشهر «تكية مولوية»، وقد تحولت هذه التكية خلال القرن الثالث عشر إلى صرح ضخم يحتوي على مسجد وقاعة للرقص الروحي وجناح لسكن دراويش الطريقة ومدرسة ومضيافاً لرواد الطريقة، ويجذب المزار حجاجاً من جميع بلاد العالم يزيد عددهم على مليونين سنوياً.

تكايا مدينة حلب

لعل مدينة حلب السورية من أكثر المدن الإسلامية غنى بالتكايا، وقد اندثر بعضها وتحول بعضها الآخر إلى مدارس شرعية ومازال بعضها قائماً حتى الآن تحت رعاية الجهات المعنية بالآثار، ومن أهم هذه التكايا:

ـ تكية بابا بيرم: وهي قديمة وكانت قبل عام (1982) م مقصداً للسياح وقد هدمت في ذاك التاريخ لتحل مكانها الأبنية الطابقية.

ـ تكية بيرم دده: كانت في جبل العظام بالقرب من جامع البختي، وكان يأتيها الزوار من كل مكان، وهي الآن دائرة حكومية.

ـ تكية الإخلاصية الرفاعية: تقع في محلة البياضة وتنسب إلى الشيخ إخلاص الخلواتي نزيل حلب المتوفى سنة (1074) هـ والتي عمرها الوزير محمد باشا الأرناؤوط وذلك في عام (1044) هـ/(1634) م، وهي الآن مسجد تقام فيه الصلاة، ويتجمع فيها المريدون ليقيموا الأذكار والخلوة الرفاعية.

إحدى التكايا الحسينية

ـ تكية القلقر: بنيت فوق مغارة الأربعين في محلة شاهين بك وكان فيها عين ماء تعرف بالعوينة.

ـ تكية المخملجي: بنيت هذه التكية عام (643 هـ) في محلة تراب الغربا، كانت سابقاً مأوى للفقراء من الغرباء وقد حولت اليوم إلى مسجد، حيث تقام فيه كل يوم أربعاء بعد العشاء حلقات الذكر.

ـ تكية المولوية (الملخانة) هي مركز الطريقة المولوية في حلب، وتعود بعض أجزائها إلى الألف الثانية قبل الميلاد، وتضم مسجداً ومطبخاً وغرفاً لسكن دراويش المولوية المنقطعين للعبادة كما ضمت تربة تقع إلى الشرق من المسجد والتي حَوَت عدداً من الشخصيات الهامة من ولاة وعلماء ومشاهير وفيها قبر خطاط الدولة العثمانية (حسين حسني)، وربما كانت هذه التكية من أكبر وأعمر التكايا في حلب، حيث كانت تعقد فيها في المناسبات الدينية الفتلة وحفلات الذكر والأغاني والقدود والموشحات الدينية، حيث يدعى إليها رجالات الدولة والعامة.

ومع إلغاء عمل هذه التكايا في الخمسينيات، اقتصر عمل هذه التكية كسابقاتها على مكان للعبادة.

لتكية سليمانية التي بناها السلطان سليم في دمشق من أهم التكايا، ولشهرتها زارها الكثير من الرحالة والمستشرقين وأبدوا إعجابهم بروعة وحسن بنائها وجمال المآذن الممشوقة ومسجدها والقبة الكثيرة التي تغطيها.

ـ تكية أبو بكر الوفائي: تأسست في القرن العاشر الهجري في محلة المستم واسمها من اسم هذه التكية (الشيخ بكر) وأبو بكر هو

العالم الفقيه المولود (909هـ) ـ والمتوفى (991هـ)، وكانت هذه التكية عامرة بدراويش الطريقة الوفائية وسكناً للولاة الدولة العثمانية في بعض الفترات القلقة حيث آثروا السكن في ضواحي المدينة خوفاً من التمردات الشعبية، وهكذا أصبحت مقراً لهم ولاجتماعاتهم كما حرص كل من هؤلاء الولاة بالاعتناء بشأنها على أن يترك كل منهم أثراً له فيها.

تكايا فلسطين:

التكايا في فلسطين

أنشئ في فلسطين بعد الفتح الإسلامي عدد كبير من الصحابة والتابعين والزهاد والمتعبدين والصالحين للاعتكاف في المسجد الأقصى وما حوله واتخذوا أماكن للعبادة وسموا بالمتصوفة أو الدراويش وتبعاً لذلك كثر عدد التكايا، ومن أشهرها:

ـ التكية الداوودية: تقع عند باب العتم في القدس وقفها الأمير علاء الدين سنجر سنة 695هـ على 30 صوفياً وكانت مدرسة في نفس الوقت.

ـ التكية الكريمية: عند باب حطة في القدس، وقفها الصاحب كريم الدين بن عبد الكريم بن المعلم هبة الله سنة 718هـ، وقد زارها ابن بطوطة سنة 726 هجرية.

ـ التكية التنكزية: تقع عند باب السلسلة في القدس، أنشأها الأمير تنكز الناصري سنة 729هـ وكانت مدرسة وخانقاه ودار حديث ومكتب أيتام.

ـ التكية الفخرية: في الجنوب الغربي من باب الحرم في القدس وقفها القاضي فخر الدين أبو عبد الله محمد بن فضل الله الناظر الجيوش الإسلامية المتوفى سنة 732هـ، وكانت مدرسة وخانقاه وقد هدمها الصهاينة سنة 1969.

الجهات الآثارية العربية انتبهت في السنوات الأخيرة إلى قيمة هذه التكايا فعمدت إلى ترميمها وتحويلها إلى متاحف واعتبارها أمكنة محمية بقوانين الحماية الآثارية لتبقى تحكي عن التكافل في المجتمع الإسلامي

ـ التكية الأسعروية: شمالي رواق الحرم الشمالي في القدس، وقفها الخواجا مجد الدين الأسعروي سنة 771هـ، وكانت خانقاه ومدرسة.

ـ التكية المنجكية: عند باب الناظر، القدس، وقفها الأمير منجك نائب الشام سنة 762هـ، وكانت خانقاه ومدرسة.

ـ التكية المولوية: تقع في القدس في حارة السعدية، أنشأتها الدولة العثمانية لأتباع الطريقة المولوية سنة 995هـ هجرية، وتعرف أيضاً بالتكية المولوية، وكان بنو عثمان يؤيدون هذه الطريقة فانتشرت بسرعة بناها قومندان القدس خداوندكاربك، والطريقة المولوية أسسها الإمام الزاهد جلال الدين الرومي سنة (604 ـ 672هـ).

ـ تكية خاصكي سلطان تقع في القدس في عقبة التكية المعروفة باسم عقبة المفتي شرقي دار الأيتام الإسلامية، أنشأتها خاصكي سلطان زوجة السلطان سليمان القانوني سنة 959هـ، ووقفت عليها أوقافاً كثيرة، وقد أشرف على بناء التكية الأمير بايرام جاويش بن مصطفى الذي أشرف على عمارة سور القدس وظلت التكية تقدم الطعام للفقراء حتى ستينيات القرن العشرين.

ـ تكية فاطمة خاتون: فاطمة خاتون ابنة محمد بك وحفيدة السلطان قانصوه الغوري آخر سلاطين المماليك وزوجة الأمير مصطفى باشا من رجالات العثمانيين، وقد بنت في جنين جامع جنين الكبير، وأقامت تكية بجواره تقدم الطعام والمأوى للدراويش والأغراب والمسافرين.

ـ تكية سيدنا الخليل كانت تسمى «سماط سيدنا الخليل» في عهد المماليك وقبله وقد أنشئ السماط منذ عهد جد أكبر لرحالة الفارسي ناصر خسرو 438هـ ونسب بدايته إلى إبراهيم الخليل عليه السلام، وقد وقف عليه حكام المماليك أوقافاً سخية، ألحق في العصور الحديثة بالرباط المنصوري..

وتبقى مشرقة

تبقى آثار التكايا في المدن العربية والإسلامية مثالاً مشرقاً من التكافل في المجتمع الإسلامي، فهي كما قلنا إن كانت أمكنة لممارسة الطقوس الصوفية والعبادات كانت أيضاً يداً ممدودة لكل فقير أو عابر سبيل أو غريب، فيجد فيها المأوى ومكان الراحة والطعام واللباس، ومن الجيد أن الجهات الآثارية العربية انتبهت في السنوات الأخيرة إلى قيمة هذه التكايا فعمدت إلى ترميمها وتحويلها إلى متاحف واعتبارها أمكنة محمية بقوانين الحماية الآثارية لتبقى هذه الأماكن تحكي عن التكافل في المجتمع الإسلامي.

شعرية الجسد في بنية الفضاء المسرحي

بلاغة النص ومركز الجذب

د. حسين الأنصاري

استثمرت تحولات الجسد بتغيرات حاجات الإنسان من إدراكه معنى الاتصال والتواصل وتطور وظائفه ما جدد طاقاته التعبيرية في جانب اللغة المكتوبة والمنطوقة وقد تمكن من فرض على التجريب والتكثيف واحتواء الاستعارات ضمن تحقيق الوظيفة الجمالية البلاغية كان للحركة والإيماءة دورها التجسيدي النفعي للاتصال ولكن مع تطور مجالات البحث الأدبي والنفسي والجمالي سيما في فنون التعبيرية وظهور النظريات والأساليب المختلفة وخاصة المجال الأدائي في المسرح كونه فضاءً تركيبياً أشاراً يعتمد التجسيد الحي والذي في علاقته المباشرة مع الآخر لقد أصبحت الحركة عنصراً جوهرياً في صياغة اللغة الجسد والتعبير.

ولا مجال للشك هنا أن جسد الممثل أصبح محور المنظومة الإرسالية في المسرح كونه مركز التشفير وحامل نصوص العرض، باعتبار أن الخطاب المسرحي هو تشكيل لنصوص متعددة ونظام علاماتي يوظف كثيراً من لغات التعبير وبكثافة سيميائية يكون جسد الممثل هو قطب التقاطع هذه النظم الإشارية جميعاً، ومن هنا أصبح الجسد مكمناً للتوليد الدلالي الذي يتطلب قدرة فائقة على الخزن والسيطرة والانتقاء والتوزيع والتوقيت والاستلام بما يجعل حالة الجذب والحضور متبادلة بين الجسد الباث والمتلقي المشارك في ملء فجوات النص لديمومة التواصل وإنتاج التأويل.

تتناول هذه الدراسة موضوع الشعرية في المسرح ـ جسد الممثل نصاً من خلال المحاور الآتية:

الشعرية: دلالة المصطلح والمفهوم

الجسد: بلاغة النص المفتوح

الجسد: بؤرة التشفير ومركز الإرسال

قراءة الجسد في العرض المسرحي

الشعرية ودلالة المصطلح

بالرغم من تداول مصطلح الشعرية في الأوساط النقدية فإنه كمفهوم مازال يشوبه بعض الغموض والخلط مع مفاهيم أخرى فمازال الكثير يعتقدون أن الشعرية هي امتداد للشعر أو اصطلاح استحدث منه وليس له علاقة مع غيره من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى.

ولكن من خلال الاستخدام والتوظيف تبين أن الشعرية قد امتد أفقها بعيداً وشملت النصوص الشعرية والنثرية والحركية وكل ماله صلة بالإبداع، فقد تطور استخدام المفهوم من مستويات اللغة المكتوبة إلى اللغات التعبيرية والموضوعات الذهنية، وسنحاول من خلال بعض الآراء التي تناولت هذا المفهوم أن نستدل على جوهر ودلالة المصطلح وتوظيفاته في مجال بحثنا هذا.

إن استخدام هذا المصطلح قديماً ترجمه العرب إلى ـ بويطيقا ـ أو إلى ـ فن الشعر ـ وقد اعتبر عبد القادر الجرجاني أن اللغة المجازية هي نبض الشعرية وأصبحت الشعرية مع مرور الوقت فرعاً من فروع علم الجمال الفلسفي لاسيما في ألمانيا مع بداية القرن الثامن عشر أما الاستخدامات الحديثة فقد تنوعت وتشعبت على مدار الساحة النقدية بمرادفات ومقابلات مختلفة تجاوزت مصطلح الشعرية منها على سبيل المثال الإنشائية، الأدبية، الشاعرية، الجمالية وما إلى ذلك وهذا دليل على سعة الشعرية واتساع فضائها

يعرفها كوهين بالمفهوم وفقاً للنصوص التي تعتمد الجانب اللغوي سبيلاً للاتصال مع المتلقي فيقول إن الشعرية «كل ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً»(١).

في حين نجد أن تودوروف يركز على البنى الداخلية للنصوص وكيفية انتظامها والتزامها بشروط الإبداع فيرى:

«أن الشعرية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل لمعرفة القوانين التي تنتظم ولادة كل عمل»(٢).

ويوضح ـ جان كوهين ـ ذلك أيضاً، ويؤكد «أن قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة

الخارجية في حين أن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الباطنية ويختصر المتشابهات» (٣).

اعتبر عبد القادر الجرجاني أن اللغة المجازية هي نبض الشعرية وأصبحت الشعرية مع مرور الوقت فرعاً من فروع علم الجمال الفلسفي لاسيما في ألمانيا مع بداية القرن الثامن عشر، أما الاستخدامات الحديثة فقد تنوعت وتشعبت على مدار الساحة النقدية بمرادفات ومقابلات مختلفة جاوزت الصطلح الشعرية

من خلال هذه الآراء وتعريفات أخرى غيرها نجد أن الشعرية مصطلحاً ترتبط بجوهر النص وما يتحقق فيه من تجاوزات للمألوف بما يجعله مؤكداً لوجوده وتحققه لدى المتلقي فالشعرية تجاوز لاستخدامها سواء في الأجناس الأدبية إلى ناحية النصوص التي تعتمد وسائل أخرى في التعبير والاتصال، وتأتي حركة الجسد في مقدمة ذلك، حيث يعتقد علماء النفس أن ٦٠ في المئة من حالات الاتصال البشري تنجز عبر الحركة وما تتضمنه من آلاف الإيماءات والإشارات والرموز والإيحاءات، وأثبتوا أن الحركة أقوى تأثيراً من اللغة المنطوقة ومن هنا نستطيع أن نستدل على أهمية الجسد وكيفية استثماره في نقل الأفكار والمعاني وربط العلاقات مع الآخر، واتخذ الفن المسرحي من بين عديد الفنون الجسد أداة للتعبير وتجسيد الرؤى وإنتاج الدلالات، وبما أن الوظيفة الشعرية يكون تركيزها على الرسالة ذاتها، ففي المسرح تتحول من وسيلة اتصال إلى عرض مسرحي بكل نصوصه وشموليته، وهنا تتجلى الشعرية من خلال بلوغ هذه النصوص مستوى المسرحة ولعل من أهم النصوص التي تقود عناصر العرض هو الممثل بكل ما يمتلكه من أدوات صوتية وروحية وحركية، وما زالت تجارب المبدعين في هذا المجال متواصلة لاكتشاف المخزون من طاقات الجسد التي لم تكتشف بعد.

الجسد وبلاغة النص المفتوح

إن الأداء المسرحي يتضمن شبكة متعددة العناصر التي تلتقي عند محور الممثل باعتباره مرتكز العرض وبؤرة المشهدية، وبالتالي فهو حامل خطاب العرض، بما يمتلكه من أسلوبية تتجلى عبر استخدام تقنيات الجسد وتوظيف الطاقة الكامنة فيه ضمن صيغ تعبيرية تختزن الرموز والدلالات، ويبلغ هذا الأداء مديات أوسع حينما ينحو باتجاه الشعرية ليعبر عن أدق التفاصيل بإشارات وتلميحات جسدية يمكنها أن تعوض عن اللغة المنطوقة إن لم تتفوق عليها، ومن خلال المفهوم الحداثي للنص بوصفه لا يتحدد بسلسلة الجمل والملفوظات بل إنه وكما يقول إيفانوف أحد أعضاء جماعة موسكو الأدبية «إن النص لا يكون بالضرورة رسالة تبث باللغة الطبيعية، لكن يجب أن تحمل معنى كاملاً، فقد تكون الرسالة رسماً أو عملاً فنياً أو مؤلفاً موسيقياً أو بناية» (٤).

أما فيليب سولير ـ فيرى «أن كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد، إعادة قراءة لها واحتذاء وتكثيفاً ونقلاً وتعمقاً» (٥) هذا التعريف ينسجم وما جاء به نقاد ما بعد البنيوية الذين ركزوا في ذلك على مفهوم التناص.

ولكن جماعة القراءة والتلقي فإنهم يحيلون النص إلى القارئ كما يقول ـ ستانلي فيش ـ «إن النص ليس شيئاً آو موضوعاً ولكنه تجربة أو عملية يخلقها القارئ» (٦).

وفق هذه المفاهيم يمكننا أن نعتبر الجسد في المسرح صوتاً ونصاً يحمل وينقل رسائل متنوعة لا تقوم على اللغة المنطوقة بل يستثمر طاقة التعبير الحركي بشتى مستوياتها منتجاً أنواعاً من العلامات القابلة للقراءة، وهو ما يقوم به المتلقي ليقوم بتحليلها وتأويلها، وبذلك يتحقق جوهر النص.

لقد ارتبط التعبير بالإنسان منذ إدراكه كيف يتصل بالطبيعة والآخر لديمومة الحياة، ومع استثمار وسائل الاتصال لأغراض غير نفعية ظهر التعبير الدرامي الذي يصفه ـ باتريس بافيس ـ في قاموس المسرح «إن التعبير الدرامي مثله كمثل كل تعبير فني وفقاً للرؤية الكلاسيكية إظهار المعنى عميق أو إبراز عناصر كانت خافية، وهذا المعنى يتضح على المسرح من خلال الأداء الحركي والجسماني للممثل بوصفه أهم عناصر الاتصال» (٧).

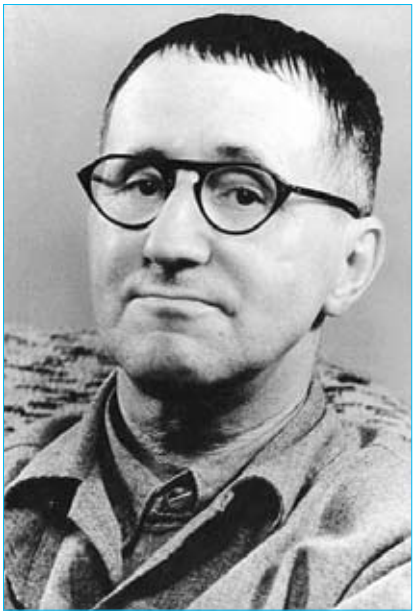
وخضع مفهوم التعبير إلى تفسيرات متعددة بالنسبة للنص اللغوي فكيف الأمر حين يكون التعبير عبر لغة الجسد التي تسعى لتكوين دلالة موضوعية عبر مجموعة من التكوينات الحركية المتخيلة، وهنا تكمن

صعوبة التحليل والفهم والتأويل لنص الجسد.

ومع تداول المفهوم الذي تناولته النظريات الفلسفية والعلمية كون التعبير دائماً يقترن بالجسد الإنساني باعتباره الحل الأمثل للمشاكل الميتافيزيقية التي عرفها الإنسان، وأن تطور هذا المفهوم يعود إلى القرن السادس عشر فضل نظريات سبينوزا وليبنيتز وكليجز وانتشار استخدام المفهوم في أوروبا مرتبطاً بنظريات علم النفس العام والفينومينولوجيا الوجودية بعد هوسرل وأنطولوجيا الجسد التي أنجزها ميرلوبونتي الذي يعد رائداً في دراسات الجسد، فهو يرى في الجسد الأداة الرئيسة لفهم واكتشاف العالم.

لقد عرفته هذه النظريات بوصفه أحد عناصر الكشف عن أغوار الشخصية المراد تحليلها وكظاهرة عاطفية تؤدي إلى التعبير عن المشاعر والأحاسيس وكأحد وسائل الاتصال باعتباره ظاهرة ثقافية، وكما يقول الباحث والمفكر الياباني تاداشي سوزوكي «إن المجتمع المثقف هو الذي تستخدم فيه القدرات التعبيرية والمدركة للجسد الإنساني إلى حدودها القصوى، لا من يزودنا بالوسائل الرئيسة لإقامة الصلات وتبادل الأفكار»(٨). إن الجسد ـ النص ـ في المسرح يتجلى عبر تعبيراته التي تقع في مستويين: المستوى الخارجي وهو كل فعل يرتبط بالجسد وحركته ضمن بنية فضاء العرض وما يحيط به أو يتواجد فيه من أشياء وكتل وشخصيات وفراغ وجمهور ومنه تنشأ حالة الاتصال والعلاقات المختلفة بين طرفي البث والاستقبال.

وهناك المستوى الداخلي الذي يركز على المتن التعبيري الذي ينجم من خلال أسلوبية توظيف الطاقة المخزونة في جسد الممثل



بريخت

وفقاً للباعث الشعوري والانفعالي الذي يتحول إلى أفعال حركية في اتجاهات وزخم وسرعة ومسافات زمكانية يتحدد في ضوئها المستويان الدلالي والشعري في لغة الأداء.

إن جسد الممثل يظل قابلاً للتكيف والخروج عن العادي والمألوف وبما يمكنه من إعادة بناء واقع بصري اعتماداً على مجموعة من المعطيات الفكرية والجمالية التي تشترك فيها نصوص ساندة لأداء الممثل والتي تجعل طاقته التعبيرية أكثر حضوراً وتكاملاً. إن نص الأداء يمثل النسق الأكبر لكل الأنساق الفرعية الكلامية والضوئية والصوتية، من موسيقى ومؤثرات وما إلى ذلك.. وبهذا يكون جسد الممثل هو حامل العلامة الكبرى الدال، أما المدلول فيكون في الموضوع الجمالي ـ الشعري الحاضر في الشعور الجماعي الخاص بالمتلقي الذي يتواصل مع قوة الإيهام المرجعي للعلامات المبثوثة من الجسد المتحول والمتشظي يكونه نصاً مفتوحاً قابلاً لقراءات متعددة.

الجسد مركز الجذب

وبؤرة التشفير

لقد ظل الجسد خطاباً ملتبساً ومتلوناً ومهدداً، ولكنه حاضر وفاعل ومؤثر رغم كل ما أحاط به من حواجز وكبت ومحاولات تهميش وحجب لقدراته وحريته ولكن رغم كل ذلك مارس الجسد حراكاً وتمرداً في الحياة والثقافة كونه مكمن الخطورة وشرارة العواطف وتختزل مرده مسمات متعددة لاسيما بعد انعتاقه من طوق المقدس وإن حضوره كان ولا يزال استثنائياً في فضاء المسرح الذي ينحو لعوالم الخيال والافتراض مما وفر للجسد مكاناً آمناً إبان حمله ممارسة حضوره وإنشاء عوالمه واستبيان خطابه، إن حضور الجسد في نسق المسرح يكاد يكون مثار اهتمام المسرحيين على مر العصور كونه علامة ذات دلالة باتجاه سيميائي لها قابلية التحول والتوليد والمراوغة والانشطار وهي من أبرز مظاهر البنى المتحركة في العرض المسرحي وما يمنح الجسد قيمته المتصدرة عنده ما يكتسب ذاتيته السيميائية ويوظف قدراته التعبيرية في تكوينات غير مألوفة وغرائبية تشحن البعد البصري قوة وتنوعاً.

إن الجسد ـ النص ـ لا يمكن أن يصبح بهذا المستوى ما لم يخضع بسيطرة الممثل شعورياً وفسيولوجياً، إذ إن الجسد في المسرح يتحرر من شروط وظيفة الاستعمالية النفعية التي ترتبط بالواقع اليومي والعادي إلى المستوى الجمالي، هنا يتوجب على الممثل أن يستغل طاقة الجسد في آلية حركية تستجيب لكل المواقف والأحاسيس التي يتطلبها الدور، وهو تجسد عبر سلسلة من التحولات بوساطة تموجات حركية ومنحنيات شعورية متلازمة لابد أن يتقن الممثل التحكم في توزيعها على

مناطق الجسد المختلفة بحيث يصبح كل جزء منها يمثل أداة فاعلة في سيمفونية الأداء وكما يعبر عن ذلك المخرج الروسي ـ تايروف ـ الذي يشبه جسد الممثل بالآلة الموسيقية التي ينبغي أن يعزف عليها ويعبر من خلالها عن الدور الذي يقوم به،

إن الأداء المسرحي يتضمن شبكة متعددة العناصر التي تلتقي عند محور الممثل باعتباره مرتكز العرض ومؤرثمه المشهدية وبالتالي فهو حامل خطاب العرض، بما يمتلكه من أسلوبية تتجلى عبر استخدام تقنيات الجسد وتوظيف الطاقة الكامنة فيه ضمن صيغ تعبيرية تختزن الرموز والدلالات، ويبلغ هذا الأداء مديات أوسع حينما ينحو باتجاه الشعرية ليعبر عن أدق التفاصيل بإشارات وتلميحات جسدية يمكنها أن تعوض عن اللغة المنطوقة

وليس هذا حسب بل إن العديد من مخرجي المسرح الحديث نصبوا تركيزهم على الجانب البصري في بنية العرض، وكان جسد الممثل بالنسبة لهم المرآة التي تعكس رؤاهم وتخيلاتهم بل أصبح الممثل هو لسان حال فريق العرض، وهو من ينوب عنهم حاملاً أفكارهم ومحاولاً التعبير عنها أمام جمهور يشاركه جدل الموقف وبناء الحدث وتطوراته في ائتلاف ضمني بينهما ووفق هذه الأهمية التي ينهض بها الممثل ركز البعض من المخرجين على إيجاد حلول تدريبية لرفع كفاءة الأداء والعمل على جعل طاقة الجسد ترتقي إلى مصاف التحولات والانفعالات التي تعتمل في أعماق الشخصيات ومن هنا انبرى هؤلاء المخرجون ليؤسسوا مختبراتهم في تدريب الممثل، ولو تجاوزنا ما فعله المخرج الروسي الكبير ستانسلافسكي الذي أرسى القواعد الأساسية لعمل الممثل مع الدور ومع نفسه عبر نظريته التي تقوم على تمارين عملية ونظرية حول التقمص والإيمان بالدور واستخدام لو السحرية في الانتقال من أجواء الواقع إلى عوالم الخيال المفترض مهدت لتجارب جديدة بغية إنقاذ الممثل من الوقوع في فخ التقولب والخوان في أبعاد الشخصيات المرسومة سلفاً، وجاءت تجارب المنظر الألماني بريخت والروسي فيسفولد ميرهولد والفرنسي أنطوان آرتو والبولندي جيرزي غروتوفسكي والبريطاني بيتر بروك والإيطالي يوجينو باربا وآخرين لا يتسع المجال لذكرهم جميعاً هنا، تلتقي تجارب هؤلاء المبدعين في محاولة تحرير جسد الممثل مما لحق به من إضافات خارجية كبلته في دائرة ضيقة وحددت مستوى استثمار الطاقة الكامنة في الجسد إن معظم هؤلاء المخرجين كانت لديهم تأثيرات من المسرح الشرقي لا سيما ـ الهند، الصين، اليابان ـ وبعضهم عايش تجارب الشرق ودرس أساطيره وملاحمها ومسارحها كما هو الحال بالنسبة لمسرح النو والكابوكي والكاتاكالي واستلهموا منها الكثير في أساليبهم المسرحية وطرق توظيف جسد الممثل في الرقص والدراما وبناء عروضهم وتجاربهم.

لقد كان الجسد وسيبقى الأداة الرئيسة في خلق التعبير وهو يتجاوز بحضوره كل النصوص الأخرى فهو العنصر الذي لا يمكن بدونه إنجاز عرض مسرحي خلافاً للعناصر الساندة التي يمكن الاستغناء عنها أحياناً أو استبدال مواقعها في تصدر المشهدية المسرحية.

إن الأداء الذي ينجزه الممثل يقاوم أي تحديد أو نتائج مسبقة أو حلول جاهزة فهو نص قائم بذاته كونه يتم في الآن والهُنا وبوجود الآخر، معتمداً على توجيه الطاقة الحيوية الكامنة داخل الجسد حيث ينبغي من الممثل أن يتعلم كيف يجعل الجسد كله ينطق ويعبر حتى لو كان الممثل في حالة سكون فالصمت يكون أحياناً أكثر بلاغة من الكلام، وهذا لا يتحقق بسهولة لأن إظهار القدرات التعبيرية للجسد ترتبط بالقدرة على التحكم بالذاكرة وقوة التركيز والاختزال والتكثيف والتي تعد صنو البلاغة والشعرية إن لغة الجسد تساهم في تشكيل صور متعاقبة نتيجة سلسلة الأفعال المنطقية المجتزأة أو المتقطعة والتي تخضع لنسق أدائي يأخذ نموذجاً تعاقبياً أفقياً ذا دلالة واضحة أو ذات غموض مقصود وهو ما عرف بالانحرافات النصية أو الانزياحات وبما يخلق فجوات النص القصدية أو العفوية التي تساهم في إثراء خيال المتلقي وإشراكه في إنتاج المعنى، وإذا اعتبرنا الجسد نصاً فإن هذا النص يشتمل على جوانب تعبيرية عديدة قمنا بتقسيم الجسد إلى مناطق تشفير متعددة ولكنهم حددوا المناطق الرئيسة بما يلي:

منطقة الحوض وترتبط بالأطراف السفلى.

منطقة البطن والمنطقة العليا وهي الصدر والقلب وهما مصدر العاطفة.

منطقة الرأس ومنها تتم السيطرة على القناع حيث يقسم الوجه إلى منطقتين أيضاً.

منطقة نبيلة عليا وهي صامتة لا تتغير.

منطقة الفم السفلى وفيها يتم التحكم بعضلات الوجه وإنتاج تعبيرات مختلفة.

وقد أولى مدربو الحركة والمخرجون ومصممو الرقص اهتماماً كبيراً بالجوانب الفيزيولوجية التي تتعلق بالديناميكية العضلية والعضوية وبين الجوانب الروحية النفسية للممثل أو الراقص، وذلك لتأهيل الجسد بكل أجزائه لإنجاز مختلف الحركات والسيطرة على الطاقة وفي مجال التمثيل وخصوصاً في العروض التجريبية التي تعتمد الجانب البصري كما هو الحال في مسرح الصورة يقوم الممثل وفقاً لمبدأ الوظيفة الشعرية التي تركز على كل ما هو فني مسرحي وتجاوز الجانب التواصلي، وهنا تكون الحركة وفق مبدأ الهدم والبناء ومن «خلال تقويض حالة الترابط المنطقي بين الدال والمدلول وبين الرمز والشيء، فالممثل هنا عبر تعبيرات الجسد يقوم بتحريف الأداء من مستواه الإشاري ـ المرجعي ـ إلى مستواه الإيحائي» (٩)، إذ إنه ينتج دوالّ لاتدل على معانٍ محددة أو أشياء مرجعية ونتيجة انحرافها عن التعبير اليومي تحدث الانزياحات في الصورة الكلية مما يثير التساؤلات في ذهن المتلقي الذي يسعى هو الآخر لتكوين صور ذهنية لما يستقبله ويراه وكلما ازداد الانحراف يتحقق المزيد من التحدي والاستجابة لقوانين اللعب المسرحي.

قراءة الجسد الغروتوسكي

إن المسرح كخطاب شمولي وسيلته وغايته الإنسان ممثلاً كان أم متلقياً، وإن تحقق هذا الخطاب لايتم دون وجود طرفي العملية التواصلية فالعرض المسرحي من الممكن أن

ستانسلافسكي

يتخلى عن الكثير من عناصره باستثناء الجسد الذي تنتظم فيه عناصر ثابتة يتم توظيفها بحالات شتى وأفعال مختلفة إن الجسد انفتاح على الذات ومن خلالها على الحياة وهذا لايتحقق داخل منظومة الجسد فقط ولكن بين إرسليات الجسد وبين المتلقي باعتباره مشاركاً وفاعلاً في إنتاج المعنى.

إن خصوصية الاتصال في المسرح تقوم على أساس العلاقة بين عناصر أي النص المعروض والذي يتكون من مجموعة أنظمة علامية لفظية منها ولغير لفظية وهي تؤلف شبكة من الوحدات السيميائية التي تنتمي إلى أنظمة مختلفة ومتداخلة ومركبة معاً من ناحية، والمتلقي من ناحية أخرى.

إن النظام المسرحي هو شكل تعبيري واتصالي متغير سواء على مستوى الشكل أو المضمون لارتباطه بالظروف الاجتماعية والتغيرات التاريخية ويشكل الممثل والمتلقي أبرز عناصره وتفرده.

ولما كان الممثل ينوب عن جميع المرسلين الآخرين في العرض ـ المؤلف ـ المخرج ـ التقنيين ـ فإن ذواتهم تذوب في الممثل، وبهذا تنتهي تداوليتهم لتبدأ تداولية بصرية من خلال نص الممثل، وحين تتم عملية الاستقبال من النص إلى الممثل ومن المخرج إلى الممثل تتحول هذه الأنساق إلى علامات حسية وبصرية، وهذا التحويل الذي يقوم به الممثل يؤثر في المسارات اللغوية ودلالاتها في العرض المسرحي «إن عملية تحويل الإشارات اللفظية المسرحية المكتوبة والتي تمثل أفعالاً إلى إشارات التمثيل التي تمثل الأجسام الفاعلة ستغير من معانيها بحكم المنجزات الخاصة بالممثل الذي يضع تعابير الوجه والإيماءات والحركات التي يفترض أن تمثل الشخوص الدرامية» (١٠).

إن وضع جسد الممثل المشفر تعمل بمثابة المنبه لحواس المتلقي وحالته النفسية وتثير لديه التطلع والتأمل لأن الجسد لاينفصل عن الطبيعة والحياة، وهذا يتحقق حين تستثمر حركة الممثل وفق علاقة تكاملية مع العناصر الأخرى والتي تساعده في إنتاج علامات مرجعية بين آليات البث والتلقي وبعكسه ينتج عن الحركة أوضاع عشوائية تؤدي إلى إنتاج دلالة غامضة لايمكن للمتلقي أن يفهمها ويصنفها في إطار دلالي، وهذا التشويش وفوضى العلامات تشتت انتباه المتلقي، وبالتالي تقطع صلته بالعرض.

ولكن هذا الأمر مختلف تماماً مع استخدام تقنيات الجسد الغروتوسكي الذي يحول المرئي من المستوى الإيهامي إلى المستوى التغريبي والبعيد عن سياق الحياة اليومية، وبذلك يندرج ضمن كلية الخطاب المسرحي، الذي يجدد فاعلية اللعب الدرامي، وكذلك التلقي باعتبار أن الممثل هنا يسعى إلى

تقديم أشكال الواقعية من خلال تجسيد بنية التضاد وعرض اللامألوف واللامنطقي عبر التشويه الجسدي وإثارة كل ما هو ساخر وعجائبي، وهذا من شأنه أن يثير الاستغراب ويحفز ذاكرة المتفرج، إن توظيف الجسد الغروتوسكي أضحى اليوم أمراً مألوفاً في العروض المسرحية التجريبية التي تنحو بعيداً عما هو حسي وملموس تلك الأعمال التي تهدف إلى خلق المفارقات بين الدوال التي يجهد المتلقي في الوصول إليها وهو ما يحقق لديه عنصر التغريب والانزياح وتجاوز نطاق المألوف في العروض الكلاسيكية.

وإن التوظيف الغروتوسكي للجسد لا ينبغي أن يكون مقحماً في بنية الأداء بل نابعاً من منظومة العرض وأفكاره لأن الممثل هنا يعتمد على نصوص أخرى مساندة تشكل بمجموعها المعنى المنتج وسط تفاعل الممثل الذي يستثمر طاقاته الشعورية واللاشعورية والذهنية من خلال جسده إلى توحيد وتنظيم هذه النصوص بما فيها المتلقي الحاضر آنياً ضمن فضاء العرض لإقامة العلاقة المتبادلة بينهما.

وفي حال تلقي الجسد الغروتوسكي فإن اللحظات الأولى ربما لا تخلق تكيفاً مع الرسائل الواردة بوصفها رسائل تحمل بين طياتها الغموض والجنون واللاغاية والوحشية والفزع والضحك وكل ما هو مرتبط بالنفس الإنسانية ولكنه يعرض بشكل غير طبيعي وغرائبي ولا تتحقق حالة الائتلاف معها بسهولة، أي يكون موقف التلقي معقداً إلى حد ما، الأمر الذي يخلق نوعاً من التعارض الثنائي بين المألوف / اللامألوف، وإن هذا التغاير من شأنه أن يعمل على تخييب أفق التلقي مما يدفع بالمتلقي إلى تثوير فعل التفكير والوعي فتخييب أفق التوقع يجعل المتفرج أكثر انشداداً وإثارة وبحثاً للتواصل مع الحدث المسرحي.

إن أداء الجسد يطرح عديد التساؤلات التي تبلورت عبر تعددية النصوص المتفاعلة في منظومة العرض الذي يقوده الممثل منتجاً نصه من خلال التعبير الجسدي الذي تتخلله فجوات لابد أن يدركها المتلقي من خلال كفاءة القراءة ليتمكن من ملء تلك الفراغات وتحليل الشيفرات بغية كسبها المعنى وفقاً لرؤيته ومرجعياته، فقراءة تعبيرات الجسد تقع في مستويين المستوى الخارجي وهو كل ما يتعلق بالجسد وحركته مع فضاء العرض ومحتوياته، والمستوى الداخلي الذي يركز على المتن التعبيري ولغة الأداء والتي ينبغي أن ترتقي إلى مستوى الشعرية، وهذه اللغة الشعرية المتأتية من تعبيرية الجسد لا يمكن أن تتحقق ما لم تكن مرتبطة بالمتلقي الذي عليه أن يشارك في التجسيد وتحقيق الإنتاج الجمالي من خلال قدرته في معرفة أساليب التعبير ومدار سها وتطوراتها، وامتلاك الكفاءة تعد من أهم شروط قراءة الجسد الغروتوسكي الذي يتطلب قارئاً قادراً على التأويل وإعادة إنتاج المعنى.

خلاصة

يظل الجسد مركزاً ونبوعاً أساسياً للتعبير والتواصل في الحياة، وتتعاظم أهميته في المسرح كون الجسد حاملاً لخطاب العرض وخازن نصوصه المتعددة، وحين يستخدم الجسد في التعبير الغروتوسكي تزداد إمكانياته التعبيرية كماً ونوعاً مما يسهم في خلق حالات التوصيل والتحفيز والتأثير لدى المتفرج كون الجسد هنا يتجاوز الصيغ والأساليب التقليدية المألوفة وينجز أفعالاً وحركات وأشكالاً غرائبية وخيالية تنأى عن الحسي والملموس قصد تعميق المشهدية الشعرية.

لكن هذا لا يمكن أن يتحقق ما لم يكن في الطرف المقابل متلقياً يتوفر على كفاءة وذا قدرات تحليلية في قراءة شيفرات الجسد الغروتوسكي، هذا التحقق انتبه إليه المسرح الحديث وسعى إلى توظيف ذلك لشحن الفعل المسرحي والتواصلي بقدرات تعبيرية مضافة عبر أساليب ورؤى جديدة، وهذا جاء في التجارب العبثية والسريالية وما ينتمي إلى مسرح الصورة حيث يكون الاعتماد على جسد الممثل في بناء الخطاب البصري وفق أنساق إيقاعية وتعبيرية مختلفة من شأنها أن تنتج دلالات مجازية وحقيقية قابلة للقراءة والتأويل.

مصادر البحث

١ـ ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص١٩، سنة ١٩٨٨.

٢ـ تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص ٢٣ سنة ١٩٨٧.

٣ـ جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، سلسلة المعرفة الأدبية، ص ٢٤، سنة ١٩٨٦.

٤ـ محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير جدة السعودية النادي الأدبي الثقافي، ص٨، سنة ١٩٨٥.

٥ـ٩ مارك انجينيو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ترجمة احمد المديني، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية، ق١٠٥، سنة ١٩٨٧.

٦ـ محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، طرابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ص١٩، سنة ١٩٨٨.

٧ـ أوجينو باربا، طاقة الممثل، ترجمة سهير الجمل، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة، مصر، ص٣، سنة ١٩٩٧.

٨ـ تاداشي سوزوكي، الثقافة هي الجسد، ترجمة على يكامل موقع الفوانيس المسرحية، ٢٤ أكتوبر، سنة ٢٠٠٨.

٩ـ عواد علي، شيفرات الجسد، دار أزمنة، عمان، الأردن، ص١٠٩ سنة ١٩٩٦.

١٠ـ ليشت فيشت، العرض المسرحي كمعنى للنص الدرامي، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، وزارة الثقافة، العدد٤٠، ص٢٢، سنة ١٩٩٤.

النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد:

المرتكزات الفنية والسينوغرافية

د. جميلين حمداوي

ظهر التيار الاحتفالي في المغرب إبان السبعينيات من القرن العشرين، والأسبق بالوجود والريادة هي الفرقة الأولى للجماعة الاحتفالية سنة 1976 بمدينة مراكش بمناسبة تقليد المسرحي المغربي الشاب عبد الكريم برشيد باعتباره المنظّر الأول لهذا الاتجاه المسرحي الجديد، حيث يعتبر البيان النظري الأول الذي كتبه عبد الكريم برشيد بمثابة الوثيقة التأسيسية.

وقبل ظهور الاحتفالية، كان المسرح في المغرب إبان الحماية يعتمد على الترجمة والاقتباس وتحوير المسرح الغربي ومغربته ولاسيما مسرحيات موليير الاجتماعية، وكان القالب الأرسطي والعلبة الإيطالية من مقومات هذا المسرح.

وبعد الاستقلال، عرف المغرب المسرح الاحترافي بقيادة الطيب الصديقي والمسرح الإذاعي الذي كان ينشطه عبد الله شقرون. ولكن هذا النوع من المسرح كان لا ينسجم مع تطلعات الشعب المغربي ولا يعبر عن قضاياه وهمومه الاجتماعية إلى أن ظهر مسرح الهواة في مرحلة السبعينات الذي طوره انقسم إلى تيارات ومدارس تدعي التجديد والتأسيس والتأصيل فأصبحنا نقرأ بيانات لعدة تجارب درامية، فهناك مسرح النقد والشهادة عند محمد مسكين والمسرح المثلث مع المسكيني الصغير، والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي، والمسرح الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد، ومسرح المرحلة مع حوري الحسين والمسرح الإسلامي مع محمد المنتصر الريسوني.

وتبقى الاحتفالية من أهم هذه الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكاً واستمراراً حتى أصبح لها أتباع في العالم العربي؛ لأنها أعادت للمسرح العربي وجوده وأصالته وهويته الحقيقية بعد أن كان المسرح العربي يلبس المعطف الغربي روحاً وقالباً ويفكر بعقله ويتنفس برئتيه.

1 - ما هي النظرية الاحتفالية ؟

من المعروف أن الاحتفالية نظرية درامية وفلسفية تعتبر المسرح حفلاً واحتفالاً وتواصلاً شعبياً ووجدانياً بين الذوات وحفراً في الذاكرة الشعبية وانفتاحاً على التراث الإنساني وبناء مركباً من اللغات والفنون السينوغرافية التي تهدف إلى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائدة عبر تكسير الجدار الرابع الذي يفصل الممثلين المحتفلين عن الجمهور المحتفل بدوره المسرحي رفض التغريب والاندماج الواهم والخدع المسرحية.

ويعرفه عبد الكريم برشيد في بيانه الأول ـ تتغير التعاريف لدى الكاتب من بيان إلى آخر بسبب انفتاح النظرية الاحتفالية ـ: «إن المسرح بالنسبة للاحتفالية تحدده كالتالي: (إن المسرح الأساس موعد عام موعيجمع في مكان واحد زمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس)، موعد يتم انطلاقاً من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد.

وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسم إلا داخل إحساس جماعي أو قضية عامة قضية تهم الجميع وتعني كل الفئات المختلفة ومن هنا كانت أهمية هذا الموعد تقوم أساساً على اتساع هذه القضايا ومدى رحابتها وشموليتها.

إن الاحتفال بالأساس لغة لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر ـ القصة)، ومن لغة اللحن (الغناء ـ الموسيقى)، ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية، إن المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال الفعل»(1).

2 - رواد النظرية الاحتفالية:

من أهم رواد المسرح الاحتفالي في المغرب نذكر: عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي، وعبد الرحمن بن زيدان، وثريا جبران، ومحمد الباتولي، وعبد الوهاب عيدوبية، ومصطفى رمضاني ومحمد البلهيسي ومحمد عادل، ومصطفى سلمات ومحمد قيسلي وإلهام في جناح، وفريد بن مبارك، وعبد العزيز البغيل،

ورضوان أحدادو، وبوشتى الشيكر، ومحمد أديب السلاوي، وسليم بن عمار، والكرزابي بو شعيب.

الطيب صديقي

وتساهم كل هذه الأسماء في إثراء الاحتفالية تنظيراً (عبدالكريم برشيد)، أو نقداً وتأريخاً (مصطفى رمضاني)، أو تأليفاً (رضوان أحدادو)، أو إخراجاً (الطيب الصديقي)، أو تمثيلاً (مصطفى سلمات)، أو صحافة (الكرزابي بوشعيب)، أو إخراجاً تلفزيونياً (فريد بن مبارك).

وإذا انتقلنا إلى الوطن العربي فنجد من روادها: قدور النعيمي من الجزائر، وعز الدين المدني من تونس وقاسم محمد من العراق، وسعد الله ونوس من سوريا ويقول مصطفى رمضاني في هذا الصدد: «أما في الدول العربية، فقد خلفت دعوة الاحتفالية صدى طيباً، وكان من نتائج ذلك أن مجموعة من كبار المبدعين والنقاد المسرحيين العرب قد باركوها وصادقوا على ما في بياناتها نحو الدكتور علي الراعي، وسعد أردش، وأسعد فضة وعز الدين المدني، ومنصف السويسي وغيرهم. كما تعلت ذلك فرقة الحكواتي اللبنانية وفرقة سوسة التونسية وفرقة الفوانيس الأردنية وجماعة السرادق المصرية. وبهذا تكون الجماعة ورشاً مفتوحاً على العالم الإنساني كله وليست تجربة خاصة بمبدعين مغاربة فقط» (٢).

تبقى الاحتفالية من أهم هذه الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكاً واستمراراً حتى أصبحها أتباع في العالم العربي؛ لأنها أعادت للمسرح العربي وجوده وأصالته وهويته الحقيقية بعد أن كان المسرح العربي يلبس لمعطف الغربي روحاً وقالباً يفكر بعقله ويتنفس برئتيه

3 - مرتكزات النظرية الاحتفالية:

ومن المرتكزات النظرية والدلالية التي يستند إليها المسرح الاحتفالي نجد النقط التالية:

١ـ المسرح حفل واحتفال غني باللغات اللفظية والحركية.

٢ـ توظيف الذاكرة الشعبية أو الأشكال ما قبل المسرحية.

٣ـ تشغيل التراث وعصرنته ونقده تناصاً وتفاعلاً.

٤ـ استخدام المفارقة والفنتازيا في تشغيل العناوين.

٥ـ المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة.

٦ ـ تداخل الأزمنة.

٧ـ السخرية في وصف الواقع وتفسيره وتغييره.

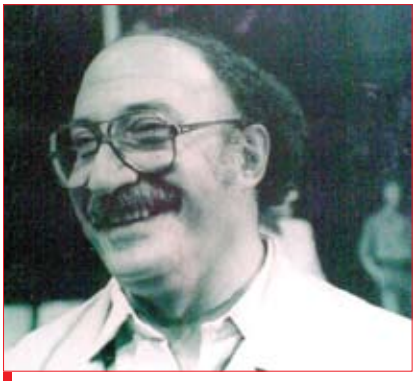
٨ـ الحفل الجماعي والتواصل الاحتفالي المشترك.

٩ ـ التعبير الجماعي.

١٠ـ تعرية الواقع قصد تشخيص عيوبه وإيجاد الحلول المناسبة له.

١١ـ التأصيل قصد تأسيس مسرح عربي.

وقد حصر الدكتور مصطفى رمضاني مبادئ الاحتفالية في المكونات والسمات التالية: التحدي ـ الإدهاش ـ التجاوز ـ الشمولية ـ التجريبية ـ التراث ـ الشعبية ـ الإنسانية ـ التلقائية ـ المشاركة ـ الواقع والحقيقة ـ النص الاحتفالي ـ اللغة الإنسانية (٣).



قاسم محمد

4- أما المرتكزات الفنية والسينوغرافية فيمكن إجمالها في:

١ ـ تكسير الجدار الرابع.

٢ـ الثورة على القالب الأرسطي والخشبة الإيطالية.

٣ـ تقسيم المسرحية إلى أنفاس ولوحات وحركات احتفالية.

٤ـ استبدال العرض بالحفل المسرحي.

٥ ـ استبدال الممثل بالمحتفل.

٦ ـ الثورة على الكواليس والدقات الثلاث التقليدية.
٧ ـ تعدد الأمكنة والأزمنة.
٨ ـ التركيب بين اللوحات الاحتفالية المنفصلة.
٩ ـ استخدام لغة تواصلية لفظية وغير لفظية والاعتماد على قدرات الممثل.
١٠ ـ توظيف قوالب الذاكرة الشعبية كالراوي وخيال الظل والحلقة وغيرها.
١١ ـ الاحتفال المسرحي أو الديوان المسرحي بدلاً من كلمة مسرحية.
١٢ ـ الاعتماد على المسرح الفقير.
١٣ ـ الدعوة إلى الفضاء المفتوح والتحرر من العلبة الإيطالية المغلقة.
١٤ ـ عفوية الحوار وتلقائيته.
١٥ ـ النص مجرد مشروع ينطلق منه العرض.
١٦ ـ الاندماج المنفصل والتحرر من الخدع الدرامية والأقنعة الواهمة.
١٧ ـ استخدام تقنيات سينوغرافية بسيطة وموحية ووظيفية سيميولوجياً وتواصلاً.
١٨ ـ الطاقة الممثل الجسدية هي الأساس في التواصل(٤).

5 - مصادر المسرح الاحتفالي:

تتمثل مصادر الاحتفالية التي اعتمد عليها عبدالكريم برشيد والتي حددها بجلاء في كتابه التنظيري «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي» في الإحالات التالية:

أ ـ المسرح اليوناني بكل ظواهره الاحتفالية.
ب ـ الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو الذي احتج على المسرح/العرض وطالب بعودة الحفل.
ت ـ الكتابات النظرية والإبداعية لأنطوان آرتو الذي طالب بتوظيف الأشكال الطقوسية

عبدالحق الزروالي

السحرية الاحتفالية، وخاصة في كتابه «المسرح وقرينه».
ث ـ المخرجون الذين أرجعوا أصل المسرح إلى جوهره الحقيقي ألا وهو الحفل، كما نجد عند آدولف آبيا ـ كوردن كريج ـ جاك كوبو وسفوبولد مايرهولد.
ج ـ كتاب ألفرد سيمون «العلامات والأحلام» ـ بحث في المسرح والاحتفال.
ح ـ الدراسات السيكواجتماعية التي ركزت على الجانب الاحتفالي عند الشعوب مثل: دوركايم وفرويد في «الطوطم والطابو» وجان دوفينو في «احتفالات وحضارات» وهارفي كوكس في «احتفال المجانين».
خ ـ الاحتفالات العربية كمسرح السامر والحكواتي والسامر والفداوي والمداح وخيال الظل والقرقوز والمقامات... كما نبه إلى ذلك حسن المنيعي وعلي الراعي ويوسف إدريس وتوفيق الحكيم ومحمد عزيزة ومحمد أديب السلاوي والطيب الصديقي.

د ـ الكتابات الإبداعية والنظرية للأستاذ عزالدين المدني والمنصف السويسي وبرتولد بريخت الألماني وتوفيق الحكيم(٥).

6 - تقويم النظرية الاحتفالية:

ولقد تعرضت النظرية الاحتفالية المسرحية عند عبدالكريم برشيد مثلها لعدة انتقادات سواء أكان مجالها المغرب أم الوطن العربي، بعضها كان موضوعياً (الدكتور مصطفى رمضاني ـ الدكتور أمين العيوطي)، والبعض الآخر كان متشنجاً وانفعالياً وإيديولوجياً (نجيب العوفي ـ سالم أكويندي ـ محمد مسكين ـ محمد قاوتي ـ وليد أبوبكر....)(٦).

ويقول أستاذي الدكتور مصطفى رمضاني الناقد المتخصص في الاحتفالية: «وإذا كانت الاحتفالية قد خلفت هذه التراكمات النقدية المتأرجحة بين الذاتية والموضوعية، فإنها عملت في نفس الوقت على إعطاء المسرح الهاوي في المغرب أنفاساً جديدة للتجريب والتأصيل، وهذا ما يفسر تهافت مبدعينا الشباب على التراث يستمدون منه أشكاله التعبيرية وأحداثه وشخصياته، لأنه يوفر لهم مساحات شاسعة للتعامل مع تناقضات الواقع. ولم تقف هذه الموجة الاحتفالية عند الهواة المبتدئين، بل لقد تجاوزتهم إلى مبدعين يمثلون ريادة المسرح الهاوي الجاد نحو أحمد العراقي ومحمد تيمد وشهرمان وحوري الحسين والتسولي وإبراهيم وردة ومحمد مسكين ويحيى بودلال والكغاط وغيرهم»(٧).

وعلى الرغم من الانتقادات غير الموضوعية الموجهة للمسرح الاحتفالي، فقد صمدت النظرية الاحتفالية مدة طويلة إلى يومنا هذا،

ثريا جبران

ومازالت تؤتي أكلها وثمارها المرجوة في مجال التمثيل والإخراج والسينوغرافيا. وبالتالي، فهي تقرن أشد الاقتران والترابط بعملية التأصيل الدرامي والحفاظ على الهوية والكينونة العربية والشخصية الإسلامية الأصيلة.

الخاتمة

وعليه، فالاحتفالية ستبقى نظرية مقبولة عالمياً وتطبيقياً في وطننا العربي وستحقق نجاحاً كبيراً في المستقبل طالما تهي فلسفة فنية ودرامية شاملة تعتمد على التأسيس والتجريب والتأصيل ومن أهدافها الأساسية أنها تركز على هوية المسرح العربي وأصالته من خلال التركيز على المنحى الاحتفالي الجماعي وأشكاله الفطرية. وبالتالي، فإنها نظرية شاملة للإنسان والعالم والوجود عبر تقديمها لرؤية كونية متناسقة لا يمكن تسميتها إلا بالرؤية الاحتفالية.

زد على ذلك أن الاحتفالية هي أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي ما دامت تستند إلى الذاكرة الشعبية والتراث والوجدان الشعبي والتواصل الجماعي عبر فضاءات منفتحة كالأسواق والساحات... لذلك، فأي نقد هدام لنظرية تطبيعته سيخدم هذه النظرية وسيغنيها من قريب أو من بعيد وقد صدق المسرحي المغربي عبد المجيد فنيش حينما صرح قائلاً: «في المغرب أصر عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي على المضي قدماً لترسيخ مفهوم التأسيس وما نالته من هذا الإصرار الموجات الموسمية المعادية ولا حمى الضرب والقذف، بل ازداد الاحتفاليون إيماناً بموضوعية أطروحاتهم»(٨).

الهوامش

(١) د. عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠، ص: ٣١.

(٢) د. مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٣، ص: ١٤.

(٣) د. مصطفى رمضاني: المرجع السابق، ص: ٣٨.

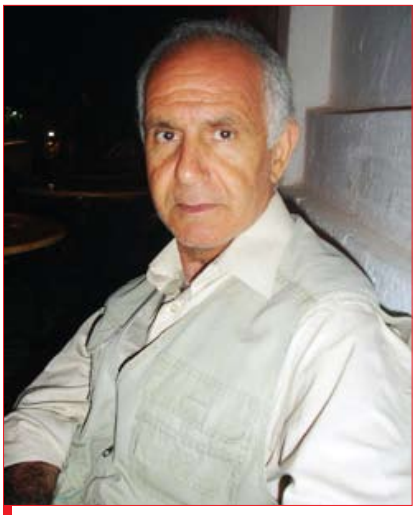
(٤) د. مصطفى رمضاني (الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة في المغرب) مجلة المشكاة، وجدة، المغرب، عدد: ٤ السنة ١٩٨٥، ص: ٧٠.

(٥) انظر عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: ١٦٣ ـ ١٦٩.

(٦) انظر عبد الكريم برشيد: الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة، دار تينمل للطباعة مراكش، ط١، ١٩٩٣م، ص: ٧٠.

(٧) مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، ص: ١٩٦ ـ ١٩٧.

(٨) عبد الكريم برشيد: الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة، ص: ٥.



عبد الكريم برشيد

المصادر والمراجع:

١ ـ د. عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠م.

٢ ـ عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.

٣ ـ عبد الكريم برشيد: الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، دار تينمل للطباعة مراكش، ط١، ١٩٩٣م.

٤ ـ د. مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٣م.

٥ ـ د. مصطفى رمضاني (الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة في المغرب) مجلة المشكاة، وجدة، المغرب، عدد: ٤ السنة، ١٩٨٥م.

الحكايات الملافيق

أدب الخيال المتمرد

طارق شفيق حقي

هذه الحكايات جديدة على التراث العربي في طبيعتها ومنطلقها ومنهجها، ليست من المقامات وإن أشبهتها ولا من المنامات؛ وإن قاربتها، وإنما هي نسيج وحدها، ومن إبداع ابن سودون الذي تمرّد على مجتمعه فأتى معاصريه بما لم يُعهد وتمرّد على الأشكال الأدبية، فأتى بما لم يُعد في التراث العربي.

«ولد ابن سودون سنة ٨١٠هـ في المرحلة الثانية من الدولة المملوكية، واسمه أبو الحسن علي بن سودون العلاء البشبغاوي القاهري وهي البشبغاوي، عمل بما حصل من دراسته إماماً وواعظاً في بعض المساجد ثم ظل يتردد على مجالس اللهو حتى تبرأ منه والده فترك القاهرة إلى دمشق شارك في بعض الغزوات والحروب، ثم توجه للحرفة وتنقل بين الحرف، لكن هذه الحرف لم تفه حقه، وأخفق في كسب قوته، وظل يعاني الفاقة، وهذا ما جعله يتجه إلى السخرية والهزل بعصره ومجتمعه ونفسه جميعاً وقد اشتهر في حياته بسخريته وهزله وراج أمره فيها جداً وقال هو من نفسه حتى صرت فيه أشهر من علم والجملة فقد كان من أعاجيب الزمان، ويبدو من أخباره وكتابه أنه صاحب نفس قلقة متقلبة يحب اللهو والضحك وقد عانى من شعور طاغ بالاغتراب، ودفعته الفاقة للسخرية والنقم على المجتمع فسخر من الجميع، وجاء أدبه خيالياً متمرداً لا يقيم لمنطق القوم وزناً ولا للنظام مهم احتراماً، إن نفس ابن سودون هي نفس المحروم التي تتشوق إلى ملذات الحياة وصفائها مثلما تتوق إلى العدالة والكرامة والحرية، توفي سنة ٨٦٨هـ»(١).

وفي كتاب نزهة النفوس ومضحك العبوس يظهر جلياً أن الكاتب حصّل ثقافة موسوعية واسعة وحُقَّ أن يُوصف بالأديب الساخر وهذا ما يُذكرنا ببديع الزمان الهمذاني، حيث كان بديع زمانه. ونحن نختص في هذا الكتاب في باب «في الحكايات الملافيق» وواضح من اسم الباب تلفيقه وهي مقامات تحمل شكل القصّة وتخترع لكل قصة راوياً تمتزج هذه القصص بالسريالية والوجودية وتأخذ الغرابة والخيال والإدهاش إطاراً ومدخلاً لها. «وفي هذا الباب أخبار يشتم منها رائحة القصّة، لكنه جعلها على طريق العرب في أخبارهم، وأدار معظمها على الطعام، أو ما يُستحب ويُستكره من الطعام، ويورد فيها معرفته العظيمة لأشياء بسيطة ويحدث ضجة كبيرة حولها، ويتحامق ويتبالله، ويؤكد البدهيات التي عرفها بعد خبرة وتجربة وبعد تحصيل طويل وجهد ومشقة وكأنه يسخر من التعالم الذي عرف به بعض مدعي العلم والمعرفة في عصره»(٢).

يخترع ابن سودون لقصصه الرواة فيقول: قال ابن الميرواز أو ابن دبدبة أو دعوشة أو ابن أشعب المنسوتي أو ابن دهدهة أو هبالة بن واقد وهذا الاستهلال يسمى الاستهلال التزييني.

ويستهل أحياناً بالشعر الاستهلال الحقيقي أو الإضافي (كما يختم به مثلما استهل في الحكاية الأولى:

رُح يا خلّي وخَلّني
ما لَوم مثلي ينفعُ
أبداً أنام لعلّ ما
قد فاتني لي يرجعُ»(٣)

وتكون القصّة كلها تبحث عما فات صاحب هذا القول، وهذا الاستهلال هو الاستهلال المحفز، لأنه يحفز المتلقي لمعرفة ما هذا الشيء الذي فاته وجعله ينام أبداً، ونلمح سخرية ابن سودون وأسلوبه في صياغة الحوار، لنلمح ذلك في هذا الرد «فقلت: أما من شط ونط وشاهد زينة النخل بالبلاط يمكن رجلاً أبي، لا أدعك أو تخبرني بحالك، وتكشف القناع عن وجه ذلك»(٤).

ويظهر لنا الاستهلال التوليدي في قصة حجرمة الهوادفي يقول: «فمتى ليلة فحصل عندي قلق منعني من المنام فقمت لأصلي ما تيسر، فلما أحرمت بالصلاة أقبل عليّ النوم، فرجعت إلى الفراش، فعاد إليّ القلق، فعدت إلى الصلاة، فعاد إليّ النوم. ولم أزل كذلك إلى السحر فقلت أخرج أصلي الفجر مع

الجماعة، فخرجت من المنزل، فإذا أبي عند الباب، قال: يا بني، أنا من نصف الليل في انتظارك، قلت: ولمَ ذلك يا أبت؟، فقال: رأيت الليلة في المنام أنك لا تنام لقلق عرض لك وقد أتيتك بدوائه»(٥).

الحكايات الملاصقة مقامات تحمل شكل القصّة وتخترع لكل قصة راويًا مترجمًا هذه القصص بالسريالية والوجودية وتأخذ الغرابة والخيال والإدهاش إطارًا ومدخلًا لها، وفي هذا الباب أخبار يشتم منها رائحة القصّة، كنجعلها على طريقة العرب في أخبارهم

ويتابع القصّة في سريالية مدهشة وكانت الأحداث تتولد من الاستهلال.

كما يستهل بعض حكاياته بالمثل لكن مثله مختلق ساخر، كحكاية ابن شاوم القيرواني يقول: «سألت ابن دبدبة عن قول الناس (لو كان الرز رجلاً لكان حليماً) لمَ قيل فيه هذا؟»(٦) ويتصنع الحكمة في بعضها الآخر، وحكمته كذلك حكمة ساخرة لاذعة، يقول «قال ابن الميرواز: من أكل ليلة من شهر رمضان رطلين من الكنافي، ورطلين من القطايف، وتسحر بخمسة أرطال من الموز المقشر وشراب النيلوفر، ثم أفطر يوم العيد على خمسة وأربعين حبة من الخشتنانك(*) الملبس وتصدق بقشرها على الفقراء من جيرانه، فإنه لا يأكل قلبه ما دام حياً، فإن ما بين المسلمين فسل وصلّى عليه»(٧).

وهذه القصّة هي قصة قصيرة جداً، تبدأ بالسخرية وتنتهي بها وتشابه قصة ابن سياج المدائني بصناعة قلّ نظيرها لحرفة مثيرة للعجب، وفن سبق زمانه.

ويظهر الاستهلال المناقض أو المخادع في قصة هبالة بن واقد الرائعة يقول: «ولدتني أمي قبل الطهور بمدة، فلما مضى لي من العمر ما لا أعرفه، إلا أنه كان قبل يومنا هذا، قالت يا بني، جرت العادة أن المولود إذا مضت له مدة من الزمان وأراد أهله حلاقة رأسه، صنعوا له وليمة، وقد نسينا أن نفعل بك ذلك، ونحب اليوم أن نفعله، قلت يا أماه دونك وما تحبين»(٨).

لكن القصّة تكشف أن الأم تضمر أمرهم يريدون ظهور الفتى وتنتهي بعد أن يظهر وبمقوله: «وعلمت أنها كانت من أمي حيلة، فحلفت أن لا أكلمها، فأتت إليّ واستعطفت خاطري، فلم ألتفت حتى حلفت لي سبعة عشر يميناً بالطلاق من أبي بعد هذا لا تطهرني أبداً»(٩). ويختم بأروع ما كان من الأدب الرفيع والأسلوب البديع، ولا ننسى أن نشير إلى أنه أشار إشارة بسيطة ضمن الاستهلال بقوله ولدتني أمي قبل الطهور فالاستهلال كان مخادعاً لكنه يحمل إشارة خفية لماحة للموضوع، وهو استهلالٌ موحٍ، وبهذه العبقرية مزج ابن سودون بين أنواع الاستهلال فكان الاستهلال يحمل أكثر من مستوى فيتضمن المخادع والسريع البديهة الاستهلال الموحي.

ويستهل ابن سودون كذلك بالعجيب ونسمي ذلك الاستهلال العجائبي وهو يختلف عن الغرائبي، فالغرائبي هو أمر غير مألوف لكنه ممكن الحدوث، لكن العجائبي هو أمر غير مألوف غير ممكن الحدوث.

وكان ذلك في قصة وهدان بن عواجد: يقول «ارتقيت يوماً إلى مئذنة، حتى انتهيت إلى دورها الأعلى، ثم مددت يدي إلى الهلال، فما وصلت إليه فتعجبت من ذلك وقلت: ليت شعري، من وضع هذا ههنا؟ وأحد من بني آدم لا يصل إليه، وإن استعان على ذلك بشيء من الحيوانات الطويلة كالفيل والزراف مثلا ...»(١٠).

هكذا تظهر لنا هذه الحكايات جديدة على التراث العربي في طبيعتها وانطلاقها وانها جاهلية ليست من المقامات وإن أشبهتها ولا من المنامات؛ وإن قاربتها، وإنما هي نسيج وحدها، ومن إبداع ابن سودون الذي تمرّد على مجتمعه فأتى معاصريه بما لم يعهدوه وتمرّد على الأشكال الأدبية، فأتى بما لم يُعد في التراث العربي

وهذه العجائبية تأتي في الاستهلال كما تأتي ضمن قصص ابن سودون الفريدة وهو يتوسل كذلك عبر الغرائبية كاستهلال قصة حيران بن جانح، يقول: «دخلت يوماً حتى انتهيت إلى شاطئ البركة فجلست هناك وإذا برجل قد جاء حتى جلس إلى جانبي، وجعل ينظر تارة إلى الماء وتارة إلى السماء، ثم أطال نظره في الماء، وصاح: لا تعجلوا، بالله

تمهلوا، ثم قام وأسرع في مشيه، ثم رجع ورمى بنفسه في الماء فغرق. . »(١١).

«وهكذا تظهر لنا هذه الحكايات جديدة على التراث العربي في طبيعتها ومنطلقها ومنهجها ليست من المقامات ولا أشبهتها ولا من المنامات؛ وإن قاربتها، وإنما هي نسيج وحدها، ومن إبداع ابن سودون الذي تمرّد على مجتمعه فأتى معاصريه بما لم يعهدوه، وتمرّد على الأشكال الأدبية، فأتى بما لم يُعد في التراث العربي»(١٢). وبز الوجودية والسريالية، والأدب الساخر بأساليبه الحديثة، فكان قطعة من الجمال وبصمة في القصّة حري أن نعلي من شأنها ونستفيد منها.

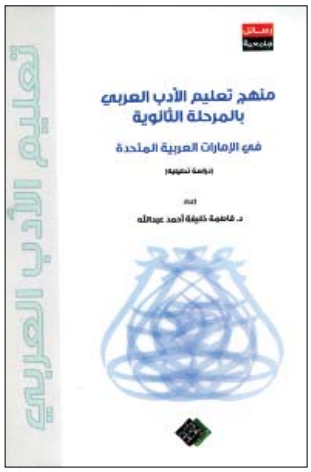
الهوامش:

(*) الخشتانك: ضرب من الحلوى.
(١) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، انظر ص ٧٧ وما بعدها بتصرف.
(٢) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ٢٧.
(٣) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٧٨.
(٤) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٧٨.
(٥) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٨٢.
(٦) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٨٧.
(٧) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٨٧.
(٨) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٩١.
(٩) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٩٢.
(١٠) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٨٠.
(١١) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٩٧.
(١٢) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ٢٨.

رسائل جامعية

سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه والماجستير المتصلة بقضايا تمس مجتمع الإمارات ومجتمعات الخليج الأخرى في المجالات المختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdci@sdci.gov.ae



النثر في العصر العباسي

الخطابة نموذجاً

عزيز العرباوي

إن دولة بني العباس التي قامت دعوتها على احترام الطوائف والأجناس وإذابة الفوارق بين الطبقات، وعدم تفضيل إنسان على آخر، قد ساهمت بكل ثقلها في حفز القوى التي كانت ساكنة وهامدة على التحرك والعمل على إنتاج الأفكار والعلوم والآداب وثقافات كثيرة ومتنوعة ومعارف مختلفة. وساهم هذا التفوق الأدبي والفكري والعلمي في التقرب من بيوت الخلافة وتقديم الخدمات للخلفاء وأهلهم، فأصبح الوزراء والحجاب والكتاب والشعراء من أهل الأدب والثقافة والعلم.

وقد برع في الأدب والغناء العديد من الأدباء والشعراء والمغنين أغلبهم من الفرس رجالاً ونساء، واستطاعوا أن يجددوا في الشعر والغناء والنثر، وورّثوا تراثاً أدبياً متميزاً وعظيماً، ونجد من هؤلاء: أبي نواس والبحتري وبشار بن برد، وأبي العتاهية، والمنصور، وأبي مسلم الخراساني.... وغيرهم كثيرين.

لقد ساهم اهتمام الخلفاء العباسيين بالأدب واحترام أصحابه وتقريبهم إليهم ومنحهم الشرف والحظوة داخل الدولة من خلق حركة ثقافية وأدبية عظيمة تميزت بغزارة الإنتاج الأدبي والفني، ومن هؤلاء الخلفاء العباسيين المهديو هارون الرشيد والمنصور.. وغيرهم من الخلفاء الذين ساهموا بكل ما لديهم في إقامة صرح أدبي وثقافي داخل المجتمع العباسي وعلى أعلى المستويات.

تميز أدب الدولة العباسية بالكثير من المظاهر التي أدت إلى تطور اللغة الأدبية ونذكر من هذه المظاهر تنوع ألوان الشعر وأغراضه، وصنوف الكتابة الأخرى من نثر وخطابة ورسائل وأساليب البيان الذي يجعل المادة الأدبية أمتع وأجمل.

لقد اتسعت اللغة في العصر العباسي أدبياً بحيث تنوعت موضوعاتها الأدبية واتسعت دائرة نفوذها وتواجدها ومجالات تصويرها وتعبيرها، وابتعدت عن صفات البداوة التي عرفتها في العصر الأموي حيث يقول الشيخ أحمد السكندري في هذا السياق: «كانت أحوال اللغة في عصر بني أمية تقرب من البداوة لاستقلالها بالآداب العربية الإسلامية، فلم تكن تتناول الأغراض غير ما يتعلق بالدين والمعيشة الساذجة فلما امتزجت المدنية السامية بالآرية في الدولة تمام الامتزاج، تناولت اللغة أغراضاً كثيرة لم تعهد من قبل، حيث نقلت علوم الأمم المغلوبة وآدابها وعاداتها..».

ظهرت في العصر العباسي الكثير من المعاني داخل الأدب عامة، حيث اتسعت إلى ابتكار بلاغة رائعة وفصاحة نادرة، واستعارة قوية وتشبيه دقيق وكانت للحركة السياسية والاجتماعية سبباً في ظهور حركة ثقافية وفكرية خيالية ومعانٍ وأساليب لدى المتكلمين باللغة العربية، ومما يمكن تأكيده في هذا الصدد هو أن الأدب العباسي عرف باستحضار الحجج والبراهين الشعرية والعقلية وانتحل مذاهب الفلاسفة في الشعر والخطابة واستعمال التصورات الغريبة والمعاني الدقيقة والجنوح البديع الظاهر في التشبيهات، والميل إلى المبالغات والتهويل والتفخيم كما هو في اللغة الفارسية.

وأما في الألفاظ والأساليب فقد تميز الأدب العباسي بانتهاج السهولة في اللفظ والتفنن في أساليب الكلام والإطالة في الترسل منه، والنقل من عبارات بلغاء الفرس والهند واليونان والروم، فساعد ذلك في اختيار الألفاظ الرشيقة وازدياد الميل إلى استعمال ألفاظ القرآن الكريم، والاستشهاد بآياته ومحاكاة أساليبه، حتى كانت خطب أبي مسلم الخراساني وداود بن علي والسفاح والمنصور فيها من ألفاظ القرآن وآياته الكثير، بل إنه تميز ـ أي الأدب ـ بالإكثار من ألفاظ الكناية والمحسنات البديعية والتشبيه والمجاز ووضع كلمات عربية جديدة بطريق الاشتقاق والقياس.

النثر في العصر العباسي:

النثر لغة الكلام والكتابة العاديين. وهو أيضاً أحد شكلي التعبير الأدبي الرئيسيين، فالخطابات والصحف ومقالات المجلات تكتب نثراً وكذلك سير حياة الناس والرسائل، والتاريخ، والقصص أكثر المسرحيات لا تلتزم أكثرية الناس بوزن متواتر. كما أن النثر يخلو من القافية وهو ما يتميز به كثير من النظم الشعري وغالباً ما يستخدم كتاب النثر أدوات شعرية كالجناس والطباق. وينظم بعض الكتاب نثراً بالغ التناغم، وفي كثير من الأحيان لا يستطيع القارئ أن يميز تمييزاً واضحاً بين النثر والشعر.

عرف العرب النثر في جميع عصورهم وعني به كبار كتابهم وأدبائهم وكانوا يهدفون من ورائه إلى التأثير في نفوس السامعين والقراء، ومن هنا كان اهتمامهم بالصياغة وجمال الأسلوب. ولم تصل إلينا وثائق تثبت أن العرب عرفوا في الجاهلية الرسائل الأدبية كما أبدعوا في الشعر. ورغم ذلك فقد كان للجاهليين علاقة بالنثر بحيث إنهم عرفوا بسهرات السمر وقص القصص ولذلك فلابد أن يكون هناك بعض الأثر يوضح أن النثر في الجاهلية كان موجوداً لكنه قليل وضعيف.

لقد تطور النثر في العصر العباسي تطوراً كبيراً. فعندما تدفقت ثقافات اليونان والفرس والهند كان على العربية أن تستوعب كل ذلك وتعبر عنه. كما قام علماء العربية بوضع العلوم الشرعية واللغوية وتمكن النثر من حمل الفلسفة والعلوم والآداب في يسر وسلاسة، وأدى كل ذلك إلى تطور النثر في تراكيبه وأساليبه وصوره وتقنياته. ونذكر من أعلام النثر في هذا العصر: ابن المقفع والجاحظ وسهل بن هارون وابن الزيات وابن قتيبة.. وغيرهم كثيرين ممن أبدعوا في النثر وطوروه أسلوبياً وفي صوره المختلفة.

ومن العوامل التي أثرت في تطور النثر في العصر العباسي نجد:

* ازدهار حركة الترجمة والتأثر بالآثار الأدبية والمناظرات والأفكار البلاغية لدى الفرس واليونان والهند.

* انتشار الوعاظ والقصاص والنساك في المساجد والساحات والتفاف الناس حولهم.

* ظهور المذاهب الفلسفية وأقوال الحكماء في الثقافات الأجنبية في الأدب العربي.

* احتدام الجدل الديني وقيام المناظرات بين الفرق الإسلامية.

الخطابة:

ازدهر في بداية العصر العباسي فن الخطابة واضمحل شأنها في نهايته والسبب في ذلك أن الخطابة ازدهرت دفاعاً عن حق العباسيين في الخلافة وتمكينهم لدولتهم واضمحلت بعد ذلك بسبب احتجاب الخلفاء عن العامة وزوال الداعي لها.

الخطابة هي السلاح القوي والماضي لكل دعوة إلى مبدأ أو توجيه إلى إصلاح أو إقناع بفكرة، وهي الوسيلة التي تقود إلى تحقيق أهداف نبيلة، فهي تساهم في التخلص من سلطان غاشم وتوقظ الوعي إلى التحرر، وتنبه الأذهان إلى ما يجب أن يكون، وتعتمد في ذلك على فصاحة الكلام وبلاغة الأسلوب وإثارة الشعور واستمالة القلوب، والإيمان بالدعوة والدعاية المراد تحقيقها.

> ظهرت في العصر العباسي الكثير من المعاني داخل الأدب عامة، حيث اتسعت إلى ابتكار بلاغة رائعة وفصاحة نادرة، واستعارة قوية وتشبيه دقيق وكانت الحركة السياسية والاجتماعية سبباً في ظهور حركة ثقافية وفكرية خيالية ومعانٍ وأساليب لدى المتكلمين باللغة العربية

والحديث عن الخطابة في العصر العباسي يجعلنا نؤكد أنها كانت الدعامة الأساسية في توطيد دعائم السلطان والحكم، حيث اعتمد أصحاب الدعوة على البيان والبلاغة والإقناع والتأثير في الناس وتوجيه الأنظار إليهم واستمالة القلوب والإيمان بدعوتهم والإذعان للإمام وإقبال الخاصة عليها والانضواء تحت راية السلطان الجديد في السر والعلن، وكانت لعروبة بني العباس الأصلية وملكتهم الناضجة ولسانهم المستقيم والمهارة في الإقناع الوقع الكبير في النفوس، وبذلك استطاعت الخطابة أن تكون الوسيلة المثلى لبني العباس لتحقيق الهدف والمراد وهو قيام خلافتهم ودولتهم.

* عوامل انتعاش الخطابة:

ونجد من العوامل التي ساهمت في انتعاش الخطابة:

ـ قيام الدولة الذي اقترن بانقلابات كانت تؤجج نيرانها أكثر من جماعة، وأكثر من حزب واحد، كل واحد منها له دعاته الذين

ينطقون باسمه ويدعون له ويرفعون رايته، ويهتفون باسمه، ويجمعون الناس من حوله، والبيان هو المعتمد الذي يعتمدون عليه، والفصاحة هي الأسلوب الذي يأخذون أنفسهم به ويعتقدون أنه يصل بهم إلى الغاية المنشودة.

ـ كانوا يجادلون خصوماً قد تكاملت لهم الملكة وانقادت لهم البلاغة وذل لهم عصيّ القول، واستجاب لهم نافره.

ـ مخاطبة أقوام تأخذ الفصاحة بزمامهم، ويتملك البيان أفئدتهم، ويستولي القول الفصل على شغاف قلوبهم.

ـ عدم الحجر على الحريات، أو الحظر على أصحاب الآراء والمبادئ.

عرف العرب النثر في جميع عصورهم وعني به كبار كتابهم وأدبائهم وكانوا يهدفون من ورائه إلى التأثير في نفوس المستمعين والقراء، ومن هنا كان اهتمامهم بالصياغة وجمال الأسلوب. ولم تصل إلينا وثائق تثبت أن العرب عرفوا في الجاهلية الرسائل الأدبية كما أبدعوا في الشعر

لقد كانت الخطابة مجالاً آخر غير مجالها الرسمي للتوجيه العام من الخليفة، أو الحث الباعث من القائد، أو الوعظ النافع من المرشد

الجاحظ

أو التهديد الرادع من الوالي، وهو مجال استدرار العطف وتمكين الخطوة قال الحسن بن سهل للمأمون: «الحمد لله يا أمير المؤمنين على جزيل ما آتاك وسنى ما أعطاك، إذ قسم لك الخلافة، ووهب لك معها الحجة، ومكنك بالسلطان، وحلاك بالعدل، وأيدك بالظفر، وشفعه لك بالعفو، وأوجب لك السعادة، وقرنها بالقيادة فمن فسح لك في مثل مطية الملك، أم من ألبسه الله من زينة المواهب ما ألبسك، أم من ترادفت نعمة الله عليه ترادفها عليك، أم هل حاولها أحد وارتبطها بمثل محاولتك. أم من حاجة بقيت لرعيتك لم يحدوها عندك، أم أي قيم للإسلام انتهى إلى عنايتك ودرجتك؟ تعالى الله تعالى، ما أعظم ما خص القرن الذي أنت ناصره، وسبحان الله أي نعمة طبقت الأرض بك، إن الله تعالى خلق السماء في فلكها أضياء يستنير بها جميع الخلائق، فكل جوهر زها حسنه ونوره فهل لبسته زينته إلا مما اتصل به من نورك؟ وكذلك كل ولي من أوليائك سعد بأفعاله في دولتك، وحسنت صنائعه عند رغبتك، وإنما نالها بما أيدته من رأيك وتدبيرك، وأسعدته من حسك وتقديرك...». .

إن الخطابة في لفظها الفصيح ومعناها الرائع، وأسلوبها الجميل المعبر، وبلاغتها الخلابة تجعلها قادرة على تهذيب الأسلوب عند المتلقي وكشف الغرض وإثارة النفس وإهاجة عاطفة المستمع والمتلقي والتوجيه النافع والإرشاد الصحيح من أجل المواقف والآراء الخاطئة عند البعض.

* مميزات الخطابة:

تتميز الخطابة التي عرفت الكثير من الأساليب في مختلف العصور الأدبية بالعديد من المميزات وسنحدد هنا بعض المميزات التي تميزت بها في العصر العباسي على الخصوص:

ـ حيث إن لغتها كانت تمتلئ بشيء من الكبرياء والعظمة والإباء والشمم الذي يشعر به الخلفاء، خاصة أنهم هم الذين ينتهي نسبهم إلى الدوحة منها رسول الله صلى الله عليه وسلم كانوا يؤمنون بأحقية الخلافة لهم وأنها حقهم الطبيعي بحيث إن هذا الكبرياء كان يجعلهم في تلك القمة العالية وفرق بينهم وبين سائر الخلق.

ـ محاكاة الخطابة للأساليب القوية والألفاظ العظيمة، والعبارات الجزلة والمنمقة التي كانت تعتمد على إعجابهم بالقرآن الكريم في كل استعاراته وتشبيهاته وكناياته وضربه للأمثال.

ـ بعدها عن الحشو والغريب واللغو الذي ينحدر إليه أهل الخطابة والمحسوبين عليها ظلماً، والمتسمين بها تكلفاً.

في حب الكتاب

يعتبر الكتاب خلاصة فكرية ويجربة حياتية مكثفة، ويمثل عنصراً رئيسياً في مكونات الثقافة الإنسانية، كما تمثل الثقافة الإنسانية عنصراً رئيسياً في الحضارة البشرية.

إن أول كتاب تنزل للناس (المسلمين) منذ ما يقرب من ١٤٠٠ عام، كان القرآن الكريم، وقبله بآلاف السنين كانت هنالك كتب دينية كالتوراة والإنجيل.. وأول كتاب طبع في العالم العربي العام ١٧٠٦ بداية القرن الثامن عشر.

يجمع علماء الأنثروبولوجيا والتاريخ القديم (مرحلة ما بعد الطوفان)، أن قبل التوراة والإنجيل والقرآن الكريم، كانت هنالك مخطوطات (خطها) الإنسان مستخدماً الأشكال والرسومات والإشارات (بعضها كان على جدران الكهوف) لكن لم تكتشف حتى الآن اعتبر قليلاً من كثير يُنتظر اكتشافه.

الكتاب كاسم، لا يعرف بحجمه المادي أو مضمونه، بل يتعدى ذلك إلى كل ما هو مكتوب مهما اختلف حجمه وتنوع مضمونه. بمعنى آخر؛ كلمة كتاب تعني كل ما ضمته (صحيفة – ورقة) من أشكال لكلمات أو رسوم دلالية أو إشارات تريد قول أو أيصال رسالة ما.

في عالم اليوم، تعددت أشكال الكتب، رغم تنوع مضامينها، فجاءت (كتب) جديدة، من بينها الكتاب الإلكتروني والكتاب المسموع. وجاء أيضاً منافسون للكتاب بمختلف أشكاله، من بين هؤلاء المنافسين التلفاز وشبكة المعلومات العالمية الإنترنت والإذاعة كما جاءت (مُلهيات) أخرى كثيرة شكلت معوقاً كبيراً لتأثير الدور المجتمعي للكتاب في الفرد والجماعة.

وتدخل دور النشر صناعة الكتاب كأحد أهم المكونات الرئيسية في هذا المجال الحيوي؛ ففيها تتم عملية صف وطباعة الكتاب لكن دورها يتعدى صناعة الكتاب ليشمل بورصة الكتاب والتحكم بأسعاره هبوطاً وارتفاعاً والتحكم بتوفيره من عدمه في هذه البقعة الجغرافية أو تلك.

والمكتبة العامة باعتبارها ذاكرة المدينة وعلى الرغم من أنها تجمع كتبها ومقتنياتها الثقافية من معارض، سواء كانت محلية خليجية عربية أم عالمية، إلا أن دور النشر تبقى في نهاية المطاف، هي الوحيدة التي تشكل منبعاً أساسياً للمكتبات العامة والخاصة.

اليوم أيضاً، نحن أمام حقائق ضاغطة وغير سارة؛ فعلى الرغم من أن كثيرين ليسوا على علاقة جيدة بالكتاب، وآخرين لا يرون أي علاقة بين الكتاب والتنمية وقلة غير مقتنعة أساساً أن الثقافة منبعها الكتاب، على الرغم من ذلك كله فالحقائق الملموسة تقول: إن نسبة الأمية في الوطن العربي ما زالت ٣٠٪، أي ما يساوي ١٠٠ مليون فرد، من مجموع سكان يقتربون حثيثاً من ٤٠٠ مليون نسمة، وفي الإمارات بلغت نسبة الأمية ٧٪، أي ما يساوي ٧٠ ألف أمي من أصل ٧,٥ مليون نسمة، هم عدد السكان لعام ٢٠١٠..

السؤال الذي دائماً ما يواجهه الإنسان: هل الكتاب سيستمر أم سيُستغنى عنه لصالح الكمبيوتر المحمول أو الكتاب الالكتروني..؟.

بتقديري الشخصي وهذه وجهة نظر، سيستمر الكتاب ما بقيت الحياة، لماذا..؟ لأن الفقر سيستمر ما بقيت الحياة والفقراء لا يمتلكون حواسيب محمولة أو ثابتة ولن يملك الناس جميعاً في العالم هذه الحواسيب حتى لو نجحت المحاولات لجعل الحاسوب المحمول بدولار واحد فقط، والسبب أن هنالك من يعتبر الدولار مرتباً شهرياً يعتاش به وأفراد أسرته.. نعم، وهؤلاء ليسوا مائة شخص أو ألف أو مليون، بل هم مليارات وقد يتجاوزون المليار يوماً وهو قريب إذا ما بقي العالم على علاقة سيئة بالضمير والبيئة وإدارة الموارد الطبيعية المتوافرة على هذا الكوكب، إذا ما بقي العالم يمارس حماقاته ومغامراته وجشعه ونهمه الذي لا يحدو تبني سياسات تهدم ولا تبني، وتتسبب بالكوارث كالحروب والمجاعات وتقويض الحضارة البشرية..

الكتاب سيستمر ما استمرت المعرفة في تجددها والعلم في اكتشافاته والإنسان في أحلامه وتفكيره وإبداعه..

محمد حسن الحربي

محمد عفيفي مطر

اختفى الشاعر وبقي الشعر...

عبد الفضيل ادراوي

لقد فجع العالم العربي بفقدان الشاعر العملاق محمد عفيفي مطر وهي رزية حقيقية لحقت، ليس بالقارئ المصري وحده، ولا حتى بالقارئ في العالم العربي وحده، بل هي رزية سوف يستشعرها القارئ الإنسان على امتداد هذا العالم الفسيح والممتد. فلقد استطاع الشاعر الفقيد أن يحظى بجمهور من القراء في كل بقاع المعمورة وشكل شعره القوي بلغته الرصينة وعبارته المسبوكة وبمضمونه العميق والإنساني وبحسه التعبوي التحريضي وبفنيته الجميلة الممتعة، التي انطبعت عبر نغمة إبداعية خاصة. بكل ذلك استطاع الشاعر الفقيد أن يتشكل في وعي القراء، نموذجاً للشاعر الكوني الذي لا يحصر إبداعه مكان، ولا يحده زمان. فهو، وإن كان سارق الموت قد أبى إلا أن يختطفه من بيننا، إلا أنه حتماً سيظل خالداً وحيّاً حياة الشهداء الذين لا ينبغي أن نحسب أنهم أموات. فقد كان بحق شهيد الكلمة الشعرية الصادقة وشهيد الموقف الشجاع والقوي الذي لا تأخذه في الحق الإنساني لومة لائم، ولا يثنيه عن تأدية الرسالة الحقة للإبداع والفن في المجتمع شيء.

بحثاً عن لؤلؤة المستحيل

لقد سبق لأحمد عبد المعطي حجازي أن تحدث عن وظيفة الشاعر في الحياة، وبين رسالة الشعر أو الفن عموماً في المجتمع الإنساني، حين قال في مرثيته الشهيرة: (مرثية العمر الجميل):

قلنا لك اصنع كما تشتهي
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل
لؤلؤة المستحيل الفريدة

وهي بحق الرسالة التي تلقفها الشاعر الفقيد محمد عفيفي مطر الشاعر الذي ستبقى حروف اسمه منقوشة في وعي الأمة العربية، وفي ذاكرتها الشعرية فلقد ظل فعلاً شاعراً عملاقاً متألقاً في سماء الكلمة الشعرية المدوية، محلقاً في فضاء التحرر الشعري الذي لا تأسره المصالح الشخصية الضيقة، ولا تسجنه الانتماءات والاصطفافات التي تقتل الإبداع وتبيده. لقد آثر هذا الشاعر أن يُعبّد شعره لمدينة لؤلؤة العدل المستحيلة، ويطلق عالياً الصوت المتألق الفريد للحق المستحيل. عاش عفيفي حوالي 75 عاماً، ومنذ أن تفتقت قريحته الإبداعية، اختار أن يكون ذلك الشاعر الإنساني الذي ينشغل بقضايا المجتمع ويقدم هموم أخيه الإنسان ومعاناة البشرية جمعاء، على هموم الشخصية وانشغالاته الفردية الخاصة. لقد ظل عفيفي حقاً عفيفاً، عاملاً من أجل صيانة الشرف والعروبة من أية محاولة يمكن

أن تعبث بهما أو تحاول أن تبتذلهما. فكان وفياً لعروبته التي ارتضع قيمها ومبادئها منذ أن ولد في قرية رملة الأنجب بمحافظة المنوفية عام 1935 هناك نشأ عفيفي مخلصاً لعروبته، حاملاً أمانة صيانتها في مبادئ الكرامة والشهامة الصعيدية الموروثة عن الأجداد والتي لا تقبل التساهل ولا المساومة. كما لا تخاف الترهيب والترغيب الذي ينشره قاطعو الورود والأزهار، وقاتلو العصافير، ومربو الغربان والغرانيق في الوطن العربي.

لقد فضل عفيفي مطر أن يعلن معارضته لسياسة الرئيس السابق أنور السادات وهو ما جعله غير مرحب به في بلده، وليضطر بسبب ذلك للعيش منفياً خارج وطنه بعيداً عن أهله، وينزل ضيفاً على العراق البلد الذي رأى فيه خلاصه، ولو مؤقتاً، من خطر التطبيع والاستسلام. وهناك بقي إلى بداية العقد الثامن من القرن الماضي. لأنه لم يقبل بسياسة الارتماء في أحضان الاعتراف بالعدو الإسرائيلي، الكيان المهدد للعروبة ومقوماتها. لقد فضل المعارضة والنفي لأنه كان من جيل الستينيات الطليعي الذي «كان يؤمن بأن مصر دولة عربية وأن شعبها شعب عربي، وأن ارتباطها هو بحضارة الصحراء أو بحضارة النهر.. وليس بحضارة البحر الأبيض المتوسط» (1).

أي أن العروبة في وعي هذا الجيل، يجب أن تظل أصيلة في ارتباطها وانتمائها ولم يكن من الممكن التساهل في قضية مساس بهوية هذه العروبة أو السماح بارتهانها إلى الإفرنج، تحت أي عنوان أو مسمى من المسميات.

وكما كانت قضية الثورة قضية جوهرية في وعي جيل الستينيات، كانت جوهرية في وعي عفيفي مطر. فقد عمل إلى جانب زمرة من الشعراء الطليعيين على ممارسة ما يمكن أن نسميه (التحريض الفني)، من خلال اعتماد الشعر وسيلة فعالة في نشر الوعي التحرري بين الأوساط، وتوجيه النقد والرفض لمختلف محاولات المسخ الحضاري التي كانت السياسات الرسمية تبشر بها في الوطن العربي. ورغم أن هذا الجيل قد واجه مختلف أشكال التعتيم والحصار كالمنع من النشر وحظر التجمع إذا ضطر أغلب أفراده إلى الهجرة أو التقوقع والانسحاب من الساحة، ورأى آخرون أن الحكمة تقتضي الاستسلام والرضوخ للأمر الواقع، والارتكان إلى الذين غلبوا. لكن عفيفي مطر لم يستسلم ولم يقبل أن يهال عليه تراب النسيان، أو يخنق صوته لمجموعة سببها موقفه المعارض للسياسة المصرية الرسمية، في موقفها من الحرب التي شنتها الإمبريالية الغربية على العراق، التي استهدفت إخراج الجيش العراقي من الكويت، اعتقل عفيفي مطر سنة 1991 م وقد سجل الشاعر تجربة الاعتقال هذه في العديد من قصائده أشهرها «هلاوس ليلة ظمأ»، وهي التجربة التي أثمرت فيما بعد الديوان الذي حمل عنوان: «احتفاليات المومياء المتوحشة» عام 1992 م.

شاعر الإنسانية

وقد وجدنا الشاعر يمضي في مضي الواثق من نفسه محققاً لنا كملمّ شعري اتخذ القصيدة الحر تصيغته في القول ومنفتحاً على أشكال وصيغ تعبيرية أخرى، إذ كتب قصيدة النثر، وكتب القصيدة العمودية وعبر كل الصيغ لم يكن أسير ذاتية ضيقة ولا رومانسية حالمة، بل ظلت هموم الواقع العربي، ومعاناة الإنسان في هذا الوطن المتحول، المكون الأبرز والمهيمن في كل كتاباته.

ولمتتبع عالم عفيفي الشعري يلمس بلا شك انفتاحه على الواقع الإنساني الممتد الفسيح، وعلى واقع الأمة العربية التي أنهكتها المآسي وكبلتها الأزمات وتحولت من معسكر التحرر الوطني، إلى معسكر التبعية والاستسلام والارتهان للآخر، طوعاً أحياناً، وكرهاً أحياناً أخرى. فكانت أعمال مطر الكاملة، التي صدرت سنة 2000 م، عن دار الشروق، ومن خلال كل دواوينه: (من دفتر الصمت)، (كتاب الأرض والدم)، (احتفاليات المومياء المتوحشة) (فاصلة إيقاعات النمل) (رباعية الفرح)، (أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت)، (يتحدث الطمي)، (والنهر يلبس الأقنعة)، (شهادة البكاء في زمن الضحك)، (رسوم على قشرة الليل)، (الجوع والقمر)، (ملامح من الوجه الأمباذوقليسي)، و(من مجمرة البدايات) (2). جميعها بقيت وفية لهموم الشاعر التحررية وطافحة بنزعته التغييرية الإصلاحية، المعبرة عن الإحساس بالغربة والضياع ليس بوصفه ذاتاً فردة متحققة هنا والآن، ولكن بوصفه الشاعر الإنسان

الذي يمثل كل الناس، ويعبر بلسانه بديلاً عن ألسنتهم العاجزة، وبعبارة أخرى: لقد ظل مفيفي مطر يمارس حوراً سياسياً من خلال القول الشعري، مترجماً مقولة الروائي العالمي ماريو باركاس يوسا: «ما فعلته هو أني اعتقدت أنه يجب علينا دائماً أن نشارك في الحياة السياسية، خصوصاً إذا رأينا أن الأمور حولنا ليست على ما يرام، إذا رأينا أن المجتمع انحرف، ووقع في الفساد وفي الاحتكار، وإذا طغى الظلم، أو رأينا أناساً يُرضخون قهراً في حالات كهذه علينا أن نقوم بشيء مفيد هذا ما أسميه السياسة» (٣).

لذا يمكن أن نقول إن غالبية القصائد الشعرية، في مجموعة أعماله الكاملة، تشير بوضوح إلى أنه فعلاً كان يقوم بهذا الشيء الذي اسمه السياسة لكن ليس بذلك الوجه الخطابي المفضوح الذي قد تتراجع معه الوظيفة الإمتاعية للشعر، بما هي الغاية الإنسانية الأولى المتوخاة من أي عمل فني، بل على العكس من ذلك تماماً، فقد ظل وفياً لرسالة الشعر الجمالية وظل مخلصاً للغته الإبداعية التي تفصح عن عوالم الحياة، وبما ينتاب الشاعر من أفكار وعواطف وإحساسات بالإنسان وبتطلعاته وهواجسه المعلنة والخفية على السواء. لقد كانت الرسالة الشعرية في كل قصائد مفيفي مطر حبلى وموسومة بالهموم الإنسانية المتشابكة والمعقدة وهو موسوم بالانتصار لآمال وطموحات المستضعفين والمعذبين في الأرض.

وكما سبق وأن قال فيكتور هوجو في كشفه عن أهمية هذه السمة الإنسانية في الشعر والفن عموماً: «ليس في عقلي سوى فكرة واحدة هي خدمة الإنسانية.. لقد دافعت عن صغار الناس وبؤسائهم... وإني لأتعجل الغد العظيم لإنسانية خير من هذه» (٤).

تحريضية فنية:

لقد اتخذ الشاعر من كل قصائده تقريباً، منبراً لممارسة تحريضية فنية شعرية جميلة، توسلت بلغة شفافة ورقراقة، ومزجت بين الخيال والواقعية، وتعانقت في أفكارها مع المشترك الإنساني، وتوغلت إلى الكوني الوجودي، الثاوي في عمق الإنسان وقرارة نفسه وداخله، كل ذلك من أجل بث روح من الإحساس بالمسؤولية لدى هذا الإنسان، عساه يلتفت إلى حاله فيغير ما به، وينتفض ضد همومه. فها هو يصور حالة انعدام الأمن التي أصبح يعيشها الإنسان في هذا الزمن الذي تبدل إلى مجرد ثكنة تولد الخوف والموت والملاحقات، وابتعد فيه الإنسان عن أخيه الإنسان، يقول في قصيدة (كن معاً):

..كنت أحتاج الضوء والظلام
وثغرة تنفذ منها الريح
للياسين من أرغفة الولاة والقضاة
والخائفين من ملاحقات العسس الليلي
أو وشاية الآذان في الجدران!!

ويعبر في قصيدة أخرى (٥) عن تبدل الوطن، وسيادة أحاسيس الضياع والعدمية التي تنشر الخراب المخيف في كل الأنحاء فيقول:

وطن للخراب الطلولي،
نهر تجرره الصرخة الغائرة.
صخب، وبلاد تجلجل في حجر السمع،
والرعد يزرع أعضاءه..

ويتألم لسان الإنسان المعاصر لانفراط عقد الزمن السابق، زمن الحلم المشروع، وزمن البحث عن السعادة بما هي قيمة إنسانية ممكنة:

محمد عفيفي مطر/معد الجبوري/أحمد عبدالمعطي حجازي/خليل الخوري/نجمان ياسين

مهرجان أبي تمام

كنَّا في شمس طفولتنا وصبانا
نصطادُ فراشَ الأحلامْ..
لكن كل ذلك ولى إلى غير رجعة، وتبدّل الحال إلى زمن آخر هو زمن الهزائم والوهن العنكبوتي، وزمن الاحتراق والتشظي:

أزْمَنَةٌ مرّتْ..
كانت تنثر فضَّتَها ورمادَ
كهولتها في الشَّعْرِ
وَوَهَنِ الخطوةِ
والجسدِ المهزومْ

زمن أصبح فيه الإنسان تجسيداً فعلياً لصورته كما تخيلها الشاعر عبد المعطي حجازي(٦):

(أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابرة).

وكما يصوره عفيفي، ذاتاً وحيدة متروكة، تستصرخ وستنجد، فلا أحد يغيثها أو يرحمها:

فتصرخ، لا تغاث، بغير أن ينحل وجهك جيفة
تعلو روائحها فتعرف أن هذا الليل يبدأ،
لست تحصي من دقائقه سوى عشر
استغاثات
لفجر ضائع تعلو بهن الريح جلجلة
لدمع الله في الآفاق..
هذا الليل يبدأ

ويكون هذا الإنسان الضحية، هو وحده المعني والمسؤول عن مصيره المحتوم وهو المعني بتغييره، وهو المعني بخلق فجره الجديد من وسط عتمة ليله البهيم كل ذلك بشرط أن ينزع عنه لباس الخوف والجبن، ويعزم على التحدي والصبر والمواجهة الفعالة والإيجابية. وهذا ما تبينه رائعته المشهورة (هذا الليل يبدأ) التي كتبها في ظلمة سجنه (٧):

هذا الليل يبدأ
فابتدئ موتاً لحلمك وابتدع حلماً لموتك
أيها الجسد الصبور
الخوف أقسى ما تخاف.. ألم تقل ؟!
فابدأ مقام الكشف للرهبوت
وانخل من رمادك، وانكشف عنك،
اصطفِ الآفاق مما يبدع الرخ الجسور..

خاتمة:

وخلاصة الأمر، فإن الشاعر الفقيد محمد عفيفي مطر، من خلال السمات الإنسانية التي ميزت كل أشعاره، ومن خلال اختياره نهج الشعر التحرري، بوصفه نهجاً واختياراً في الحياة، وفي الرؤية الراسخة في وعيه عن وظيفة الشعر والفن في المجتمع ومن خلال تكريسه كل حياته لخدمة الإنسان والدفاع عن قضاياه وعن كرامته، ومن خلال صدعه بصوت الحقوق الإنسانية عبر الكلمة الشعرية الجميلة وعبر الصيغة القولية القوية المجلجلة، التي تنبذ الخوف والاستسلام، وترفض الاصطفاف إلى جانب المعتدي الظالم، ولو أدى به ذلك إلى أن يفقد وطنه أو يفقد حريته هو شخصياً، ليستسهل ذلك في سبيل خدمة الحق والعدل، وما دامت الغاية هي الحفاظ على كرامة الإنسان العربي والعروبة خصوصاً، والانتصار للإنسان الكامل، الذي لا يمكن أن يذكره التاريخ، ما لم تتحقق فيه القيم الفطرية الأصيلة في قيم الحق والعدل والحرية والكرامة والسعادة.

لقد عاش محمد عفيفي مطر نموذجاً للشاعر المثقف، ومثّل علاقة المثقف بالواقع وبالسياسة تمثيلاً حقيقياً، حتى إن المتتبع لشعر هذا الرجل يقرأ من خلاله طبيعة المجتمع الذي نعيش فيه وطبيعة الإنسان الذي نعايشه، وأكثر من ذلك طبيعة القيم الإنسانية التي افتقدت وانمحت وكان غيابها سبباً في تبدّل المجتمع وتَخَرُّبِه المخيف.

وهي في الحقيقة سمة المثقف الوطني باعتبار أنه «شريك أساسي في قراءة الواقع واقتراح الحلول المناسبة للمشكل»(٨).

وهل سيذكر التاريخ الشاعر الفقيد محمد عفيفي مطر إلا انتصاراً لهذه القيم ولجعل منها همه الوجودي، ووظيفته الإنسانية ورسالته الشعرية؟

ومع توفر المكتبة المصرية والعربية والعالمية(٩)، على قصائد الشاعر الفقيد، الطافحة بالسمات الإنسانية الخالدة، هل يمكن أن نقتنع بأن هذا الشاعر قد مات؟؟...

(١) كما عبر عن ذلك أمل دنقل في أحد حواراته، مجلة خطوة، القاهرة، العدد ٥، ١٩٨٣.

(٢) مع الإشارة إلى أن الشاعر قد كتب للناشئة بما عنونه: «مسامرة الأطفال كي لا يناموا»، كما كتب جانباً من سيرته الذاتية في كتاب سردي بعنوان: «أوائل زيارات الدهشة».

(٣) عبد الباقي يوسف، العلاقة بين الرواية والسياسة، المجلة العربية، العدد ٣٩، ١٤٣٠هـ، يوليو ٢٠١٠م، ص ٦٣.

(٤) فيكتور هوجو: (Contemplations)، نقلاً عن: إدريس أبو الهيف، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٧، س ١٤، ص ٥١.

(٥) من قصيدة نداءات على الجدران مجموعة الأعمال الكاملة.

(٦) أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، يناير ١٩٩٣م، ص ٢٧.

(٧) القصيدة التي كتبها في معتقل (طرة) بتاريخ (١٩٩١/٣/٢٧) لما سجن بسبب معارضته السياسة المصرية الرسمية في موقفها إزاء الحرب الأمريكية الغربية على العراق سنة ١٩٩١.

(٨) عبد الرحمن منيف، بين الثقافة والسياسة، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٨، ص ٣٧.

(٩) تجدر الإشارة إلى أن عديداً من قصائد الشاعر الفقيد قد ترجمت إلى لغات عالمية مختلفة وخصوصاً لفرنسية والإنجليزية والروسية والتركية.

رواية «طوق الأحلام» لمحمد شويحنة (1)

بنية التخييل الرمزي والإناسة الثقافية

عزت عمر*

«طوق الأحلام»، عنوان جميل يذكّر بـ«طوق الحمامة»، و«طوق الياسمين» و«الطوق والإسورة»، حيث تشترك هذه اللفظة مع الأخريات في الإشارة إلى جانب تزييني يتموضع الطوق فيه على العنق، ويكون ظاهراً للعيان مانحاً الجمال والسعادة لمن يرتديه، بينما في «طوق الأحلام» فقد تتجه الدلالة إلى أن يكون قيداً مانعاً لمزيد من الانطلاق في فضاءات الحرية، وليس أكثر من الحالم امتيازاً بهذا الجانب المتضاد مع الواقع، والمفارق له في حين، والمتأثر به في حين آخر.

1 ـ دلالات العنوان

وهو على كل حال، طوق واحد يطوّق وليس أطواقاً، وإلّا لقلنا إن الأحلام تباهت بأطواقها التي ألبسها الكاتب طوقاً واحداً لمجموعة من الأحلام يدفع القارئ لتخيّل شكله أمستدير هو أم مستطيل؟ أم أنه لا شكل له؟ اعتباطي شأنه شأن الأحلام التي تأتي خطفاً ثم تذهب مطوّقة على نحو مستدير وبإحكام، أو كمستطيل يمكّن الحالم من الحركة نسبياً في حيّزه. وبهذا فإن تقييد الأحلام قد يدخلنا في إشكال مبدئي بين الطوق كنظام مغلق، وبين الأحلام كفضاء واسع للحرية يمكّن الإنسان من تجاوز المعوقات والمحظورات ويكسر قاعدة الزمان والمكان، وغير ذلك مما يرتبط بالذاكرة البعيدة والرغبات بحسب فرويد ويونغ وغيرهما ممن أدلى برأيه في هذا الموضوع.

وأخيراً، ربّما الطوق من الطاقة، وهو احتمال يحتاج إلى مزيد من الخيال. ومع هذا أو ذاك، فإن البعد الدلالي للفظة «طوق» المضافة إلى الأحلام، تساهم في تشكيل المعنى المراد إيصاله فنياً وتحرّض في الوقت نفسه على الدخول في تلك المتاهة من الأحلام التي هندسها ناقد ومبدع روائي.

2 ـ البنيان الروائي:

2 - 1 القصدية الروائية

تقع الرواية في 207 صفحات توزّعت على 44 فصلاً يتراوح كل فصل وسطياً ما بين أربع إلى خمس صفحات تمتاز باعتمادها تقنيتي الاستباق والاسترجاع لجملة من الأحداث تضيء جانباً من ذاكرة المجتمع الحلبي، ليبرهن قارئه بهذه الفنتازيا الخاصة بمزيد من الكشف عن مادة وتقاليد هذا المجتمع الحلبي كان ما زال يتمسّك بتقاليده الشعبية ووعيه القروسطي في خمسينيات القرن العشرين. واستعراض هذه الجوانب وبهذه الكثافة إنما يشير مبدئياً إلى مضمر مقصود من قبل الكاتب، امتثالاً لما استجد في وعي النخب الثقافية بالاحتفاء بعالم بدأ يغيب من الحياة الاجتماعية، بعدما غاب زمناً من الحياة الإبداعية. والقصدية الأخرى في هذا التوجّه لاشعورية، وذلك للتأكيد على أن حلب شأنها شأن المدن الكبرى خضعت للتطوّر المديني متجاوزة قيم الماضي نحو قيم أكثر انفتاحاً على العالم وأكثر استجابة لما استجد من ثقافة، حتى ولو كانت هذه القيم الجديدة تتعارض مع النظام المغلق الذي سادَ حياتها مرحلة طويلة.

2 - 2 تقنيات السرد

تتوزّع النصّ ثلاث بُنى روائية كبرى، ولكل بنية عناصرها وتفاصيلها الفنية والدلالية وهي:

أولاً: بنية تخيّلية قائمة على الحلم والرمز:

1 ـ الحلم

فالحلم بطبيعته ينفتح على الممكن وغير الممكن واقعياً، وبذلك فإن النص الحكائي سيذهب نحو التعدد والتنوّع في الأزمنة، باعتماد التقنية المشهدية الموظفة على شكل لقطات سريعة لأزمنة متنوعة وبعض من الأيقونات الدلالية الدالة على زمن ما، وتتمثّل هذه الأيقونات في شكل علامات بصرية: صور خلفاء بني عثمان، وعبد

الرحيم بطريوشه المائل وفطوم المغربية أو علامات معنوية تتمثّل في السلوكات والأقوال والحكم المتداولة لتعطي انطباعاً أولياً عن الوعي الكائن في المكان الروائي الذي تم تحديده بمنزل التاجر الحاج أكرم وجواره. وهو كما يبدو يتموضع في حيّ قديم مازال خاضعاً لتقاليد الأمس سيعمل سارد الرواية الرئيس على الكشف عنها بعدما مرّت أعوام طويلة على حدوثها من خلال العودة إلى ذلك الزمن والحفر فيه.

وبذلك فإن توظيف الحلم كتقنية بنائية سيكون بمثابة التمهيد لأحداث تدفع السارد لتذكرها بعد مرور زمن عليها: «كانت قد مرت أعوام طويلة أغرقت كل شيء في النسيان فلا أدري كيف انتشلني الحلم من جديد إلى عهد مضى، يتلامح من بعيد خلف تلال العمر». وفي الحلم سوف يكشف عن يحيى وأبناء عمومته الذين ولدوا بعد محنة ألمت بالأسرة، وأعمارهم جميعاً لم تتجاوز الخامسة عشرة بينما يحيى يتجاوزهم بسنوات، أي أن عمره في العشرينيات، واللعب حاصل في الحلم وليس في الواقع نظراً لأن يحيى كان مشلولاً وعاجزاً، رآه برجلين سليمتين يقود فريق الأطفال إلى اللعب ولكنه سرعان ما يغيب فلا يبقى سوى صراخ الأطفال الباحثين عنه. ويحيى كما أسلفنا هو نتاج لحظة قدرية مأساوية يفتعلها الروائي اعتماداً على المصادفة: فوالده عبد الرحيم الذي احتفل بعرسه للتوّ، سوف يدخل حالة من الجنون غامضة في اليوم الأول من زواجه، ثمّ تتركه أمه بعد إنجابه، وليصاب بالشلل بعدها، بالإضافة إلى محنة إنجاب الفتيات تباعاً داخل محيط ذكوريّ، وكلّ ذلك كتحريض وتشويق لمتابعة حكايته واعتباره البؤرة المركزية للحكي.

وهكذا فإن رحلة يحيى روائياً ستبدأ مع ولادة شمس الدين وخمسة من أبناء عمومته ولدوا خلال سنتين، لتنفضّ سيرة إنجاب البنات في الأسرة وهو أمر يشكل انعطافة في حياة يحيى بحسب تعبير السارد «فقد انتقل من عالم النساء والبنات من الشعور الطويلة كجزات الصوف أو المكانس الناعمة، ومن الفساتين إلى ماتحت الركبة وألوان زعابيط البنات وحبساتهنّ والأمشاط والمرايا إلى مشهد جديد لم تألفه عيناه، أصبح يرى كائنات ترفل على هواها بحرية، برؤوس صغيرة حليقة ورثّة الملابس يستر نصفها الأسفل دون أن تثير استياء أحد، لابل أخذ يلاحظ مدى ما تبعثه من انبساط وبسمات ارتياح في وجوه الجميع». ص٢٦.

ولمزيد من الكشف يعتمد السارد مقارنة بين ما كان في الأمس واليوم بتركيز البؤرة السردية على الحاجة كوثر التي كانت بالأمس كارهة لكل هذا الكم من البنات، فانحلّت «العقدة ما بين حاجبيها» وراحت تعتني بالأحفاد الذكور بكل ما لديها من خبرات، بينما الخوف من الحسد والحسديم لأحياة الجدّين فيصف السارد جانباً من هذا الحرص في الصفحة ذاتها: عيون مكحّلة، ثياب تعبق بروائح الدريرة والصابون المعطّر، الأحجبة الظاهرة والمخفية بين طيات الثياب، الخرزات الزرق لرد أعين الحساد، بينما كانت مهمة الصغيرات هز الأسرّة وطرد الذباب عن أخوتهنّ الصغار.

والمثير الذي يكشف الروائي في هذه الصفحات، هو مقدار الاحتفاء بعلامة الذكور داخل هذه الأسرة المحافظة، والروائي إذ يتقصّد ذلك، فإنما يريد الإشارة إلى دلالاته العديدة في الذاكرة الشعبية كالخصوبة والنماء والكثرة وغير ذلك، وقد مارست شعوب كثيرة هذا النمط من تكريس علامة الذكور كحالة رمزية في الإطار الدلالي ذاته.

المفارقة الأساسية في الرواية تنهض على الموضعة ما بين نظامين متجاورين ومتضادين الحي المنغلق على نفسه بعاداته وتقاليده وإلى جواره نهر الحياة المدنية الصاخب يفصل ما بينهما خيط واهٍ اقتضى من الشخصيات تجاوزه نحو الضفة الأخرى بمزيد من الشجاعة

أما المفارقة الأساسية في الرواية فتنهض على الموضعة ما بين نظامين متجاورين ومتضادين الحي المنغلق على نفسه بعاداته وتقاليده وإلى جواره نهر الحياة المدنية الصاخب يفصل ما بينهما خيط واهٍ اقتضى من الشخصيات تجاوزه نحو الضفة الأخرى بمزيد من الشجاعة.

2 ـ النرسيسية ورمزية الخروج

بدءاً من الفصل السابع يعتمد الروائي على أسلوب الحذف فيسلط مزيداً من الأضواء على

يحيى الذي بلغ عهد المراهقة بملامح أنثوية حتى إن النساء لا يعبأن بكشف المستور أمامه، وهو بدوره سيتأثر بهذا المحيط الأنثوي، فيستقي «من كل أنثى، لفتةً أو صوتاً أو حركة أو غنجاً، بياضاً وحمرة خجل، أمثالاً وكلمات وطرفاً، والأكثر من ذلك كيد النساء وكذبهنّ الأبيض. فطلع على الحياة بوجه يزينه ترف أنثوي...»، ص٢٩. والكشف في هذا المستوى مقصود لضرورات رمزية دلالية، ولضرورات فنية يقتضيها البنيان الروائي تمهيداً لتفاصيل إضافية عن تربيته في وسط نسائي يعيش حياته الطبيعية داخل المنزل من زينة وحكايات ورقص ومغنى وتمثيل ولعب، ويحيى إلى ذلك كان منسجماً في هذا الوسط يسمح لهنّ بتزيينه بالأساور الذهبية، والكحل والكريم وأحمر الخدود، بل إنه بدأ يعجب بجماله عندما ينظر في المرآة في حال تشبه حال نرسيس عندما اقترب من الماء فرأى صورته: «تأتيه بصحن الماء فيغسل وجهه ويجففه طويلاً المنشفة لكنه يبقي شعره الأسود مبللاً مبعثراً، ثمّ يدعكه بيديه ويخرج مشطاً من جيب سترته البيجامة العلوي ويبدأ بتمشيطه وصقله إلى الوراء، وبعد ذلك يمرر رؤوس أسنان المشط على غرّته الكثيفة ويسحب برشاقة بعض خصلات جبينه، ثمّ تمتد يده بآلية إلى جيبه الآخر، فيخرج مرآته الصيني المدورة، ويصلي على النبي على هذا الجمال.. يقرّب وجهه من المرآة ويلثم صورته» ومن هنا فإنه سيمارس بعضاً من هذه النرجسية من خلال الاستئثار بالاهتمام وتوزيع الألقاب على المحيطين به من أقرباء وجيران محبة أو كراهية، ولكنه في الوقت نفسه يعرف كيف يخبئ إعجابه الخاص بذاته في منأى عن أشباه للعب أتقنهم مستغلاً مشاعر المحبّة أو الإشفاق التي يحيطونها به (٢).

غير أن الجديد الطارئ في حياته سيكون المذياع، فهو صلته بالحياة في الخارج، وهو المقصود بذلك فإن المتفاعلات النصّية الدالة على زمانها ستحضر معه: أم كلثوم وكلمات أغانيها، فريد الأطرش وموسيقاه الطربية، وشامي كابور والكزبري والسلال وديغول، والأهم من كل ذلك تعرّفه إلى عالم السينما فسمع قصص مئات الأفلام ولاحق التمثيليات والبرامج الفنية والمنوعات، وأثر ولعه الجديد هذا بأبناء عمومته والنساء اللاتي انطلقن للمرة الأولى بملاءاتهن بغياب الحاجة كوثر.. إلى شارع بارون الحافل بصالات العرض الكثيرة وأفلام فريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب.. باختصار إنه خروج إلى العالم من مجتمع القرون الوسطى الذي قبعن فيه وهو أشبه بالـ «خروج الطقسي» من الموت إلى الحياة والسينما كانت بداية البدايات التي سوف تساعد أولئك النسوة وأبنائهنّ على اكتشاف العالم المحيط بهنّ، ولم يكنّ يعرفن شيئاً عنه: الحديقة العامة بخضرتها ونوافيرها، الإعلانات والمجلات الفنية من مثل الكواكب والشبكة والموعد، وهي مجلات هي فرط قبل جرأتها لنسبة وسطهنّ المحافظ، وأفلام فريد شوقي وإسماعيل ياسين وأسمهان وأغنياتها الخالدة والمهم في هذا الصدد أن النسوة هجرن حكاية الجدة أسوم البائتة، واختفت قصص التاجر حسن والغولة والأخوة الثلاثة، وحلّت محلّها قصص الأفلام من مثل: صراع في الوادي وقيس وليلى والمظلوم عبد الحميد ويوغيرها.. وبالعودة إلى أسطورة نرسيس يمكننا تحميل فعل الخروج دلالياً كمحرض على اكتشاف العالم وعلى اعتبار أن يحيى معوّق لا يستطيع الخروج، فإن الأخبار ستأتيه باعتباره مركزاً مُستقبِلاً ومُشعّاً في آن واحد فهو بالرغم من عجزه متمكّن من القيام بثورة في عالم الأسرة المحكوم بقوانين قديمة وبالتالي فإن السارد سيدفع بطله نحو المواجهة للمرة الأولى، مواجهة الزمن الماضي بوجاءته في شقّين: أولهما، هجران عالم الحكاية والخرافة الذي كانت تخبره الجدّة أسوم، وثانيهما مجابهة العالم القديم الذي تمثّله الحاجة كوثر، الجدّة التي جاهدت لترسيخ القيم الذكورية في المنزل، فقد «صحت بعد نوم دام دهوراً إلى هذا السيل الذي جرف أمامه البيت ومن فيه إلى الأفلام والأغاني والدلع والفضائح والصور، ورأت وسط ذهولها البنات والكنّات وقد هجرن الملاحف السود اللف، ولبسن تباعاً البالطو المخنصر مع غطاء الكتفين، ودرجن في الأسواق يزاحمن الرجال»، ص٤٤، فتدرك أن هذه الثورة يقف وراءها حفيدها، فتقول له: «والله فعلك فعل إبليس اللعين بل أنت أبو مرة بعينه، لا راح ولا جاء». غير أن يحيى يواظب على تفعيل هذه اللحظة من المجابهة بالدفع نحو السيطرة على المنزل سيطرة كاملة من خلال قدراته الخاصة في الكشف من مخبوءات النفس وتفسير الأحلام، اعتماداً على تفكيك الإشارة كرمز أو علامة ذات دلالة من خلال قدرته الفائقة على التخيّل والذهاب بعيداً في التحليل والتركيب لقصص وإسقاطها على الجمع الساذج من حوله والمنبهر في الآن نفسه بقدراته كزعيم جديد للمنزل في ظلّ الغياب الكلّي للجد الكبير وللآباء وانكسار الجدّة الكبيرة كوثر. ومن هنا فإن شخصية يحيى «المعوّق» سترمز إلى جيل يمتاز بتطلعاته لكنه في الوقت نفسه مطوّق بقيود اجتماعية وثقافية تمنع خروجه نحو العالم وتأكيد ذاته.

ثانياً: السارد والنصّ المسرود

1 ـ تعدد الرواة واللغات

سارد الرواية الرئيس هو شمس الدين الذي

ولدلأحدأبناء الحاج أكرم بعد المحن الكثيرة التي مرت الأسرة بها، وسيمركز الحكي سارد عليم على شخصيته الرئيسة، فيبدأ بتوجيه الأحداث نحو العالم الداخلي للأسرة وتقاليدها ولكنه إلى ذلك ليس سارداً مستبداً أو مستفرداً بالمسرود وهو ما يسمح لأن يساعده في أداء هذه المهمة رواة آخرون للكشف عن تاريخ بعض الشخصيات، كما فعلت الحاجة كوثر في إضاءة جوانب من شخصية شوكت الحصروميأو من خلال سرديحيى لقصص الأفلام، غير أن الحيّز المتاح للرواة الآخرين قليل جداً قياساً بالسارد الرئيس الذي واظب على حياديته في عرض الأحداث من جانب، ولإدراكه أن الحوارات المطوّلة بين الشخصيات تقوم بهذه المهمة وبالتاليفإن تقنية تعدد الأصوات وتنوّعها قد تحققت، ولا سيما في مجال اللغة المتداولة بين العامية والفصحى، أو اللغة البيضاء كما يصطلحون عليها وبذلك فإن الخطاب السردي سيخلو من لغة الإنشاء والفصاحة، ولكنه في الوقت نفسه لن يخلو من بعض الشعرية: «انتهى كشجر عصفبه الصقيع ذات صباح باكر فهرّ في أيام واضمحل ثم انطفأ، كانت كل الأحلام جداول تصبّ في بحره الواسع، يخطف الغد الواسع بكلتا يديه ويعبئه له في سلال». وهذه الشعرية الفائضة باستعاراتها التي تأتي على شكل مناجاة من قبل شمس الدين، لا تخلّ بالنظام السردي الممتاز ببنيته الشعبية الشبيهة بسيرة تشهرزاد سواء من حيث اللغة أو فتح الأطر الحكائية والتناغم ما بين الواقعي والغرائبي والعجائبي، دون أن يثقل على قارئه وخاصة في القسم الأول من الرواية الذي يغطي نحو خمسين صفحة منها. وكمثال نقدّم بعض النماذج:

١ - «وجه أبيض مورد، عليه زغب ناعم كغبرة السفرجل، عينان سوداوان بيفتنوا

مصادر الروائي الإنسانية غير مكشوفة للقارئ ولكن بإمكان المرء تقصيها من خلال المحكي الشعبي والفولكلور وبعض الوثائق عن حلب التي أبرزت هذا الجانب أو ذاك، بالإضافة إلى ذاكرته وعلاقته بالمكان المحدد، وينضاف إلى كل ذلك مقدرته على التنقيب فيها لإبراز الجوانب التي يتطلبها البحث الإناسي (الأنتروبولوجي)، للكشف عن نجوب الأشطة الثقافية للمجتمع الحلبي إبان الخمسينيات والستينيات

الراهب في ديره مشعره الأسود المسبل يداه البضتان، أصابعه الناعمة كأملود السكر.. ماذا فيه من الذكر بربّكم! ماذا بقي من الصبي فيه! نصفه الأسفل؟! آه يا حسرتي رخو مثل خرقة، يا فرحتي على البياض والسواد!» ص٢١.

٢ - «خرج نوري يا أختي، وجلست امرأته الحامل تنتظر، طال انتظارها وطالت غيبة الرجل وقبل أن تتغيب الشمس في قلبها فوضعت ملحفتها على رأسها وخرجت إلى الزقاق، مشت في الحارات تبحث، وصلت إلى السوق غشيمة مبضولة ماذا تفعل؟ زاغت عيناها وتاهت توقّفت تمسح فسوأتمسح الحارات الفارغة بعينيها، أخيراً وقفت عند السمان الحاج خليل وسألته: دخيلك يا حجي شفت جوزي؟ فردّ عليها يضحك: هيهييي يا أختي! تصيره جانبه! جوزك راح على مصر». ص٦١.

٣ - «أحد الشيوخ قد دخل بصرّة شاش فتحها بجانب النعش، وأخرج دمباكية خضراء كبيرة.. فهام أتباعه في الحال وارتفعت أصوات وزعقات اختلطت بنحيب الأسرة الآتي من الشبابيك، ارتفعت الجنازة على الأكف، ومشت تتقدمها فرقة النوبة، حملة الرايات في المقدمة، وفي وسطهم السامو ق الطويل الهائل برايته الخضراء، يعلوه الهلال النحاسي، يتطوّح فوق رؤوس الناس... كأنما التابوت فارغ، كما تحدث الكثيرون فيما بعد، توجّهت الجنازة بدفع لايقاوم نحو اليمين فانعطف الناس معها، مشت في الحارات والأزقة فمشوا خلفها».

وفي مقالة له عن الرواية يقول الروائي فيصل خرتش: «لذلك سنجد بعداً رمزياً في طيران الجنازة أمام نظر المشيعين هذا الأفق الرحب الذي تجلى في يحيى ساعدته فيه شخصيات أخرى منها مجموع النسوة اللواتي نبتن في بيئة شعبية وغذينها بالقاصيص وحكايتهن، فكأنما ينسج الروائي قصصاً من ألف ليلة وليلة، ليقدم عالماً أثرياً خصباً ملوناً بألوان قوس قزح. والرواية مليئة بالأعاجيب والسحر والفنتازيا، ضمن الخيال الشعبي الذي يتقن الكاتب تصويره والإحاطة بأعاجيبه» (٣).

2 ـ تعدد الحبكات

بسيطرة يحيى على المنزل وانكسار الحاجة كوثر وموت الجد يتّضح المغزى الدلالي للرواية، مما يضطر الروائي إلى فتح مزيد من الأطر الحكائية لإغناء عمله بالتفاصيل التي

ودّ إبرازها في نصّه، ومن ذلك فتح إطار خاص يسمح بدخول شوكت الحصروميّ الأحداث، الأمر الذي يقتضي الذهاب بعيداً في تاريخه الشخصي ورابط القرابة بينه وبين الأسرة، مما سمح له باقتحام حياتها، وهذا بدوره اقتضى تفاصيل إضافية تسردها الحاجة كوثر عن وحام أمه وعن هروب أبيه نحو مصر، بينما يركز سارد الرواية الرئيس على عمله في شرطة الآداب ومراقبة صالات العرض وطرائق الرقابة في تلك الأيام، وتزويد يحيى ببعض من الصور للممثلين والممثلات وبخاصة الصور الفاضحة، فيغضب هذا السلوك أعمام يحيى، ليدخل المنزل في صراع جديد.

وكل التفاصيل التي أوردها الروائيّ في هذا القسم يمكن اعتبارها زائدة ومقحمة على النصّ الحكائيّ، وكذلك الأمر بالنسبة لجنازة الحاج أكرم حيث استعرض الروائيّ مهاراته السردية في وصف الجنازة بغرض إدهاش القارئ بتعريفه إلى عالم الطرق الصوفية واحتفالاتها من جانب، والكشف عن بعض الخصائص الميثولوجية المرتبطة بتقديس الأجداد من خلال أسطرتهم.

ثمّ تأتي أخيراً حبكة الكنز المخبوء، في إطار روائيّ وغرائبيّ جديد يسمح بتسليط الضوء على تاريخ العائلة، وذلك من خلال توظيف الحلم على النهج الشهرزادي «جاء في المنام»، حيث يحلم شمس الدين (راوي الحكاية) بدخول أقبية تنفتح على بعضها، فيعثر في النهاية على ورقة فيها وصية من الجد الكبير (الماجد) يخبر فيها بوجود كنز أو مال. والدخول إلى القبور مزيداً تعني العودة إلى الماضي، الماضي الأبعد كي تتوافر في الراوية ثلاثة أزمنة: زمن الأجداد، والآباء ثم الأحفاد، ليربط فيما بينها إطار دلالي تاريخي واجتماعي في آن.

وفي رواية «الفتوحات» يذهب الروائي وليد إخلاصي إلى الماضي عبر قبو للتأريخ للعائلة واكتشاف وثيقة تسجّل مناماتٍ الجد وهي عبارة عن أربعين مناماً استغرقت نحو ستين صفحة من روايته كتقنية فنية تقحم نصاً إضافياً على المتن الرئيس، وبدوره يقوم محمد مشويحنة بتوظيف هذه التقنية عبر مناماته باستحداث أطر جديدة تذهب في نسق الحكاية الغرائبية، كما في حكاية الكنز والجدّ القديم، وكما في حكاية ديبو الزغنون، وتمثيل الصبيان لفيلم سينمائيّ، وجنون يحيى واشتداد أذاه، حتى قيام حرب ١٩٦٧ وانعكاس الهزيمة على المجتمع بالإضافة إلى فصل خاص عن المقبرة والنهاية الرمزية القابلة للتأويل، وكنا نتمنى لو أن الروائي انشغل أكثر بقضية الوعي الذي استجد في حياة الأسرة، وإقحام أبطاله الحياة الفكرية الغنية التي شهدتها حلب سواء من الناحية السياسية والانخراط في الأحزاب، أو الحياة الثقافية التي استجدت، وذلك بعيد إشعال يحيى الشرارة الأولى للخروج من المنزل إلى نهر الحياة المجاور.

ثالثاً: خطاب الإناسة الثقافية (الأنتروبولوجيا).

مصادر الروائي الإناسية غير مكشوفة للقارئ، ولكن بإمكان المرء تقصيها من خلال المحكي الشعبي والفولكلور وبعض الوثائق عن حلب التي أبرزت هذا الجانب أو ذاك، بالإضافة إلى ذاكرته وعلاقته بالمكان المحدد، وينضاف إلى كل ذلك مقدرته على التنقيب فيها لإبراز الجوانب التي يتطلبها البحث الإناسي (الأنتروبولوجي) للكشف عن جوانب الأنشطة الثقافية للمجتمع الحلبي إبان الخمسينيات والستينيات والكشف عن تقدّمه كإنسان خاضع لجملة من العادات والتقاليد التي استنهلت بأتت عائقاً في سبيل تقدّمه. ومن هنا فإن الرواية ستكون أشبه بالمنجم الفائض بالعناصر التي تهمّ الباحث الإناسي، ومن ذلك تناوله لأشكال الحياة اليومية للأسرة في فضاء شرقي إسلامي منقسم إلى مجتمع حريمي ومجتمع ذكوري، الغلبة فيه للذكور بالطبع، وإلى ذلك فإن رصد هذا التقسيم المجتمعي من قبل السارد يعطينا الكثير من الصور المراد معرفتها عن أحوال هذا المجتمع، فبدءاً من عرس عبد الرحيم الذي سينجب يحيى يقدّم لنا مشهد عرس تقليدي باذخ لرجل ثري من بيئة محافظة حيث تحتفل النساء مع العروس في مكان هو «قهوة البرتقال» مع فرقة غنائية نسائية، و«التلبيسة» الرجالية في مكان آخر أحيته فرقة من المطربين الذكور وبذلك فإنه تبعاً لهذا التقسيم نضيء الروائيّ شيئاً من عالم النساء في «مقهى البرتقال» سوى أن «أم عدنان» وفرقتها صدحت بأغانيها المترنمة بأغاني منيرة المهدية وأم كلثوم، ونقدتها الحاجة كوثر أم العريس عشر ذهبيات، ونظن أن تداول العملة الذهبية هنا للدلالة على الغنى وليس على زمن ما قبل العملة الورقية، نظراً لأن العرس في الخمسينيات، أما عرس الرجال، فهو يستأثر باهتمام الكاتب، ويفرد له صفحات الفصل بكامله بداية من وصف ثياب الفرقة الشعبية باعتبارها رمزاً حلبياً لأشكال التعجمية السمنيات المطرزة، ملتاناتهم وسراويلهم الجوخ الكحلي، والمنطوفة الكسربة في الرجل نعل السمكة، وحتى نهاية اليوم الثاني في حمام السوق واستكمال الأفراح في المزرعة.

وكما يتّضح، يسعى الروائيّ هنا لإبراز

الحضور الذكوري وهيمنة الأغنياء من تجار السوق الذين مازالوا ينتمون إلى الماضي، ونموذج هذه الهيمنة أسرة الحاج أكرم حيث تمثّل نساء المنزل لرغبات الذكورة امتثالاً كلّياً في مطلق حراكهنّ داخل المنزل، بل إن القارئ يرى في الحاجة «كوثر» أكثر ذكورية من الرجال إلى درجة أنها بعد كل هذه «الخلفة» من البنات اللاتي أنجبتهن «الكنّات» أي زوجات أبنائها الذكور، تمنت موتهنّ، في أقصى حالات الامتثال للشرط الذكوري، حيث تقول: «الله يسترك كنّ بالموت.. يا الله الجبانة كبيرة والربّ رحيم» وما أشبه هذا بالوأد الرمزي، وكذلك الأمر بالنسبة للزوجات اللاتي وقع بهذا الإشكال التراجيدي القدري بإنجابهنّ بنات، وبدلاً من الفرح بالمواليد الجدد تحوّلت حياة الأسرة ومحيطها إلى مأتم دائم نظراً لعدم مجيء الأطفال الذكور، ولذلك فإنهن رحن بكل ما أمدّهن به الوعي الشعبي القروسطي يسعين لإجابهن عن طريق لفك السحر الذي أصابهنّ وغذين أرواحهنّ بمزيد من المقويّات والمشهيّات، ولكن ما باليد حيلة.

وللقارئ أن يتخيّل هذا المشهد من حياة العائلة، وليتساءل عن مصائر هؤلاء الفتيات بين يدي الحاجة كوثر، وهي ترى أن وجود العائلة بكاملها بات مهدداً لتصاعد روح الانتقام من أولئك الصغيرات البريئات، بل لتفاقم رغباتها في حرق المنزل بكامل من فيه، كي تخلص من هذه الحال التي هي فيها.

وربّما يأتي الاستثناء الأنثوي الوحيد لنظام الطاعة هذا، كنّتها الأولى أم يحيى، زهيدة التي فضلت الانسحاب من هذا الفضاء القاسي، تاركة وليدها الذكر الوحيد بين أيدي جدته وجدّته، مودعة في روحه بذرة التمرّد، غير أن الأقدار ستكمل لعبتها مع العائلة، فيصاب يحيى بالشلل إثر سقوطه من السرير، فيعيش على كرسي متنقل في هذا الوسط الأنثوي فبات أشبه بالبنات: «وجه أبيض مورد، عليه زغب ناعم كغبرة السفرجل، عينان سوداوان بيفتنوا الراهب في ديره، شعر الأسود المسبل يداعب ضفتان أصابعه الناعمة كأملود السكر.. ماذا فيه من الذكر بربّكم! ماذا بقي من الصبي فيه! نصفه الأسفل؟! آه يا حسرتي رخو مثل خرقة، يا فرحتي على البياض والسواد». ص ٢١.

ومن ناحية أخرى سنلحظ اهتماماً متزايداً من قبل الروائيّ في تناوله للطقوس الدينية، والعادات والتقاليد المرتبطة بزيارة الأضرحة والتطبب الروحاني فيها، بالإضافة إلى بعض الاحتفالات الدينية كـ «النوبة» وطقوسيات المتصوفة وغير ذلك مما يمنح المتن أبعاداً سردية مشعة بالتفاصيل ذات الدلالة الرمزية المعبّرة، والأمثلة كثيرة وتحتاج إلى بحث خاص في إطار الميثولوجيا الشعبية وبنية المقدّس، ونشير بإيجاز إلى بعض هذه التفاصيل من مثل: ذهاب الصبيان إلى الكتّاب، والدور التربوي المناط بشيخ الكتّاب كحارس للقيم، وحضور المرأة في الحياة المنزلية وتكريسها القيم الذكورة كونها خاضعة للقيم ذاتها، وبعض عادات الزواج وبخاصة الرغبة في زواج الفتيات القاصرات والعنوسة، ورصد الوعي الاجتماعي العام، وعلى نحو خاص سلوكه بعيد حرب حزيران وتأكيده على أن التغيير سيتمثّل في الأجيال الجديدة من خلال سعيها لكسر الحيّز المغلق بتفكيك الاشتباك الحاصل ما بين العادات والتقاليد وعالم السحر والغيبيات والميثولوجيا، والانفتاح على ما استجد من ثقافة العالم.

الهوامش

(*) طوق الأحلام، محمد شويحنة، دار الإنماء العربي، حلب، ط٢، ٢٠٠٨.

(١) محمد شويحنة زميل في حرفة النقد وصديق أجالسه في الأصياف برفقة أدباء وفناني حلب الشهباء حيث منذ سنوات عديدة تنشط «حلقة المقهى» في تداول الأعمال الصادرة سواء عبر جلسة مخصصة لها أو من خلال الأحاديث العامة، وأشير إلى ذلك كي أنبّه إلى أن الوعي النقدي له حضوره المهم في هذه «الحلقة» سواء من قبل النقّاد الذين اشتهروا أو من قبل الكتّاب أنفسهم، وخصوصاً أولئك الذين مارسوا الكتابة النقدية لأعمال روائية أو قصصية صادرة، كما يفعل كل من: محمد شويحنة وفيصل خرتش ومحمد أبو معتوق وغيرهم.

(٢) ثمة تناص بين هذا المشهد وقصة قرأتها للأديب المغربي إدريس الخوري بعنوان «نرسيس» من مجموعته «البدايات»: «المرآة في الخزانة... إنها الانعكاس الحقيقي لوجهها الطفولي المستدير قام إلى المرآة وترك الكرسي الهزاز يتمايل وراءه. كانت المرآة لا تلتقط صفحة جسمه فقط طويلاً في المرآة وفكر الرقص أعجبني لكنه ليس مهنة مستقبلية. وعندما كان يدك الخشبة برجليه الصغيرتين كان يدك معها ماضيه وحاضره. اقترب أكثر من المرآة حتى أوشك وجهه أن يلاصق الزجاج، وقال سحقاً للمسلاخ ثم تحسس وجهه بكفه طيمنه في هذه الغرفة لا يوجد أحد غيره في غرفته هو يوجد وتوجد خزانة الثياب والمصباح المدلى من السقف، نظر إلى السقف فكان السقف أبيض بينما كانت جدران الغرفة رمادية مرة أخرى تحسس وجهه ثم صدره الناهد ثم بطنه ثم مؤخرته. وهكذا ابتعد قليلاً عن المرآة ثم اقترب منها ليدلو عيه الآخر يستيقظ فيه: كيف أبدو للآخرين على الخشبة؟... إنه الآن أمام المرآة... وكان يبدو أنه لا يريد أن يغادرها حتى يتحقق من كتمال جسمه، ابتسم لنفسه وكان على وشك أن يتساءل: هل أنا جميل؟...

(٣) http://thawra.alwehda.gov.sy/_print_veiw.asp?FileName=١٣٦٩٠٨٥١٢٠٦١٠٠٣١١٥٩٢٠

بين لحظتين

جميل داري

«رب يوم بكيت منه فلما صرت في غيره بكيت عليه»

إلى العام الجديد الذي سيغدو قديماً

رحل القديم بعذبه وعذابه
وأتى الجديد وها أنا في بابه
كم كنت أسعى أن أمسّ سماءه
لكنني ما زلت طوع ترابه
كم كانت الأحلام ساطعة الرؤى
حتى توارت في كهوف خرابه
وسألته عني وعما حلّ بي
أصبحت ريشاً في مهب جوابه
لم يكترث بذبول عمر آفل
ومضى يرد الموت عن أسلابه
العذب عاش ومات ولم أهنأ به
وظللت مأخوذاً بزيف سحابه
أما العذاب فرحلة قسرية
في بره.. في بحره وعبابه
فكأن هذا القلب صبٌّ هائم
فيعيد مجد هيامه وشبابه
كان الهشيم حصاد قلب خائب
ولكم رعى الأحلام في أعشابه
الأمس غاب.. وجاء يوم غيره
وكلاهما بالروح ليس بآبه

ما أقصر العمر الطويل فإنه
كدقيقة في حلّه وذهابه
وتكسرت كل النوافذ في يدي
لم أجن من عملي سوى أتعابه
العمر ماضٍ والزمان يحثه
ويكاد أن يودي بكل صوابه
كم كان حلمي ثائراً لا يرعوي
ويؤجج الدنيا بعود ثقابه
والآن قد خمد اللهيب جميعه
لم يبق غير رماده وهبابه
كم تسخر الأيام من شرفاته
أو تسدل الأكفان فوق قبابه
في نصف هذا الليل يرحل عالم
ويجيء آخر في جميل ثيابه
وأظل أبدأ من جديد رحلة
عبر الزمان بشهده وبصابه
عانيت من زمني الوعيد فإنه
ما كفَّ يوماً عن قبيح خطابه
لا فرق بين قديمه وجديده
فكلاهما يقتات من إرهابه
الصبر ولى.. لم يعد متحملاً
للصبر حدٌّ فاض في تسكابه

عمر تنصل بغتة من عمره
وبقيت مرمياً على أعتابه
حلّ الغراب فلا حمام بعالمي
شتان بين حمامه وغرابه
عام مضى.. عام يجيء.. كلاهما
مستهتر بزميله المتشابه
ويقول لي عامي الجديد: هلا هلا
فأقول: هل سأعيش في جلبابه
فغدا.. غدا ضيفاً ثقيلاً قادماً
أهلاً به وبمر.. مر شرابه
ماذا سأفعل غير دفع شروره
لا خير يبدو في شريعة غابه
ماذا سأفعل والزمان يحثني
لأكون رغم الأنف من أذنابه
لكنني لا أستطيع رضاءه
وعليّ ألب كل جيش كلابه
صدري يضيق ولا تضيق بناته
حتى غدا يبكي طلول رحابه
كم كان يطلع منه نجم قصائدي
تترى ويغفو الحب في أهدابه
لا نجم بعد اليوم يبدو تربه
فلقد تخلى اليوم عن أترابه
كل الذي في جعبتي ما عاد لي
روح محطمة وراء إهابه

بيني وبين الوقت سوء تفاهم
إياك .. والتسآل عن أسبابه
فالوقت يأخذني على تياره
ما زلت أحسو الشعر من أنخابه
وأنا الذي لا بر لي.. لا بحر لي
إني أراني في خضم يبابه
الوقت يمضي مذعناً مستسلماً
لا فرق بين حضوره وغيابه
كم قد ضحكت وكم بكيت سدى سدى
لم يبق لي غير الصدى ورهابه
مر القديم بعذبه وعذابه
وأتى الجديد وها أنا في بابه
قد كنت آمل أن يؤجج نجمتي
ما زال نجمي مطفأ.. ماذا به..؟
جاملته.. وفرشت أشعاري له
ورجعت دون ثنائه وثوابه
بل رحت أحلم كيف أنجو سالماً
فوجدت نفسي لقمة في نابه
يجتري وكأنني علف له
ولكم خدعت بلطفه وعتابه
.... يا أيها العام الجديد.. ولا جديد
لديك غير تفاؤلي وسرابه..
وغداً ستغدو مثل غيرك آفلاً
وأسير كالأعمى وراء ضبابه

دونما جدوى

أميرة عبده

أمرّ على اسمك المشروخ
من ألمي
فتبحر زهرة الليمون ميلاً
ثمّ تسقط في غبار التيه
شاخصةً
على غيمٍ تنزّى فوق برزخه...يناجيها
وما عادت إلى كنهٍ يجمعها!!
أنا المقتولة الأجدى
على كفيك تكويني
كما غابات صفصاف
تحدق في سماء الآه
لا أفق يناظر عشقها المرسوم
في أحداق آلهة الجنون
ولا فجاج الأرض تحمل مدها الآتي
كلون فاسق الذكرى
أنا المنكوبة احترفت
أغاني الشوق قاطبة
على صوانك المنصوب في لغتي
على رئتي
وحين أبووووح : يا وجعي
تخطّف ظلي المدمى مواويلي
أنا ال ليلى
أمات الشعر أولها وآخرها
وبين البين يحصيني
حنيناً

مرّ يوماً في أقاصيه الندى
فتناثرت كل الكواكب هالة حيرى
على وهج الزنابق ترتجي
أفقاً يساند ضوء شهقتها
أتدري..! كيف أضحى القلب تابوتاً؟
وأنت على أثافي اللهفة الأولى!!؟
سئمت الصمت واللغة العقيمة في تجليها
فأخبرني
أنا «نا» كيف تفقد لونها العاجي
فوق شحوب نجواكَ
أتدري حين أعشق
أرتدي الأفق جناحين
وأمطر كيفما اتفق الهوى
مطراً خرافياً
أتدري
أنني أهدي لعينيك
من التسبيح فوق مدامع النجوى
تعال الآن واجمعني
على عينيك أطيافاً
لتصبح أنت في شغف خطيئاتي
أحبكَ حينما تأتي
وأرحل..دونما جدوى...!!!

حين يهطل الحزن

جلال الدين البوز

-١-

إلى عينيك يحملني..

خواءُ الرُّوحِ واللُّغةِ

ومشكلتي..

بأنَّك أنتِ مشكلتي

وأن سطوري العطشى

تريدكِ أنتِ.. ملهمتي

ومشكلتي

بأنَّكِ أنتِ نوَّاري..

ووحدكِ عِيدُ أشعاري

ووحدكِ أنت عاصفتي

-٢-

إلى عينيكِ يأخذني

هطولُ الحزن والذِّكرى

فما زالتْ..

لدى عينيكِ أسرابٌ من البشرى

تناديني

لأُبعثَ عاشقاً ولهاً..يعيشكِ مرَّةً أخرى

-٣-

إلى عينيكِ يحملني

رحيلُ الرُّوح عن جسدي

وينهشني

حريقُ الحزنِ في كبدي

وموتُ جميع أيامي..

كأوراقٍ مُمَزَّقةٍ..

تغادرني..

لتجثمَ فوق أحلامي

وما من حيلةٍ بيدي

وأنتِ تركتِ أنوائي..

لتنزعني

من الدنيا.. ومن نفسي.. إلى الأبدِ

هي الأوهامُ تعبثُ بي

فخلفيكلُّأفراحي..ومامنفرحةٍبغدي

وما بغدي

سوى بحرٍ من الأحلام والأوهامِ والزَّبدِ

يحاصرني.. إلى الأبدِ

-٤-

إلى عينيكِ في الأحلامِ ما زالتْ..

رياحُ الجوعِ تحملني

وعن عينيكِ تبعدني

رياحُ الموتِ يا حلماً خرافياً بذاكرتي

يعذِّبني

ويا رمحاً خرافيَّاً بخاصرتي يرافقني

إلى شطآنك الخضراء ما زالتْ..

سيولُ القحطِ تأخذني

وكفُّ الموت تُمسكني

وتُرجعني

لفاجعتي

وفاجعتي..

بأنَّ نهايتي أَزِفَتْ ولمْ أظفر بلؤلؤتي

ولم أُقتل بمعركتي

لدى كفَّيك يُرسيني

رسوُّ البردِ في شفتي

ويقتلني..

جليدٌ يخنق الأبيات والكلمات في لغتي

أخاتمتي؟؟

جليدٌ في دمي أبداً ونارٌ تعثو في رئتي

أخاتمتي؟؟

رياحالموتتقلعني..ولمتحضرمُعذِّبتي.

أين أنتَ

لبنى محمد محاميد

ومضيت أسأل عنك
في كل اتجاهات التوقع والظنون
في عتمة الأوهام
في الحلم المجنح
في متاهات التعقل والجنون
في ومضة الآمال
في ألق التفاؤل
في تهاويم الشجون

***

أين اختفيت
وأي درب موحش
أي الفيافي عن حياتي أبعدتك
أين التجأت
وأيّ أيّ مراكب
نجتك من طوفان شوقي
من محيط عواطفي
أي الحصون

***

سأراك يوماً
في انعكاسات الضياء
وفي تسابيح الصباح
وفي تجاويف السكون
مهما يطول الدرب
مهما غبت
مهما توهوني
فبخافقي قبس الرجاء
حدثت عنك الشمس
علَّ الشمس في ترحالها تلقاك
ترشف من سناك
تؤوب بالدفء الحنون
حدثت عنك البدر
إنْ يوماً أطل على رباك
وإليك سطرت النداء
على جناح الطير
ورسمت وجهك
في الحدائق والخمائل
والغصون
فلربما تفتح أزاهرَ فواحة
عند الربيع
يجيء عشاق الربيع
يبشروني
ما شئت كن
أو لا تكن
وتوغل وتوحل في غيهب السدا المصون
ما دمت تنتشر في الإحساس
كالنغم المشبع بالحنين
ما دمت تندس
في أنفاس أنفاسي
وفي هدب العيون

حمام

طلعت رضوان

عند الأصيل من عصر كل يوم، عندما تبتعد الشمس عن البيوت ويسود دفئها وينهزم هيبها عندما تكون مرغوبة للطير وللحيوان وللزرع وللإنسان، في هذا الوقت يفتح المدرب أبواب العشش التي يحتجز فيها الحمام، وكأنما الحمام يمتلك ساعة ميقاتية داخل صدوره الصغيرة، ترفرف الأجنحة بالبهجة مع صوت حركة المفتاح. تنفلت أسراب الحمام مسرعة، تطير وراء ذيول الشمس، تملأ صدورها بنسيم الهواء، تدور في فضاءات مفتوحة، لا تقف في طريقها حواجز ولا تقيّدها أسوار.

علّمها صاحبها الطاعة. إذا ابتعدت فبصفارة معينة يأمرها بالعودة وبصفارة أخرى يأمرها بدخول العشش، كانت هواية تحوّلت إلى تجارة.

في السنوات الأولى كان يعشق صوت الهديل، صوت شجي أسيان، يوحي بالغموض والسحر ويثير الوجدان. ومع رفرفات الأجنحة تنتفض ضربات قلبه ببهجة غامضة. في الشهور الأخيرة فترتْ علاقته بالحمام، الرفقة الحانية صارت عادة والملل هزم البهجة في بداية العشق

كان يسحره دوران الحمام في الفضاء المفتوح، يرسم الحمام دوائر لا منظورة، دوائر يصنعها الخيال ويُصدّقها العقل، كان يُسمّيها دوائر الوهم الجميل، ورغم خبرته في تربية الحمام فشل في معرفة سر البهجة البادية في حركة الأجنحة، التي ترفرف بنشاط وتطير إلى هدف غير معلوم، وصانعة تلك الدوائر الوهمية، التي يراها حقائق وتشهد معه مئات الرحلات، فضلّت الطريق وانفصلت عن رفيقاتها، يتأمل حيرتها وهي تطير وحيدة متخبّطة بلا هدف، تلف وتدور بعصبية، حركة جناحيها بلا انضباط، ترسم التوتر والحيرة والضياع، وعندما تلتحم بسربها تحل البهجة في قلب المتأمل.

في تلك السنوات البعيدة، كانت أسراب الحمام تعود إلى صاحبها بصفارة، مهما ابتعدت وبصفارة أخرى تدخل أعشاشها. في الشهور الأخيرة صارت الصفارة الواحدة عشرات الصفارات، حتى تعود لصاحبها، وعشرات الصفارات كي تدخل أعشاشها.

في السنوات الأولى كانت الساعة الميقاتية داخل صدور الحمام منضبطة على صفارة صاحبها وأوامره. في الأيام الأخيرة أصاب تلك الساعة الخلل، لم تعد أسراب الحمام تلتزم بصفارة صاحبها مهما بلغت الصفارة عصبية أو متوعّدة أو حتى مرعبة ومنذرة بالعقاب. في السنوات الأولى كان دخول أسراب الحمام إلى أعشاشها، في الفترة بين اختفاء الشمس وحلول الظلام، ظلّ الموعد ثابتاً لا يتغير. أحياناً يكون الفرق بضع دقائق في التبكير أو التأخير. في الأيام الأخيرة حدث الخلل الذي أزعج المدرب الخبير، تساءل لماذا هذا الخلل في العلاقة بينه وبين الحمام، رغم كل تلك السنين من الانضباط والطاعة ؟

منذ يومين كاد يفقد أعصابه، إذْ دخلتْ أسراب الحمام إلى أعشاشها بعد خمس عشرة دقيقة عن الموعد المعتاد، رغم صفارة التهديد. وبالأمس عاد الحمام بعد ثلاثين دقيقة من حلول الظلام، رغم صفارة الإنذار بالعقاب. واليوم اختفى الحمام تماماً، كانت المرة الأخيرة التي رأى فيها المدرب الخبير طيوره، وكانت المرة الأولى التي انطلق فيها الحمام إلى فضائه ولم يعد.

سفيرة الحبّ

عوض سعود عوض

سأتصرف هذا الهمس المستبد لذاتي عليّ أن أبدو قوية، رغم أن جسدي يهتز رهبة، وأن أفعل ما لم أفعله بحياتي، أن أفعل أي شيء حتى أضمن بقاء الوردة إلى اليوم الثاني على الأقل، وصيته واضحة أن أزوره مساء الخميس وصباح يوم الجمعة، وربما لهذه الوصية ما يبررها، إذ عندما يقترب يوم الخميس تعلو ابتسامة شفتيّ أبدو مرحة، جسدي فراشة ترغب الرقص، أما شفتاي فتلحنان أغنامًا فرحة العصفور الذي على الشجرة يتنصت ويرفض الطيران طوال فترة طربي، نعيش ليلة مرح، أما صباح الجمعة فالإفطار مميز، يأتي بأنواع من الأجبان والزيتون يطعمني بيده الكريمة.

سلم عليّ أول مرة، قبلت يده كفي، همس بعبارات جميلة، كلها رقة، تركني لتصوراتي هو الفارس الذي أحلم به، شعرتُ أنني أميرته، عانقت السماء والمجرات، قادني إلى الفرح والحبِّ، قادني القدر إليه، وقاده إليّ. أخبرته أنني غير قادرة على زعل أهلي يطمنني أنهم سيغيرون رأيهم إذا بقيته مصرة إذا طاوعتهم سأعيش بالقلب وبلاجناحين، ولأنني أهوى الطيران وافقته على آرائه وأنا بين السبات واليقظة كلماته دوختني وجعلتني سكرانة دون قطرة خمر، غيّر كلَّ شيء، كانت لحظات التغيير صعبة وقاسية. كيف لا وهو يريدني أن أتغيّر.

في عينيّ رأى الشروق والنخل والورد وصورته، وعلى أهدابي حطَّ رحاله بانتظار إشارة موافقة، أبلغته موافقتي ففاضت الطبيعة بسحرها الشمس تغازل الأشجار والنسمات تحرك الأغصان، أما في الليل فقد ملأت قلبه فرحاً، تحولت كوابيسه إلى أحلام وردية، يراني فيها وأنا أمتطي صهوة الجواد في طريقي إليه.

رحل الفرح برحيله، بدا الحزن ضيفاً ثقيلاً مقيماً في الصدر، إنه ليس كالسحب التي تهاجر وتعود ثانية محملة بالماء، إنه بحر من الدموع والآهات والحسرات، ناديت فرددت النسائم أحزاني، ناديت فإذا الصدى يختصر ما أود قوله. لا أعرف كيف علم ما أقوله أهو ساهر مثلي ويسمع أشواقي وحنيني وحبي، أم أن قصة حبنا باحت بها النسائم وافتضح أمرنا، افتضح سرنا، كلُّ ما بيننا صارت الطبيعة على علم به، حتى الناس يعرفون أين أذهب، اليوم احتضن أسرار المحبين سواد أيامهم وبياضها، أحزانهم وأفراحهم.

كلماته أخافتني، أكان يعرف أنه سيسافر قبلي؟! سؤاله حيرني، ماذا ستفعلين يا حبيبتي...؟! أجبته سأعيش حياتي على ذكراك، جسدي ميت وروحي ميتة، أنا الحية الميتة. أنا اليوم كذلك، أطوي أيامي كما يطوي التاجر قطعة القماش ويضعها على الرف بانتظار زبون آخر. أنا الزبونة الدائمة ليومي الخميس والجمعة أحسُّ بالفرح وأنا في طريقي إلى المقبرة، تنبعث الذكريات حية، منذ اللحظة الأولى التي عرفته، يوم اقترب وسألني عن اسمي ومكان سكني لم أجبه ولم يشعر شيء من الحرج إنما صار يركز اهتمامه أكثر، لا يحدق إلا بي، ولا يحدث امرأة غيري، أعجبت بلباقته، منحته اسمي وعنواني وأشياء أخرى خاصة بي. فرح وحلق في الجوّ.

يوم مميز اليوم الذي وهبته اسمي، صار بإمكانه أن يناديني دون أي لقب، وهذا ما فعله، استجرني إلى دعوة للعشاء، ما أجمل

الليلة التي سهرنا فيها على طاولة واحدة!
وما أحلى كلماته حين بدأت ترق! أعليّ أن أردد خلفه كلماته، وأن أبادله الابتسامة بمثلها أن أسمعه ما يستحق من عبارات؟!
أعترف أنني مقصرة، لكن حين صرت آتي إلى الموعد، بدأت أحسُّ بالطبيعة جميلة، بالهواء نقياً، بالسماء تهبني زرقتها وروعتها، بجمال الطريق الذي يوصلني إلى الموعد. تعبر الذكرى إلى صدري، أمشي صامتة، أكاد لا أسمع وقع خطواتي. المسافات الذين نلتقي فيها في المقبرة ينتظر قدومي، والصباح الذي ينيرها ينتظر قدومي، ليس هذا فقط، بل الأشجار تلقي بتحياتها، أغصانها الوارفة وأوراقها ترقص وتتمايل لحضوري، العصافير التي بنت أعشاشها بعيداً عن يد الإنسان تزقزق.

أُوقد شمعة وعود بخور تتساقط دموعي كتساقط الثلج في ليلة باردة، كتساقط أوراق الشجر في أواخر تشرين، كتعري الجبل من ثلوجه، كالغروب الحزين الذي يلطخ السماء بوابل من السحب الداكنة، التي تتمدد وتسيطر على كلِّ مكان، أناجيه بدموعي التي تحكي أوجاعي، يفيض نهر الأحزان حتى آخر قطرة، أعود إلى طبيعتي بعد أن يجف النبع. أنظر إلى أعلى فأرى القمر والنجوم، أتذكر أوصافه يوم كان يقارنني بالطبيعة: «أنتِ ابنة الطبيعة، بل أنتِ الطبيعة نفسها تتضاءلين بجمالك القمر في علاه، أترينه كيف يتبدل ويصغر يوماً بعد يوم، إنه يغار من جمالك، فيستمر بالاضمحلال إلا أنه، ينسى ما فعلت به، فيعود بدراً يعتز بنوره وجماله، في آخر الليل يتذكرك فيعتريه الهزال ثانية».
في ليلة وفاته غدا الظلام وحشاً قضم النجوم وأقمار السماء وأنوار البيت والشارع.
في تلك الليلة هربت الملائكة، هربت الوداعة والسكينة، هرب الجمال والسحر، بدا كلّ شيء مختلفاً حتى حزني بطقوسه وسوداويته يختلف عن حزن الأخريات.
لن أبوح بمقداره حتى لا يتحول الكون إلى عتمة. عيناي احتضنتا دمعهما، فبدتا جمرتين بحاجة إلى سيل أو بحر ليطفئهما، ليطفئ وهجهما وغضبهما والتراقهما.
الحزن ندبة في الفؤاد تبدأ كبيرة ثم تخف يوماً بعد يوم، أما بالنسبة لي فلم تتقلص هذه الندبة بل كبرت.

من محل الزهور اعتدت أن أشتري وردة أو أكثر، أذهب إلى القبر وهناك أضعها في المكان الذي خصصته، أعود صباح الجمعة فلا أجدها، ما يشغلني كيف يتجرأ الإنسان ويسرق وردة الميت، ما كتشفته أن الحرامي لم يسرق وردتي فقط بل سرق كلَّ الوردات التي على القبور. كان عليَّ أن أترصد، مرات عدة فعلت ولم أر أحداً، قررت أن أبات جانب القبر. سهرت حتى اقترب الفجر غفوت ولم يأت أحد. في الصباح تفاجأت بسرقة الوردة. تأكدت الآن من الوقت الذي يأتي فيه اللص إلى المقبرة. إنه قبل شروق الشمس في الوقت الذي يتعارك فيه الليل مع النهار. صممت على أمر ما. غيرت لباسي وشكلي وكمنت.
هاهو يدخل بحذر يراقب ويتنصت وعندما يتأكد من خلو المكان، يبدأ بأخذ الزهر والورد. اقترب من قبر زوجي، مدّ يده ليتناول الوردة الحمراء. في هذه اللحظة وقفت بثوبي الأبيض، رفعت يديّ عالياً وأصدرت صوتاً، كاد يتجمد مكانه. ظل لثوانٍ غير قادر على الحركة والكلام، استجمع قوته وقبل أن أمسك به أسلم قدميه للريح معدداً رمى ما يحمله. ابتسمت وأحسست أن زوجي شاركني الفرحة والابتسامة من يوم هلم يقترب أحد من قبره، ولا حتى من المقبرة.
سرعان ما انتشر خبر مفاده أن المقبرة مرصودة ومنهم من قال إن الجن يسكنها، ومنهم من قال إن ملاكاً يرتدي ثياباً بيضاء يحرسها. الجميع صدّق هذه الأخبار حتى أنا بتّ في شك من أمري، هل أكذّب الناس جميعاً أو أصدّق نفسي أخيراً صدّقتها قبل ولم أعد أذهب إلى المقبرة.

قصتان

سعاد درير

نداء

عند صيف الأمل الميت ناداها بهمس عبثاً حاول أن يوقد شمعة الماضي الذائبة على امتداد شواطئ روحها التي ما عادت تحلم بمدٍّ وقد جنى الجزر ما جنى.

هي المرابطة في محراب الليل كانت واقفة على شفا حفرة من ذكرى ثقيلة تخزها في صمت قاتل. وها هو من أضاعت صوته في زحام شوارع حياتها المفضية إلى نهاية تتناسل فيها النهايات يتسلل إلى قبرها المظلم وهو يجسّ نبض حياتها على وقع مناداتها... وها هو ملء الجسارة يجهر بحروف طالما أحكم ليّ عنقها كما أحكم طيّ وريقاتها هي المتقطرة دماً وهو يبني لها بيتاً من تراب كمكافأة نهاية الخدمة. وبقدر تفانيها هي في الخدمة، اشتد سقف القبر متانة فما عاد يخشى هو أن يتداعى السقف أو ينهار ويسمح لنسمة هواء أن تحط من جديد ذاذاً على مرآة وجهها الذي أشرق على قبره الأبيض ذات مساء وعلمه معنى الانبعاث، وما إن انبعث هو حتى أقبر الوجه.

عبثاً ناداها بهمس ثم جهر ما حسب حساب النجوم واقفة مثلها شاهقة على مقبرة الليل وما كان هو يملك الجرأة قبل غروب لينادي ها جهراً ولا همساً.

عبثاً ناداها بجهر يتصبب توسلاً بينه وبين الأمس ما بين السماء والأرض، وقد انتصب جهر الأمس قلماً أحمر يُقَوِّض خطاها وتفاصيل ذاكرتها المُتْعَبَة.

عبثاً ناداها وما درى هو أنه صنع بيديه شاهدة.

***

تمرين

وقفت قبالة الوجه الماثل أمامها، وقفت واهنة، منحنية الجذع، تكاد تتهالك تحت وطأة البكاء. كان صدرها الناهد يبرز أضعافاً مضاعفة من شدة الشهقات والزفرات التي تتذبذب وتتناوب على الاشتعال والخفوت استجمعت قوتها لملء الضعف واليأس، تثاءبت أهدابها الكثيفة الممتدة على مسافة سنتيمترين لما رفعت عينيها الرماديتين في اتجاه الوجه الماثل قبالتها، بدا ذقنها أكثر ارتعاشاً وقد شكّل بركة يصبّ فيها ماء النهر المشتعلة بين الجفنين مدّتيها لما ترتجف صوب جبهتها علّها تفلح في قطع الطريق في وجه خصلات سوداء لساكا الحرير تكاثفت على الانسياب بصعوبة لتعترقها لترطيب حلقها اليابس على مرّ انتفاخ أوداجها تحجّر الدم في خدّيها. لملمت صمتها واعتصرت آخر الحروف التي ركّبت منها محتوى الرسالة الصوتية التي ربما تكون الأخيرة وصدحت بهمس مبحوح يوازي الصوت المذبوح:

«رجوتك ألّا ترحل... قبل أن تخطو بعيداً خطوة واحدة سأضع حدّاً لحياتي»

ما إن نبست بآخر حرف حتى دوى صوت اصطدام جثتها بالأرض بعد أن أغمي عليها.

(...)

صدحت بقهقهات صاخبة وهي تنتصب واقفة وتتأمل الوجه الماثل في المرآة الماثلة قبالتها التقطت منديلاً أبيض، أمعنت النظر في المرآة، لملمت الدموع المترنحة على صفحة وجهها وعيناها ما تزالان على الوجه الماثل قبالتها في المرآة، ثم رسمت على وجهها ابتسامة ماكرة...

في دواخلها كانت تقول:

«يقيناً لن يرحل. أعرف كيف أعيده إليّ كلما حنّ إلى الأخرى».

الخطوات الحائرة

جاك صبري شماس

ذاهلٌ في انتشاء الغيم يرتاد
الفضاءْ
والريح تصفر في مدارات المرافئ
والعراءْ
يختال في درب الخمائل والضفافْ
ويهزّ جذع الأمنيات، يسبر الأغوارَ
يسرع في الخطى، يقطف الضحكاتِ
في حقل السرابْ
أثقلته الذاكرة، يلتف كالثعبان
يفقد ظلَّه، ويتيه في نهر الظنون
حيران يقلقه التنائي، وانصهار
النور في فلك المجرهْ
ويظلُّ يلهث في العبور إلى الأماني
الشاردهْ

ويكاد يأفل في غروب الحلم في كهفِ
الدجى.
عبثاً يلملم نفسه حائراً في مسار
الفكر، يخفض للرياح جناحه
ويهيم في تيه المدى
من ذا يدغدغ حلمه في الأمسيات
تتقاطر الصور المجنَّحة الخيالْ
والوجدُ يذوي في صحارى القفر
والشوك المعبأ في بحيرات الملحْ
يقتات ظله ثم يحبو كالصغار
يلهو بأصناف الدمى، ويعود
يبكي إن تكسّرت الدمى
حائرٌ، ذاهلٌ في استراحات
الهواجس واليبابْ

رسالة اليوم العربي للمسرح

10 يناير 2011

يوسف العاني

ما أحلى وأبهى.. وما أعمق وأنبل وأكرم حين يجمعنا المسرح موحدين به، منتمين إليه، من أكثر من موقع عربي..

أرى اليوم أمامي لبنان بمسرحه والخليج بمسارحه ومصر بمسرحها العريق والعراق بإصرار مسرحييها على العطاء وسوريا بتواصل عطائها ومسرح الأردن بنشاطه، أرى فضاءات المغرب العربي المتعددة لأعود إلى مشرقه.. أراه كله موحداً تحت شعار مبارك: المسرح العربي..

ولكن أرجو ألا يستفزكم تساؤلي: هل لدينا حقاً (مسرح عربي)؟

لا تفكروا بالرد على هذا التساؤل الآن.. فتتعبوا أنفسكم منذ سطور رسالتي الأولى.. أو ترددوا بصوت هامس أو عال وبعجالة نعم.. أو لا..!

فأنا ما جئت لأقدم رسالة الهيئة العربية للمسرح فحسب، بل لأعيش أيام فرح معكم وبكم.. نتبادل الهموم المرة ممزوجة بحلاوة هذا الفرح.. وتظل عيوننا وقلوبنا متطلعة إلى الأمل.. فنحن كما قال سعد الله ونوس، محكومين به.

اليوم ٢٠١١/١/١٠.. وأنا بينكم أبا أو أخاً وزميلاً لأن أعيد ما تضمنته الرسائل التي قُرأت في يوم المسرح العربي في الأعوام الثلاثة الماضية ولاسيما ما يتعلق بما يجب علينا أن نعمله جميعاً لأنني أؤيد ما ورد فيها جملة وتفصيلاً.. وقد أضيف إليها توصيات أخرى.

في صغري كنت أحلم بالوحدة العربية.. أهتف لها وأسير في مظاهراتها الصاخبة معتقداً أن صراخي وصراخ أخواني سيفتح أمامي حدود البلاد العربية كلها أتنقل فيها وكأنني أتنقل من بيت إلى بيت آخر لجاري أو شقيقي.

***

وكبرنا ودخلنا مراكز الشرطة والمعتقلات أكثر من مرة وصار مسرحنا منذ بدايته يشكل جريمة يعاقب عليها القانون لأنه مسرح معارض ودرست القانون ومارست المحاماة زمناً ولم أجد مبرراً لما اتخذ أو يتخذ ضدنا. وجاءت أنباء من البلدان العربية الشقيقة أن هناك مسرحيين مثلنا.. لكننا لم نكن ندري ما ذا حل أو يحل بهم، وبعد زمن قصير اكتشفت أن الوحدة التي هتفت لها.. والمسرح الذي بدأنا به صدقاً وإخلاصاً وشرفاً.. لن يكتمل أو ينمو ويقوى أثراً وفرحاً وضوءاً في النفس إلا بالتعارف الحقيقي لكل منا ومسرح كل منا.. وصارت السياسة التي تُعنى بالإنسان في كل مكان جوهر مسرحي.

لقد أقمنا المؤتمرات والمهرجانات وصار من حسن حظي أو سوئه –لا أدري– أنني حضرت وشاركت فيها منذ عام ١٩٥٧ حتى بلغت ٥٨ مؤتمراً ومهرجاناً للمسرح.

ونحن في كل مرة نبحث عن مسرح يكون جسراً ثقافياً واحداً وإن اختلفت جغرافية المكان الذي يصب فيه من كل بلد عربي.

كنا نصدر القرارات عسى أن نخطو خطوة ليكون لنا التأكيد على مسرح عربي متقارب له جذوره وبُعده الأصيل.. سيما وهناك محاولات جادة ومخلصة في أكثر من بلد عربي، لكنها ظلت في نفس الخطوة التي انطلقت منها كما ظلت قرارات تنفى في أدراج المسؤولين متكدسة مع آلاف الأوراق والسطور الملتوية الأخرى: دون أن ينفذ لها بصيص ضوء أو نسمة ريح لتتحول إلى فعل جاد مخلص.

وتتجدد العروض المسرحية بمهرجاناتها في أكثر من بلد فلا نجد جديداً إلا في العدد لا بالعدة حيث يكون الهدف إرضاء (للفوق) بأن الكم قد زاد وأن النوع قد تراجع أو ظل مقلداً أو قريباً من مدارس مسرحية تعلمنا أو استنسخناها وجئنا بها وما استطعنا إلا بالقليل والنادر لأن نلائمها مع مسرحنا الذي نريد..

عام ١٩٧٣ اتهمت لنا محاولة جريئة في بغداد لأن نقدم مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) لبرتولد برشت، تبنى إخراجها المرحوم (إبراهيم جلال) لتقدم بعنوان (البيك والسائق) دون تبديل أو تعديل في النص.. وعرضناها في بغداد ثم في دمشق والقاهرة والاسكندرية..

بعد عرض المسرحية بدمشق جاءنا مدير فرقة فايمار الألمانية وهو أحد مديري مسرح برتولد برشت ومن الذين اشتركوا في مهرجان دمشق نفسه.. جاء مهنئاً بنجاح العرض.. ثم قال: لقد شاهدت اليوم مسرحية عربية.. أعني ليست ألمانية بكل ما شهدت وبلا تقليد أو

استنساخ لما قدمه نحن. مع ذلك كان برتولد برشت موجوداً.

قلت له: لقد استضفنا برشت فصار ضمن مسرحنا.

قال: هذا صحيح.

***

هذه المحاولة ومحاولات عديدة أخرى وفي أكثر من بلد عربي - إذا ما استبعدنا واستثنينا المسرح الطارئ على الفهم الحقيقي لفن وثقافة المسرح - أكدت ومازالت تؤكد أن ما نقدمه في مسارحنا ليس (عالة) على مسارح الغرب أو الشرق بل هي بمصافها بوعي وبقدرات ما عادت في غفلة من الزمن الحضاري.. لكن الكثير من مسرحيينا لازال يتوجس من أن يثبت حضوره وإبداعه الأصيل النابع من عمق وأصالة عطائه..

***

إننا ورغم ما أشرت إليه علينا أن نعيد النظر في تجاربنا نحو الإيجاب والسلب.. وأن نؤكد على أهمية تعاون وتبادل الخبرة في البلد العربي الواحد أولاً بين المسرحيين المبدعين أنفسهم لأن تقف كل مجموعة ضد أخرى من أجل إلغاء عطاء الآخر حتى المبدع فيه بل أن يكون في منافسة شريفة نحو الأفضل.
الاستفادة من الرعيل الأول بما أغنوا وبما أبدعوا.. وأن نتبنى الشباب بصدق حماستهم المثقفة.. بما يقدمون من محاولات إبداعية مطورة لما كان.. وألا نقف موقف المتعالي على الكفاءات الجديدة فهي مفتاح المسرح الآتي..

لابد أن نكون أمناء في اختيار ما نعرض في كل مهرجان عربي أو دولي.

أن تكون هناك تجربة جديدة مضافة إلى تجارب أخرى لنتوحد فيها ونسير معها على درب المسرح الذي نريد.

لقد صار العالم صغيراً لكن الأمل الذي كان يحكم فنان المسرح قد اتسع واتسع حتى صار حلماً.. يحكم الشباب والشيوخ.

فأنا وعمري المسرحي الآن قد بلغ السابعة والستين بسنواته الطويلة وتجاربه الكثيرة والتي تنوعت وتغيرت وتناقضت وتآلفت.. جعلتني محكوماً بالحلم بعد أن اجتزت مرحلة الأمل وصار علي أن أنقل حلمي إلى كل المسرحيين العرب.. وإلى الهيئة العربية للمسرح بالذات لتعمل أو تحاول أن تعمل وأقول: تحاول أكثر من مرة لإزالة السدود والحدود.. وأكرر تحاول لكي يتحقق المسرح العربي الواحد: مدرسة وفناً وفكراً.. دون عزلة عن مسارح العالم بل بتميز جدير به وأصالة عريقة فيه بعد أن نتواصل بيننا ونصل إلى أفضل ما يقدمه أشقاؤنا في هذا البلد أو ذاك.. أن نتبادل الرأي ونكتشف الرؤى سواء ما كان جديداً منها أو التي مازالت تبحث عن السبل الخلاقة للمسرح الآتي لنا وأن تظل الصراحة في الطرح أساساً لصادقين مع أنفسنا أولاً كي نصل - مهما طال الزمن - إلى سمات وملامح وجذور في الشكل والمضمون ليكون مسرحنا بعدها (مصدراً) مسرحياً جديداً على صعيد مسارحنا وحدها.. بل على صعيد المسرح العالمي كله.

حلمنا الذي نريده أن يتحقق حاجة نعيش مرارة فقدانها.. ألا يُسأل فنانا إلى أين أنت ذاهب مادام حاملاً رسالته النبيلة الشريفة يجوب بها خشبة المسرح العربي الواحد فهي هويته وجواز سفره.

لنرفع هذا الشعار المخلص بثقة وإصرار ونخرج به من لقائنا هذا في يوم المسرح العربي ونحاول ونحاول تحقيقه على مختلف السبل والمستويات، واعلموا أيها الأصدقاء.. إن هذا الحلم ليس ابن اليوم.. بل هو حلم عدد كثير من مسرحيينا الأوفياء الباسلين الذين فارقونا وغادرونا إلى الأبد.. وهناك من ينتظر.. وأنا أولهم..

يوسف العاني

مثل أول مرة في مسرحية من تأليفه قدمته في ٢٤ شباط عام ١٩٤٤ في الثانوية المركزية ببغداد.

رئيس المركز العراقي للمسرح (ITI) - اليونسكو - ورئيس فرقة المسرح الفني الحديث التي تأسست عام ١٩٥٢، وخريج كلية الحقوق عام ١٩٥٠

كاتب مسرحي بلغت المسرحيات التي كتبها (٤٢) مسرحية والمسرحيات التي مثل فيها - العراقية والعربية والعالمية - بلغت (٥٨) مسرحية.. وتوج رائد مسرحي للمسرح العربي والأفريقي في مهرجان قرطاج المسرحي عام ١٩٨٥.. ونال جائزة التكريم رائد آمن رواد المسرح التجريبي في القاهرة عام ٢٠٠٠، ثم نال عشرات الجوائز في مجال التأليف والتمثيل بمهرجانات مسرحية كثيرة.

ممثل وكاتب سينمائي شارك في (١٢) فيلماً منذ أول فيلم عراقي (سعيد أفندي) عام ١٩٥٧.. وشارك في فيلم (اليوم السادس) إخراج يوسف شاهين وفيلم (السنونو لمن يموت في القدس) ومُنح جائزة (رائد السينما) من مؤسسة معهد العالم العربي بباريس عام ١٩٩٨ بمهرجان السينما العربية.

أسس مديرية السينما والمسرح عام ١٩٥٩ وكان أول مدير عام لها.

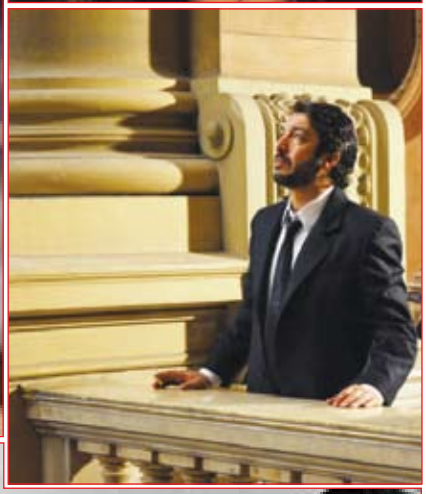
نشر ٢٤ كتاباً في المسرح والسينما والشؤون الثقافية.

شارك في (٦٤) مؤتمر أو مهرجان مسرحي أو سينمائي أو ثقافي.

كرم ببغداد في أسبوع (المدى) في شباط ٢٠٠٧ ومُنح لقب (فنان الشعب)

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae



1 الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي
الوهم الجميل وحقيقة الواقع

2 سؤال الهوية في السينما المغربية
رؤى ووقائع متباينة

3 أفلام الأطفال والمراهقين
عوالم خاصة تستحق مشقة البحث والاهتمام

4 بانوراما كاشفة
السينما الأرجنتينية.. غزارة الإنتاج وقوة الحضور

5 رواية الغريب
من الرواية إلى الفيلم

الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي

الوهم الجميل وحقيقة الواقع

د. فايزة يخلف

تمثل الصورة اليوم علامة على ثقافة العصر وهي في السينما الموضوع والأداة والغاية، إنّها باختصار حالة من الاختزال المرئي الجمالي لحدود التجربة الإبداعية الثقافية، وهي من جهة أخرى فضاء لتشكلات البنية السردية الفنية من حيث تمظهراتها المتباينة وتجلّياتها المتراوحة بين الأيقونة واللفظ.

وفي محاولة للموازنة بين عالم الشاشة وبين مساحة العالم الحقيقي يلمس المتلقي أهمية الصورة الفيلمية L'image Filmique في نقل وترجمة الواقع، وفي بناء المتن الحكائي للفيلم، وهكذا فهي تقرّب عالم السينما إلى حد كبير من ظاهر الحياة المرئي، ويعدّ وهم المصداقية أحد خصائصها الهامة والأساسية، ولكن لتلك الحياة بالإضافة إلى ذلك سمة واحدة غريبة، وهي أنّها لا تتكوّن من الواقع كلّه، بل تتكون من أجزاء وقطع، تهيّأ لها على شكل الشاشة، وما السينما إلّا العالم الذي نراه مضافاً إليه التجزّؤ فهو عالم مقسم إلى قطع لكل قطعة درجة من الاستقلال تمتلك ـ نتيجة لها ـ قدرة على التجميعات المركبة، لا تتاح لنا في العالم الحقيقي ويصبح العالم المُقنّى مرئياً، قوامه ووحدته الأساسية: الصورة الفيلمية.

«يوري لوتمان» Yuri Lotman

إنّ الصورة الفيلمية، بهذا المعنى، هي «متوالية الفطوغرامات الموجودة بين عين الكاميرا وانغلاقها»(١) وهي حسب «يوري لوتمان» YuriLotman: «الوحدة الأساسية لعرض الحكي السينمائي» (٢) وباعتبار الصورة الفيلمية من المفاهيم الأساسية للغة السينمائية(٣)، فهي كثيراً ما تتخذ كوحدة لتمييز حدود المكان والزمان الفنّيين، ولذلك يمكننا حتى قبل أن نعرف مفهوم الصورة الفيلمية أن نؤكّد الحقيقة القائلة بأنّ فنّ السينما، وهو بصدد إنتاج صورة مرئية متحرّكة للحياة، يقوم بتقطيع تلك الصور إلى أجزاء، ولهذا التقطيع جوانب عديدة، فهو بالنسبة لصانعي الفيلم تقطيع يقوم على إنتاج صور تتتابع وقت العرض بنفس طريقة تتابع الوحدات العروضية وقت قراءة قصيدة من الشعر (الممكن للمستمع العادي إدراك الوحدة العروضية الشعرية، ومن ثمّ فهي بالنسبة له غير موجودة)، وهذا التقطيع بالنسبة للمشاهد عبارة عن تتابع لقطع تصويرية يدركها موحدة رغم بعض التغييرات التي تفرضها الصورة الفيلمية في انتقالاتها المتباينة (٤).

وبالنظر إلى ما سبق يمكن القول إنّ الصورة الفيلمية هي وحدة سينمائية دالة، وهي زاوية مفصلية في تحديد منحنى القصص أو السرد السينمائي (٥) لأنّها تجعل من الفيلم بنية سردية واضحة المعالم ونظام قصصي موحد المغزى، وهو ما يجعل جاذبية الصورة الفيلمية تشبه اللّوحة الزيتية في تكامل مكوناتها وفي خصوصية تصميم تحفتها، مع فارق يجدر بنا ملاحظته أنّ الشاشة تبدو لنا ثنائية البعد وثلاثية الأبعاد في آن واحد، أي أنّها تعرض على سطح ثنائي مستوٍ ولكنّها بواسطة الحركة تمنحنا ذلك العمق المحسوس وتلك الحالة الانطباعية التي تكفل لنا الانتقال والتجوال في الزمان

والمكان، الأمر الذي تفتقده اللوحة الزيتية أو اللوحة التشكيلية (٦).

وبين اعتبار الصورة الفيلمية ضرباً من الوهم الجميل وبين من يحسبها ترجمة حقيقية للواقع تبقى الصورة الفيلمية ذلك الإحساس السحري الذي كانت الأسطورة توفّره في الحضارات الأولى، وهي الآن تدخل الملتقى في عالم من الانبهار الجمالي من خلال ما تحقّقه من وحدة وشمولية في التعبير السينمائي.

إنّ الحديث عن الصورة الفيلمية وعن وظيفتها التأسيسية في صيغة معنى الفيلم وعن احتمال معالجتها التي تتراوح بين التناقض والتطرف تارة وبين الجمع بين الدرامي واللّادرامي طوراً تحيلنا إلى جملة من التساؤلات حول آليات تشكيل السرد السينمائي وحول شروط تحققه فهل هو ناتج عن تتابع الصور الفيلمية أو المتتاليات السينمائية؟ أم أنّه موكول إلى الحوار باعتبار أنّ فهم الصورة الفيلمية يجب ألّا يتم بمعزل عن علاقتها بالصوت..؟ وإذا كان للجوهر الصوتي دلالته في بناء المتن الحكائي، فكيف يمكن أن نترصّد ملامح السرد في السينما الصامتة؟

١ - مفهوم السرد في السينما:

إنّ مقاربة «السرد الفيلمي» تستوجب بالضرورة مقاربة مفهوم السرد باعتباره محور المنهج النقدي في السينما وباعتباره من المفاهيم التي يعتريها لبس نظراً لصعوبة علم السردية Récitologie وغياب توحيد المصطلح في الوضع النقدي العربي.

وعلى خلاف اللبس المفاهيمي الذي يعيشه النقد في العالم العربي، فقد عرفت نظريات السرد في العالم الغربي تطوراً كبيراً، وانفتحت على علوم متعدّدة، وتمكنت في وقت قصير من أن تضاهي نظريات علوم أعتق منها وأسبق وتبيين المسألة بوضوح أكثر نعرض اتجاهين مختلفين في النظرية ومتفقين في الموضوع، ولكل واحد منهما روّاده وهما:

أ- «سيميوطيقا السرد» ويمثلها الجرداس غريماس A. Grémas.

ب- «السرديات» ويمثلها جيرار جينيت G.Genette.

إنّ السعي وراء تحقيق «السردية» كما هو الشأن في الأدب هو الذي حدا بهذين الاتجاهين إلى اختيار مناهج تختلف في الرؤيا وتتفق في الموضوع.

ومن هذا المنطلق كان اهتمام سيميوطيقا السرد بالمحتوى (المدلول)، أمراً ذا أهمية، خاصة أنّ المعنى أو المدلول يتميز بالثبات. ممّا يسمح باستنباط الظاهرة السردية ودراستها على مستوى الثبات، علاوة على كون المحتوى أعم وأشمل من «التعبير» الدال الذي يتخذه الاتجاه الآخر منهجاً في التحليل والدراسة تقول «جماعة أنترفيرن» Entervernes في تعريفها للسردية: «إنّها مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجل في الخطاب، والضامن لإنتاج المعنى» (٧).

وهكذا تركّز جماعة «سيميوطيقا السرد» على المحتوى لثباته وشموليته وهي رؤية

الاختلاف بين «السرد» و«الحكي» هو اختلاف في الوسيلة، أو النهج المعتمد في تحقيق كل نظام، فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع... أمّا السرد فهو أخص منه لأنّه يتصل فقط بالنسق اللفظي أو اللغة.. إنّ الحكي حديث الصلة بالخبر، لذلك نجده يتضمّن ما يوحى إليه بالمحتوى من خلال حضور المادة الحكائية أو القابلة أن تحكى أمّا السرد فيتعلّق بطريقة تقديم الحكي

نقدية لمعالجة النصوص واستنباط «السردية» منها فيصبح هدفها من التحليل السيميوطيقي هو الإمساك بالمعنى ومن ثمّ الإمساك بالدلالة.

أمّا جماعة «السرديات» برئاسة «جيرار جينيت» فلها رأي آخر، رأي يقترب من المعالجة الفنية والجمالية للأثر الفنّي، إنّه الاهتمام «بالدال» كنوع من أنواع البحث عن التحول وعدم الركون إلى الثبات، يقول «جيرار جينيت»: «إنّ الخاصية الأساسية للسردي (السردية) توجد في الصيغة وليس في محتوى المضامين، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية فهناك تسلسل أفعال وأحداث قابلة لأن تجسّد من خلال أي صيغة تمثيلية» (٨).

إنّ عملية تضييق مجال السرديات وحصره فقط في صيغة السرد (الخطاب) يدفعنا إلى البحث عن الفروق الموجودة بين مفهومي: السرد والحكي.

٢- السرد والحكي: Récit – Narration

بالنظر إلى الواقع الثقافي العربي، نجد الاستعمال الشائع في الساحة الثقافية لا يفرق بين مفهومي السرد والحكي لقد شاعت استعمالات متعدّدة في الأبحاث والمقالات مستعملة السرد مكان الحكي والعكس صحيح فأين يكمن إذاً الفرق بين المفهومين وإلى أي مدى يمكن الفصل بينهما؟

«إنّ السرد» لغة، عند العرب، لا يخرج عن مقولة النظم أو التركيب أو النسق الذي يبنى على الترتيب، ونجده في لسان العرب يؤكد على أنّ «سرد الحديث ونحوه يسرد سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه» (٩).

واصطلاحاً حسب تعريف «جيرار جينيت» G.Genette: هو تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث الحقيقية أو التخيلية عبر اللغة (١٠)، وجملة «تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث التي أوردها «جيرار جينيت» تستوجب ما يلي:

- أحداث متسلسلة.
- شخوص متعدّدة تقوم بهذه الأحداث.
- إطار لهذه الأحداث (المكان، الأشياء...).
- كرونولوجيا الأحداث.

وكذلك جملة «عبر اللغة» تفترض هي الأخرى المقومات الآتية:

- سارد الحكاية أو الراوي narrateur مضمر أو معلن.
- مادة حكائية.
- زاوية أو زوايا نظر متعدّدة.
- متلقي الحكاية، المسرود له (narrataire).

أمّا تعريف – كريستيان ميتز Christian Metz للسرد فيتعارض مع التعريف السابق، سيما في مجال تخصيص اللغة كوسيلة وحيدة للسرد يقول كريستيان ميتز: «السرد خطاب مغلق يأتي ليحقق مشهداً زمنياً للأحداث» (١١).

إنّ التعارض السالف الذكر يمكن تلمسه في اختلاف الوسيلة، أو على الأقل في شمولية تعريف «ميتز» للسرد، وعدم حصره في اللغة، وما عدا ذلك، فليس ثمة تعارض يذكر، فالمشهد الزمني للأحداث، يحيلنا على الأحداث بالنسبة لـ: «جيرار جينيت» ممّا يتطلّبه من شخوص وكرونولوجيا وزوايا نظر...

أمّا «الخطاب المغلق» فيحيلنا مباشرة على أنّ الخطاب له بداية ونهاية رغم أنّه يتوفر على نهاية مفتوحة، إلاّ أنّ النهاية المادية لا مفرّ منها، هذا إضافة إلى أنّ «الخطاب» يسمح بالتمييز بين زمنين: زمن الأحداث المسرودة وزمن الخطاب السردي.

وهكذا يتضح أنّ الاختلاف بين «السرد» و«الحكي» هو اختلاف في الوسيلة، أو النهج المعتمد في تحقيق كل نظام فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع... أمّا السرد فهو أخص منه لأنّه يتصل فقط بالنسق اللفظي أو اللغة.. إنّ الحكي حديث الصلة بالخبر، لذلك نجده يتضمّن ما يوحى إليه بالمحتوى من خلال حضور المادة الحكائية أو القابلة أن تحكى، أمّا السرد فيتعلّق بطريقة تقديم الحكي (١٢).

إنّ السرد، بهذا الفهم، غير الحكي، فهو لا يمكن أن يتحقق حسب «جينيت» إلاّ في إطار الأعمال اللفظية، أمّا الحكي فيمكن أن نجده في الأعمال التخييلية وفي الصورة والحركة وغيرهما، وبالتالي يصبح لكل منهما متن اشتغال متباين، ولعلّ هذا ما دفع «جيرار دونيس فارسي» Gérard Denis Farcy إلى اقتراح مصطلح Recitologie مقابل narratologie للتفرقة بين العلمين (١٣).

وتأسيساً على ما سبق، فإنّنا نجد نظامين من «القصص السينمائي» ولكل منهما أسسه وأساليب اشتغاله نظام سردي يقوم على لغة الحوار أو المادة الصوتية بوصفها خصيصة أسلوبية منفصلة عن بقية الخصيصات الأخرى التي تكون عالم الفيلم، ونظام حكائي يحظى فيه الخطاب المرئي بأهمية كبرى إنّه المستوى الذي يشكل جماليات التلقي ويرقى إلى رباطة عقلية مفيدة تعين على التهذيب وتنمية الذكاء، وتقوية مواهب الإدراك والتمييز (١٤).

وما دام الأمر على هذا النحو، فالرؤية النقدية السينمائية تفرض على صاحبها أن يلامس أوجه المفاضلة بين بنية الفضاءات التي تختص التمفصلات الكبرى للسرد الفيلمي وبين فضاءات الحكي التي تنضوي تحت بنية تداولية بصرية تتمحور بالأساس حول طبيعة الحدث داخل الفيلم، أهميته، قوته وآليات تحوله بين الحدث العابر والحدث المهم وهو تصنيف يفضي إلى مجموعة من الاستنتاجات المهمة بالنسبة للنقد السينمائي وهي كالآتي:

أ- يؤدّي كل نوع إلى بنية مخالفة: الأحداث الأساسية تولد البنية الحكائية الكبرى، والأحداث العابرة تولد الحكايات الصغرى.

بـ يتم التمييز في الأحداث بين فصل الحكي وفصل الحكاية، وهو التقابل الدرامي الذي يلخص النموذج السائد المبني على الصراع الأبدي بين الخير والشر (١٥).

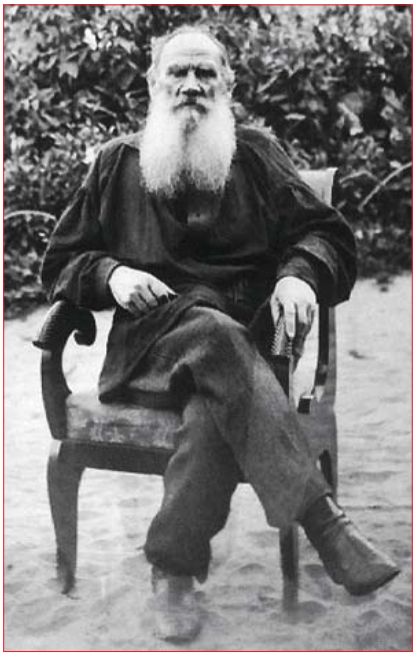
ج ـ أغلبية الأحداث تتحقق بصرياً، أي أنّ أغلب الأحداث تنتمي إلى فعل الحكي الذي تقوم به الكاميرا.

د ـ ينشأ بين الأحداث الأساسية تفاعل تام بحكم ارتباطها بالشخصية المحورية الأساس (١٦).

ولأنّ الحكي يرتبط «بشريط» الصور الذي يعرض على الشاشة، ولأنّنا نعرف أنّنا نشاهد قصة فنية مصورة أي خيطاً متصلاً من العلامات، فنحن نقوم بالضرورة بتحويل تتابع الانطباعات البصرية إلى عناصر ذات معنى وهو ما يفجّر الطاقة التأويلية للسينما الصامتة ويحول نظام المرئي إلى سياق منتج للمعنى.

٢- الحكي السينمائي في مرحلة السينما الصامتة:

لايمكن، أن نغض الطرف عن أعمال رائدي السينما في مرحلتها الأولى وهما الأخوان Lumière، إلاّ أنّه، ونحن نحاول مقاربة أسلوب الحكي في السينما الصامتة، لانجد في أعمال الأخوين ما يثير الانتباه إلى هذه الظاهرة الحكائية، حيث نجد أغلبها عبارة عن تسجيلات لأحداث بسيطة وبطريقة أبسط، لاتتعدّى التصوير المباشر بدون تدريب أو تعديل. فعندما نشاهد في فيلم «طفلاً على مائدة الغذاء» أو «مركبة تغادر الميناء» لاينتابنا شعور بأنّنا نشاهد فيلماً حكائياً بقدر ما نشاهد مجموعة من اللقطات المتتالية التي التقطها المصور وهو ما دفع



«ليون تولستوي» Léon Tolstoï

«ليون تولستوي» Léon Tolstoï «وهو من قارب باهتمام كبير تطور السينما، إلى وصف بداياتها الأولى «بالصامت الكبير» (LeGrandmuet(17). ونظراً لأنّ التقنيات السينمائية لم تكن تعرف آلية الصوت، فقد ظلّت العروض السينمائية صامتة ردحاً من الزمن، لكن هذا الأمر لايلغي الحديث عن الحكي السينمائي في السينما الصامتة.

فلقد أوضحت الدراسات في علم الإناسة أنّ المجتمعات البدائية اعتمدت على أشكال دلالية عدة لخلق التواصل بينها، فنهجت بذلك أسلوب التواصل بالرقص والإيقاع والدخان... وغيرها من الأساليب، وفي عصرنا الحالي كذلك، مازالت هناك أساليب عدة للتواصل كالأزياء واللوحات الإشهارية ونظام المرور... كما تطرق إلى ذلك «رولان بارت RolandBarthes» وآخرون في مقالات ودراسات في إطار سيميولوجيا الدلالة.

فالسينما إذاً عندما كانت صامتة، لايعني أنّها لم تكن تتواصل مع المتلقي، بل كانت تبعث إرساليات عبر لغة بصرية مرئية واضحة ودالة.

وقد يبدو أمراً غامضاً أن نتحدث عن دلالة السينما في غياب اللغة، ولكنّها مسألة متاحة عندما يتعلق الأمر بنظام خاص كالنظام السينمائي والقول «نظام سينمائي» يعني الاعتماد على علامات وشيفرات لتحقيق هدف التواصل، لكن قوة العلامة تبقى في قدرتها على التبليغ وعلى تعويض الشيء المرموز إليه (١٨).

وبالرجوع إلى التاريخ الحضاري للبشرية، سنجد نوعين من العلامات والرموز: علامات اعتباطية Signes Arbitraires وهي العلامات التي لايجمع بين أشكالها ودلالاتها أي قاسم مشترك، فهي علامات ناشئة عن عرف واتفاق جماعي، كإشارة الأحمر للخطر أو الأخضر للسلام...

أمّا النوع الثاني فهو «علامات الأشكال Signes Figuratifsz أو علامات الأيقونة، وهي علامات ترتبط أشكالها ودلالاتها ارتباطاً قوياً كالصورة مثلاً، ولا أظنّ أنّ لغة السينما ونظامها الأيقوني، بعيدان عن هذه الدلالة بل يغترفان منها ويستشرفان المستقبل باجتهاداتهم وما توصلت إليه السيميولوجيا كذلك، كعلم الأشكال، بيد أنّ هذا الاغتراف، لايُغيّب تماماً الشق الثاني للعملية الإبداعية وهو العلامات الاعتباطية أو الإبداع باللغة المكتوبة. يقول «يوري لوتمان IouriLotmanz»: «لايمكن بالمرة أن ننسى أن الأساس الفني للسينما منحى قديم جداً يتكون من التعارض الجدلي بين نوعين من الأشكال الرئيسة للعلامات التي تشكل آلية التواصل في المجتمع الإنساني» (١٩).

مع ظهور تقنية المونتاج وتطويره لمسايرة حداثة السينما وسرعة تطورها، تمكن الفن السابع من الاستفادة من هذه الشحنة الجديدة خاصة مع قدوم «الشاشة العريضة» حيث أصبح المونتاج السينمائي للأفلام الروائية الطموحة يتحدّد في مرحلة الإعداد والتصوير أكثر مما يتحدّد في المرحلة التالية خاصة بالتجميع في غرفة المونتاج

وتجب الإشارة، إلى أنّ الحكي الذي نلتمس ملامحه في السينما الصامتة هو «الحكي باللغة السينمائية» (٢٠)، ويعد المونتاج من بين أهم وسائل الحكي السينمائي، فما هو المونتاج ؟ وكيف يمكن أن يتحول إلى أداة حكائية سينمائية ؟

٣ - دلالة المونتاج والبعد التركيبي البنائي:

يعرف جافين ميلار G.Milarz في كتابه «فن المونتاج» المونتاج بكونه: «فن وصل اللقطات السينمائية بعضها في جميع مداخلها حتى يكتمل الفيلم صورة وصوتاً في تزامن دقيق وفي شكل فني خلاق يعتمد عليه الفيلم في وقعه واستحواذه على المتفرّج» (٢١).

ولم يكن فن المونتاج بهذا التعريف، معروفاً في المرحلة الأولى للسينما حيث كلّف جهله روّاد السينما العالمية الأوائل الثمن غالياً مادياً ومعنوياً وفنياً، خاصة في تلك المرحلة التي كان يصور فيها الفيلم دفعة واحدة يعرض في شكله البدائي، ويحرم في ظل هذا النقص الفني من تلك اللمسة الجمالية السحرية التي يكفلها المونتاج.

وهكذا ومع ظهور تقنية المونتاج وتطويره لمسايرة حداثة السينما وسرعة تطورها، تمكن الفن السابع من الاستفادة من هذه الشحنة الجديدة خاصة مع قدوم «الشاشة العريضة» حيث أصبح المونتاج السينمائي للأفلام الروائية الطموحة يتحدّد في مرحلة الإعداد والتصوير أكثر مما يتحدّد في المرحلة التالية خاصة بالتجميع في غرفة المونتاج (٢٢) ويمكن الحديث في هذا الصدد عن قسمين للمونتاج قسم يختص بمونتاج الصورة، وهو قديم النشأة والتطور، وقسم يهتم بمونتاج الصوت، وهو حديث النشأة حيث لم يتم اقتحام المؤثرات الصوتية والخدع والإيهام الخارجي عالم الفيلم إلاّ حديثاً.

وقد تمكّن «ازنشتاين» S.M.Eisenstein وهو رائد هذا الفن أن يحدّد خمسة طرق للمونتاج واعتبر «المونتاج المتري الرياضي الخالص» الذي يكون المعنى نتيجة لقفزة شعورية يقوم بها المشاهد بين فترتين من الاستعارة المرئية، أهم هذه الطرق (٢٣) والمونتاج في شموليته عند «ازنشتاين» قوة خلاقة في الفيلم وهو «الوسيلة التي تصبح «الخلية» الواحدة عن طريقها وحدة سينمائية حية، وهو المبدأ الحي الذي يعطي معنى للقطات الفجة» (٢٤).

إنّ الطبيعة الاتفاقية التي يوفرها المونتاج للصورة الفيلمية هي التي تجعل منها نسقاً دلالياً موحداً، وهي التي تتسامى بها إلى وحدة بنائية تسير في تكامل وانسجام مع ما قبلها وما بعدها من صور فبفضل المونتاج تتغلب الصورة الفيلمية أو اللقطة بالمعنى السينمائي التقني على عزلتها عن طريق التتابع الزمني، وليس تتابع لقطتين ـ كما يذكر منظّرو السينما في العشرينيات ـ هو مجموعهما بل هو اندماجهما في وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى (٢٥).

وهكذا ومن منظور السيميائيات السردية، ينتقل المونتاج من تجليه الخطابي التصويري إلى أوجه اشتغاله الدلالي، ويصبح في هذا المستوى مركز أو بؤرة لتوليد المعنى وإنتاج الرموز (٢٦).

ورغم أنّ ما أوردناه من مفاهيم ـ السرد والحكي ـ يتعلق بالمرجعية النظرية التي تنتمي إلى الفكر السينمائي الغربي، فإنّ ما نتوخاه من خلال هذه الدّراسة، هو محاولة تأصيل المفاهيم والمصطلحات النقدية السينمائية من جهة وتبيان مدى تكاملها من جهة أخرى، ذلك أنّ كل نشاط إنساني وكل حقل من حقول المعرفة البشرية يتوفر على مجموعة كبيرة من المفاهيم، التي تختص بإطار فكري وفلسفي مستقل ولكنّها ترتبط فيما بينها داخل الحقل الواحد على هيئة نظام متكامل.

وهكذا سيكون من المنهجي منطقياً الحديث عن السينما، الاتجاه إبستيمولوجياً إلى مفهوم اللغة الفيلمية LangageFilmique ويقصد بها «الشكل أو المدلول الفيلمي الممكن للوسيط، وهو ثنائي القناة، إذ يدرك بواسطة السمع والبصر» (٢٧).
فاللغة الفيلمية إذن، تتكون من «اللغة البصرية» و«اللغة السمعية» والتعالق بينهما، ودراسة «اللغة الفيلمية» تستوجب دراسة اللغتين أولاً والعلاقة بينهما ثانياً.

وبهذا يكون ما استنتجناه من تكامل بين نظام السرد والحكي هو نفسه ما ذهبت إليه

المقاربة النقدية المعاصرة في السينما، والتي انتهت إلى ترابط المحدّدات العامة للغة الفيلمية والتي تتكون أساساً من أدوات بصرية: حركات الكاميرا والتأطير وزوايا النظر وأدوات سمعية: الكلام والموسيقى والتعليق وغيرها من المؤثرات الصوتية. إنّ السينما بهذا الطرح بنية دلالية وتداولية ومعرفية مادتها الأولية الصورة الفيلمية التي تحمل في طيّاتها حقيقة خاصة ومعقدة(٢٨) إنّها بناء تشكيلي ولفظي عبر آليات الترميز تشترك لحقل السينمائي في مصطلحاته وحدقه حقول معرفية متعدّدة ومن هذه المفاهيم والمصطلحات المعرفية نذكر: الحاكي، الراوي، البُنى، الحكائية، السردية... وهي أدوات تحيلنا على عالم الكتابة الروائية خاصة.

وقد تمكّن مارسيل مارتن MarcelMartin من أن يضع للصورة الفيلمية قواعد تؤسس هويتها وتحدّد معالمها الدلالية وندرج فيما يلي هذه القواعد على الشكل التالي:(٢٩).

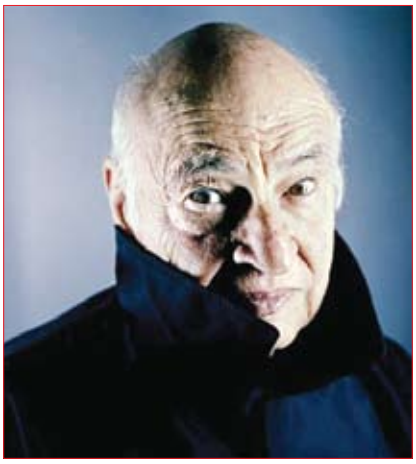
١ـ الصورة الفيلمية حقيقة مادية ذات قيمة شكلية.

٢ـ الصورة الفيلمية حقيقة جمالية ذات قيمة مؤثرة.

٣ـ الصورة الفيلمية حقيقة ثقافية ذات قيمة دالة.

٤ـ الصورة الفيلمية قيمة جمالية.

وبهذه الخاصية الرابعة يلتقي «مارسيل مارتن» مع «إدغار موران» EdgarMorin حين يقول: «الصورة الفيلمية قيمة جمالية، وتتجلّى هذه القيمة بالضبط في التقاء المعرفة المنطقية والمشاركة الذاتية»(٣٠).



مارسيل مارتن Marcel Martin

ويؤدّي هذا الرفع من قيمة الإبداع السينمائي، ومن تميّز الصورة الفيلمية، ودورها كدال سردي، إلى خصوصية الحقل السينمائي والتي تحدّد امتيازاته التي يجملها «أندري بازان» André Bazin في قوله: «ما يجب تأكيده أنّ السينما فن له إمكانيات ليست بالضرورة متوفرة في باقي الفنون الأخرى... هي تواصل وجداني بقدر ما هي لقاء فكري وتفاعل جمالي مع الصورة... وهذا ما على الناقد السينمائي بلورته وشحذه في ذهن المتفرج للانتباه إليه وتعاطيه» (٣١).

الهوامش:

(1) Serge Eisenstein: Oeuvres Choisies, 6 Tomes. T.2.M. Iskousstro G4691^ P 290.

(2) Iouri Lotman: Semantique et esthetique du Cinéma, Edition Lociales- Paris, P 48.

(3) عبد الرزاق الزاهير: «السرد الفيلمي ـــ قراءة سيميائية» دار توبقال للنشر 1993 ص 74.

(4) نفس المرجع ص 75.

(5) مجلة الفن السابع. العدد 19 يونيو 1999 ص 71.

(6) Alexandre Astruc: Revue de l'écran Français, N?:604, Juin 1974, P60.

(7) Groupe d'entervernes: Analyse sémiotique des textes, presse universitaires de Lyon 1984, P 14.

(8) Gérard Genette: nouveau discours du récit, senil, 1983, p 12.

(9) ابن منظور: لسان العرب. المجموعة 3. ص 213.

(10) Gérard Genette: Figure II, Paris, Seuil, 1969, P 35.

(11) Christian Metz: Essais sur la Signification au Cinema, Tome1 Klincksieck, 1975, P 25.

(12) سعيد يقطين. «نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي» مجلة علامات. العدد 6. سنة 1996 ص 45.

(13) Gérard Denis Fancy:z De l'obstination narratologique Gpoétique N:68, Novembre 1986, P 419.

(14) Francis Vanoye: Récit écrit, récit filmique, Paris: Edition Cedic, 1979, P 23.

(15) Jean Louis Leutrat: Le cinéma en perspective, Paris: la collection universitaire de proche, 1999, P 38.

(16) IBID , P 40.

(17) David Bordwell: Narration in the fiction film, londres Routledge, 1988, P34.

(18) Laurent Jullier: L'écran postmoderne, Paris: L'harmatton, 1998, P 16.

(19) Iouri Lotman, Sémantique et esthétique du cinéma, Op, cit, P 16.

(20) Francis Vanoye: récit écrit, récit filmique, op, cit, P71.

(21) جافين ميلار: «فن المونتاج» ترجمة أحمد الخضري. الهيئة العامة المصرية للكتاب 1987 ص 13.

(22) ج. دادلي أندرو: «نظريات الفيلم الكبرى» سلسلة الألف كتاب. 1987 ص 57.

(23) نفس المرجع السابق. ص 70.

(24) Laurent Jullier: Cinéma et Cognition, Paris: L?harmattan, 2002, P 57.

(25) René - Prédal: La critique de Cinéma, Paris: edition Dunod 2003, P 106.

(26) Iouri Lotman: Sémiotique et esthétique du cinéma, op, cit, P 98.

(27) René -` Prédal: la critique du cinéma, op, cit, P71.

(28) Dominique Château: esthétique du cinéma, Paris: édition, P.U.F, 1999, P122.

(29) Marcel Martin: Le Langage Cinématographique, E.D,Cerf - Parid , 1992, P 21.

(30) Edgar Morin: Le Cinéma ou l'homme imaginaire, P 161.

(31) لوزيت فارينو: من كتاب «لغة الصورة» لروي آدمز. ترجمة سعيد عبد المحسن. الهيئة العامة للكتاب. ط 1. 1992 ص 8.

سؤال الهوية في السينما المغربية

رؤى ووقائع متباينة

د. عز الدين الوافي

نقرّ بداية أن سؤالاً كهذا لا يهب نفسه بسهولة للمكاشفة لكونه ملتبساً وحربائياً في نفس الوقت، وإثارته تعتبر بمثابة فتح لباب الشبهات من طرف الذين يعتبرون أنفسهم حداثيين مئة بالمئة، أو من الذين يعتبرون أنفسهم مدافعين عن صرح الهوية والخصوصية ببلادنا. لذا فإننا سنثير من الأسئلة أكثر مما سنقدم من أجوبة. ويبقى سؤال الهوية لدى البعض إما شرّاً خالصاً أو خيراً خالصاً ولا سبيل بينهما فيما الحقيقة أن الدراسة والتحليل يجب أن تكونا القاعدة الأساسية لكل مكونات السينما بشقيها الجمالي والدلالي من دون هاجس الرقابة الذاتية أو استرضاء أطراف ما من خلال بعض الإملاءات الخارجة عن نطاق البحث العلمي الجاد.

الهوية كمفهوم إشكالي

نرى أن الهوية وجه آخر لمسألة التي التعددية والآخر فأنت عربي ومسلم في نظر من؟ ومن موقع من؟ بل حتى المسافة التي نأخذها لإصدار الأحكام حول ماهية هذا الفيلم أو ذاك وخطابه الإيديولوجي الذي يبسطه أو يدافع عنه بشكل واضح أو ملتبس، تجعل مناموؤلين فقط وذوي مرجعيات قد تبدو للبعض نسبية في أحكامها فيما قد يعتبرها الآخر عين المقدس. لكن إلى أي حد استطاعت السينما المغربية أن تجيب عن سؤال إشكالي كهذا؟

ظل سؤال الهوية في السينما المغربية شبه مغيب أو متناول بشكل محتشم بالرغم من أهميته وحساسيته. وللتوضيح فالفيلم لا يصرح أنني سأتناول هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الهوية وسوف أعرضه على الجمهور، لأن الهوية ليست مادية وقابلة للمس بل هي إحساس وشعور بالانتماء وكذلك فالمخرج ليس مطالباً بتقديم حلول حول مفهوم التميز أو الخصوصية الثقافية. وبالتالي فأسئلة الهوية تطرحها وتناقشها فعاليات المجتمع المدني المهتمة بالشأن الثقافي والفني من خلال ما يقدم من أعمال وأنشطة تتفاعل بدورها عبر دورات الإنتاج وشبكات التلقي.

اعتبر السينما في المغرب أن انشغالات أخرى كالتوزيع والإنتاج والدعم أولى بالاهتمام، أما

الجمهور فيكفيه أن يعلم أن الفيلم مغربي ليصدر عليه حكماً مسبقاً انطلاقاً من أحكام جاهزة تعتبرها البعض متسرعة وظالمة فيما رأى البعض الآخر أنها تنم عن حس وذكاء طبيعيين. فما هي يا ترى الهوية الثقافية للفيلم؟ وهل هناك قطب واحد للهوية أم هناك أقطاب متعددة لها؟ وهل نتحدث عن هوية بسيطة أو مركبة من خلال عناصر تجمع بين ما هو إفريقي وأمازيغي وعربي ثم مسلم؟

إن أسئلة كهذه لا يمكن الحسم فيها طالما أن المجتمعات ذات الأعراق والإثنيات واللهجات المتعددة تشهد مجموعة من التحولات وتجد نفسها في كل مرحلة مجبرة على الإجابة عن أسئلة جديدة ولعل سؤال من نحن وإشكالية الأصالة والمعاصرة باتت تتنكر اليوم وتحت أقنعة متعددة في مجالات يكون فيها الإبداع السينمائي في واجهة الفعل الثقافي والاجتماعي ومطالباً بالكشف عن منطلقاته وخلفياته هذا ليس في المغرب فحسب ولكن حتى في دول أوروبية فيما بينها، أو في مواجهة الثقافة الأمريكية كما تكرسها أفلام هوليوود وهو ما يعرف بالاستثناء الثقافي. أثار فيلم ماروك لليلى المراكشي خلال الدورة الأخيرة لمهرجان الفيلم الوطني بطنجة مجموعة من الأسئلة من ضمنها سؤال الهوية في السينما المغربية وبإمكاننا إضافة فيلم ماتريده لولا لنبيل عيوش الذي يؤكد مخرجه على هوية الفيلم المغربي ما دامت جنسية مخرجه مغربية فيما يذهب منتقدوه لكون الفيلم فرنسياً أو أمريكياً ما دامت الجهات المنتجة له كذلك، ويمكن لقضية التمويل الأجنبي وفضاءات التصوير وخلفية المخرج الفكرية وطرق معالجته للموضوع أن تعقد مسارات تحليل هوية الفيلم وتلقي بظلال على كل من التأويل والتأويل المضاد.

برزت أصوات تنادي بمقاطعة منتوجات الغرب وعلى رأسها السينما لأنها رأس الحربة في نشر قيم الانحلال والتفسخ القيمي فيما حاولت أصوات أخرى الاستفادة من الوسائط البصرية كشريط لحفظ على مكوناتها الثقافية واللغوية والدينية

الهوية سؤال بأجوبة متعددة

إذا كان البعض يرى أن سؤال الأكهذا قد تم الحسم فيه لصالح مجموعة من المبادئ الثابتة والتمثلات الثقافية التي يجب على كل منتوج فني أن يمتثل لها، وذلك تفادياً لأي مروق أو ردة عن توابث الأمة ومكوناتها، فالبعض الآخر كان له رأي مختلف لأنه قد رأى أن سؤال الهوية سؤال منفتح على تعدد القراءات. بالتالي فهو مفهوم جدلي يتغذى على مجموعة من الثقافات وليس جامداً أو منحصراً في منظومة معرفية واحدة.

نزعم أن طرح مثل هذه الأسئلة يثير نوعاً من الحساسية في تناول المكونات الثقافية للإبداع عموماً وللسينما بشكل خاص، لقد سبق إثارتها حول الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية أو مع ثنائية المحلية والكونية. من هنا أصر المدافعون عن حرية التعبير لكونها جزءاً هاماً من سؤال الهوية، وهو ما يخول لكل سينمائي أن يتناول الموضوع الذي يعرضه فيلمه من خلال زاويته وتماشياً مع قناعاته حيث يمسي من حق كل الفاعلين في الحقل السينمائي بدءاً بكتاب السيناريو والمخرجين والنقاد بإنتاج مجموعة من الخطابات السينمائية الموازية لباقي الإنتاجات والأنساق الثقافية التي تتناول الجسد المغربي في كل أبعاده وتجلياته من دون عقدة خوف أو رقابة ذاتية.

وبما أن الثقافة مرتبطة بالهوية، فالغلو في التفكير يؤدي إلى التكفير الأحادي الضيق، ويكون دائماً على حساب الغير. وبالتالي تتحول الهوية إلى سيف مسلط على من يملك رأياً مخالفاً أو يطرح المسألة الثقافية من منظور مغاير هذا ليجعل البعض يستكين لدفء التعريفات والتصنيفات لتكون الغاية في نهاية المطاف إقصاء لكل تعددية في تناول مفهوم إشكالي كالهوية مشهرين سيوفهم فيما قد يعتبرونه مؤامرة أو على الأقل، استلاباً مغلفاً بقيم الحداثة وحرية التعبير.

يبدو أن العراك الثقافي الذي يشهده العالم اليوم والمغرب ليس بمنأى عنه، يعود لانفتاح الحدود وتجاذب الأطراف الفاعلة في الحقل السينمائي مع كل التصورات التي قد يملكها كل طرف حول المرأة والجنس والدين. ولعل السينما والشبكات الإعلامية قد سهلت من هذا الكنها أعادت للواجهة سؤال الحفاظ على الهوية مخافة الانجراف والانمحاء تحت ضربات الغزو وغطرسة الصورة كمساهم فعال في تشكيل المتخيل الجمعي لجماعات بشرية واسعة.

من هنا برزت أصوات تنادي بمقاطعة منتوجات الغرب وعلى رأسها السينما لأنها رأس الحربة في نشر قيم الانحلال والتفسخ القيمي فيما حاولت أصوات أخرى الاستفادة من الوسائط البصرية كشريط لحفظ على

مكوناتها الثقافية واللغوية والدينية ويظل السؤال حول درجات تناول المخرجين والمخرجات المغاربة لقضايا تعتبر من قبيل المسكوت عنه والتي تنطلق بجرأة من قاعدة حرية التعبير لكنها تستلزم قدراً من المسؤولية.

سؤال الهوية سينمائياً

مثل هذا الإشكال لم يطرح نفسه بالحدة التي طرحها اليوم وخصوصاً بعد ظهور حركات تدعو لإدانة أعمال سينمائية سواء من داخل المغرب أو من خارجه، ولنا في أعمال عبد القادر لقطع خير مثال وهو الذي اشتغل على التابو الجنسي خصوصاً في فيلمه حب في الدار البيضاء الذي تضمن مجموعة من المشاهد الساخنة التي أثارت حفيظة المحافظين وفيلم حظ ظلام مخرجة نبيل عيوش الذي استطاع أن يقسم المجتمع المغربي بلغت مداه قبة البرلمان، حيث ظل المعني بالأمر رافضاً التغيير أو حذف أية مشاهد باعتبار الفيلم جزءاً واحداً.

أعتقد أن الفضل يعود لمخرجين مغاربة في الخارج ساهموا في تأجيج واستفزاز مثل هذه الأسئلة التي أرى أنها صحية ويجب الاستفادة منها من أجل خلق نقاش واسع حول المشروع المجتمعي والثقافي الذي يصبو غالبية كل الثقافات ويقبل بها، هؤلاء المخرجون أمثال فروخي والجزولي والنجار، وبلعباس، وقصاري، والمراكشي، والخماري ذهبوا برؤية عن مغرب ملتقى حتر رؤاهم في مسافة معينة عن مغرب جديد يعيشه السينمائيون الأوائل بعد مرحلة الاستقلال والذين ظلوا منشغلين في أفلامهم بواقع الإنسان المغربي ومشاكله الاجتماعية كالفقر والحرمان والهجرة، والزواج والتقاعد، أو مشاكله السياسية كالانتخابات والاعتقال، والقمع.
لاينفي البعض وجود نوع من صراع الأجيال في السينما المغربية الجديدة، لكون هذا الصراع احتد على يد مخرجين ومخرجات حملوا معاول الهدم فطرحوا أسئلة راهنة ومحرجة عن سلطة الأب وجمود التقاليد كما هو الحال في فيلم في بيت أبي لفاطمة الجبلي أو ظاهرة الفقر كما في فيلم العيون الجافة لنرجس النجار أو حتى حرية اختيار الأصدقاء وممارسة العلاقات معهم من دون اعتبار لا إلى العامل الديني ولا الاجتماعي ولو خارج مؤسسة الزواج كما في فيلم ماروك.

أرى أن إشكالية الهوية ما كانت لتطرح نفسها بهذه الحدة لولا هذا الحراك السينمائي الذي حملته أفلام أنتجت بشراكة أو بشكل مستقل في فرنسا تحديداً، هذا أعاد فكرة الأنا بمضامينها الفكرية ورموزها الشفوية والتراثية، وكذا دلالاتها الرمزية المتجلية في طقوس العائلة المغربية المحافظة على الدين واللغة في مواجهة موقف مخالف قطعاً يعبر أي اهتمام لمثل هذه الاعتبارات، بل قد يعتبرها وجهاً من أوجه التخلف.

يظل سؤال الهوية متضمناً لرؤى ووقائع متباينة، وهو ما بات معروفاً في السينما المغربية من خلال الإنتاج المشترك أو الدعم الأجنبي حيث يصر البعض على أن هذا الدعم يبقى مشروطاً بمجموعة من التنازلات اللغوية والثقافية على حساب مقومات الهوية وأنه في العمق لا يكون بريئاً أو مجانياً.

الملاحظ وقد عاينا ذلك من خلال المهرجان الأول للفيلم المغاربي بوجدة ـ أن الأفلام المدعومة من جهات فرنسية تستنفد أقل عن سلوكيات تسمي نفسها تحررية، في المقابل نلمس سلوكيات أخرى نفهم أنها محافظة أو متخلفة، حيث تجد بطلات هذه الأفلام أنفسهن في مواجهة ترسانة من الأفكار المتعصبة التي تتدخل في اختيارات الفرد ومعتقداته الشيء الذي لا ينزع عن هذه الأفلام الطابع الإيديولوجي المقارع لثقافة بلدان تعتبر نفسها مستهدفة في هويتها وفي عقر دارها، بل أحياناً من مال شعوبها.

الأمر يأخذ طابعاً صدامياً بالنظر لمرتكزات فريق المحافظين الذين يرون أن السينما شأنها شأن كل الأشكال التعبيرية الأخرى التي لابد أن تنطبع بطابع الخصوصية عكس ذلك الثقافة الوطنية والهوية الدينية. يأخذ هذا المنحى شكلاً تصادمياً لأنه يعتبر أن كل تشكيك في المقومات الثقافية للمجتمع وعلى رأسها المعتقدات إعلاناً للحرب وخدشاً للمشاعر لكن فريق الإصلاحيين ينعتون هذا الفكر بالمتعصب مدعين أنه بداية إجهاض مجتمع التعددية وحرية التعبير وإعلاناً عن ملامح نوعية في إصدار الأحكام الجاهزة والرقابة الفكرية.

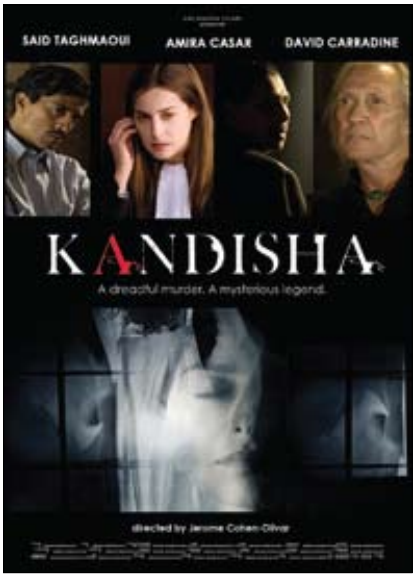
قد نصف هذه الحالة بالفصام نظراً لوجود مرجعيتين متباينتين في الحكم على هوية هذا الفيلم أو ذاك، مرجعية «غربية» أو هكذا يحلو للبعض أن يسميها وذلك بما تتضمنه من حرية في اعتبار المسألة الدينية شأناً شخصياً فمثلاً مقابل مرجعية ترتكز على اللغة العربية والدين الإسلامي كما هي معروفة من خلال أحكامه الفقهية والتشريعية.

نقول إن سؤال الهوية سؤال مركب وليس بمقدورنا استيراد قيم بديلة أو صنع أخرى كما لو كانت محلية ومسجلة وهو مرتبط تفرعات سوسيو ثقافية أخرى، غير أن هذا السؤال لا

يعني أصحاب القرار السياسي فقط، لكن كل المثقفين والسينمائيين كما أن الفيلم لا يمكن أن يكون مجرد زاوية ومشهد وميزانية، لكنه أيضاً وبشكل ملح نتاج فكري يتضمن مجموعة من التصورات والقيم الثقافية والفكرية.

جيروم كوهين أوليفار

إذا كان البعض يرفض أن تسقط عنهم صفة الانتماء للمغرب ونعت أفلامهم بالأجنبية، يصر البعض الآخر على أن جنسية المخرج واسمه مثلاً كافيان لإضفاء صفة الثقافة والهوية على أعماله بل قد يذهب مخرجون آخرون إلى أن وضع صينية وبراد على طاولة أو لبس جلابية وبُلغة علامة من علامات إثبات الهوية والانتماء للثقافة العربية، بل لا مانع إذا تحدث حبيب مع حبيبته باللغة الفرنسية لأن ذلك موجود في كنفه مجتمعنا. سنركز على فيلمين لمعالجة هذه الثيمة بين حجاب الحب لعزيز السالمي وقنديشة لجيروم كوهين أوليفار. قنديشة الأسطورة كانت محجبة بمعنى أنها ظلت خلف غمام الغموض والحكاية. والحجاب هنا كمرادف للهالة التي ولدتها هذه المرأة عبر قرون متعددة. فالقرن 21 م حقيقة ظل موضوعها يلهب المشهد المغربي بكل مكوناته الثقافية والعرقية، ومن ثمة صلح الاشتغال عليها كرمز وكأسطورة تحمل دلالات قد تغني عن المنحى التأويلي الذي لا يستطيع أن ينأى بنفسه عن كل الإسقاطات الذاتية في فك شيفرات الفيلمين بالرغم من تباين نوعيتهما ونحو لغتهما السينمائية.
فإذا أراد فيلم قنديشة أن ينبش في الذاكرة



المغربية بترسبتها الشعبية عربية وأمازيغية ويهودية فإنه استطاع على الأقل، وهذا مشهود له بذلك في استرجاع أسطورة ظلت غابرة في قاع الشعور الجمعي للمغاربة إلى دائرة الضوء ورصدها ثم تسجيلها فيما يمكن تسميته بإنتاج المغاربة لصور عن ذواتهم التاريخية والسوسيولوجية. وهذا أمر هام بالنسبة للاشتغال على الموروث الثقافي سينمائياً كما أن الفيلم صنف نفسه منذ البداية في نوع الفانتاستيك والروحاني لكنه مشحٌ الماضي بدمغة القضية النسائية جاعلاً إياها كمتكأ موضوعاتي ونضالي يسعف الفيلم على الأقل في الدفاع عن قضية معاصرة.

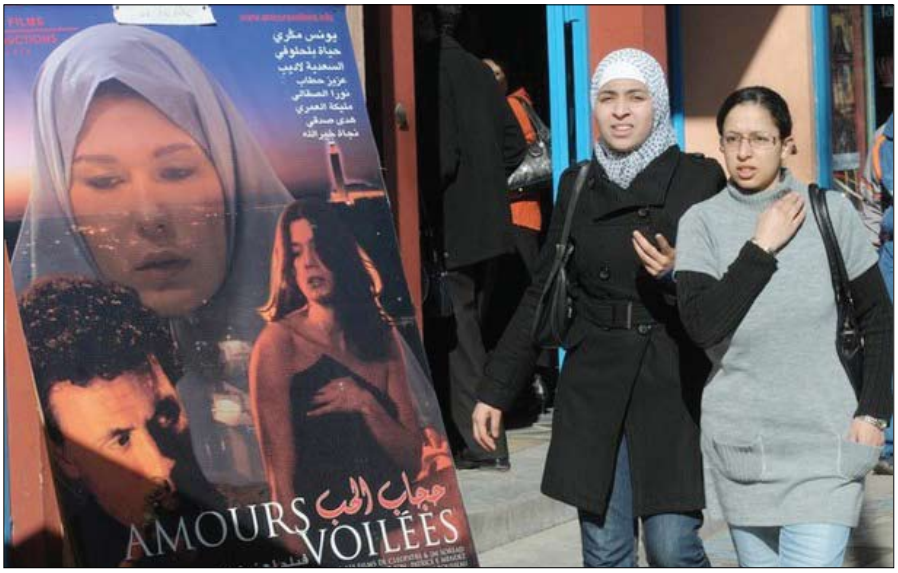
هو لم يحبس نفسه في محاولة تقديم فصل الحاسم حتى في الاعتقاد بفكرة قنديشة لأنه وبالرغم من تسجيل السيناريو للحظات قوية لصالح إثبات وجود شخصية قنديشة التي لعبت دورها الممثلة الكردية الأصل أميرة قصار ومحاولته خلق نوع من التردد في القبول بفكرة قنديشة بين مشككٍ ومؤمنٍ بها وذلك بالدفع بالمشاهد للتقلب بين الحقيقة التاريخية وخيال السينما.

عزيز السالمي

وإذا انطلقنا من فكرة تحرر المرأة من كل القيود الاجتماعية معتبرين بطلات فيلم حجاب الحب للسالمي نوعاً من الاستمرارية النوعية لقنديشة الأسطورة فلن نشرع في أخذ مسار البحث عن مدى قدرة تحفيز اتقاد قنديشة المرأة المناضلة ضد الاستعمار البرتغالي والمنتقمة لقيم الحق والحب من تحمل مشعل التحرر أو على الأقل أن يحظين بما حظيت به الأسطورة من اهتمام وعناية.

يبدو لي أن فيلم السالمي ارتكز على عينات اجتماعية بسيطة بوسائل سينمائية أيضاً سطع عديد من قضايا الفيلم في نقل الواقع على اعتبار أن مظاهر استغلال الحجاب موجودة في المجتمع ولا داعي لإنكارها، وأن كل حاملة له قد تستر خلفه لقضاء مآرب وخصوصاً الظفر بزوج بالنسبة للواتي فاتهن قطار الزواج.

لم يحسم فيلم قنديشة بشكل نهائي في انتصار الأسطورة على الواقع، بل ترك الباب مترعاً على مصراعيه للمشاهدين



والسينمائيين أن يجدوا أولا يجدوا شيئاً من ذواتهم في قضية القتل التي هي في نهاية المطاف سوء مبرر فني لبسط عوالم الفيلم. بالمقابل يبدو لي أن حجاب الحب طرح قضية المرأة وكأن همها الأوحد هو الحجاب فقط، أي أن ترتديه وتكون في انسجام مع سلطة الأنا الأعلى أو تتخلى عنه مع تحقيق هويتها كذات وكجسد.

السالمي مع أبطال فيلم حجاب الحب

صحيح أن فيلم حجاب الحب استطاع اللعب على هذه الثنائية التي تغذي نوعاً من الفصام الفكري والثقافي بين أفراد المجتمع، غير أن الطرح الفكري ظل منحازاً لكونه لم يقدم كما فعل فيلم قانديشة الرؤية الموازية للحجاب من أجل خلق ديناميكية في الرؤية وخلق نوع من التوازن الفني بالرغم من الغموض في طريقة بناء الأحداث التي قد يقال إنه مقصود، لكنه قد يعبر أيضاً عن موقف المخرج من قانديشة المتذبذب بحكم ارتباطها بين ما هو حكائي وما هو ذاتي.

صحيح أيضاً أن الفيلم كان وسيكون مثار جدل لحساسية الموضوع وراهنيته. لقد اعتبر منتج الفيلم حكيم صحراوي حجاب الحب كطرح لنماذج نسائية مركبة من دون أي حكم قيمي. غير أنني أرى أن الفيلم لم يفلح في إبراز شخصيات مركبة سواء بالمعنى الدرامي أو بالمعنى التمثيلي للأداء حيث ظلت الممثلات بمن فيهن البتول الذي أدت دورها حياة لحوضي بنوع من الاحترافية الممزوجة بالعفوية الجميلة، يحمن حول الذكر يونس مكري وكأنه أسطورة زمانه مع العلم أن أداءه كان باهتاً ولم يملك من المزايا السينمائية سوى كونه نجماً وسيماً وكأن هذا وحده كاف ليشفع له لجرّ أربع نساء للمحاولة بكسب حبه أو الزواج به. حتى البطلة ظلت تحوم فوقها هالة من الباهتة وغير مقنعة للتخلي عن الحجاب من خلفية فقدان حمزة البطل لخيوط تلك الممثلة السعيدة لأي بلا متميزة أيضاً لظفره وسرقته منها ولو حظ سقوط الفيلم في الانفعال المسرحي وطغيان الحوار على الإيحاء وجمالية المشاهد.

من هنا يمكن القول إن القضية الكبرى التي حاول الفيلم إثارتها، وهذا أمرها لم يفلح في بسط خيوطها وكتابتها بشكل مقنع يعطي للممثلات دوافع قوية وينفذ داخلها لإبراز حالات التشرذم والتمزق التي تعيشها من خلال إلزامية التشبث بالتقاليد والأعراف، ومن جهة أخرى حرية الاختيار بدءاً بشريك الحياة أو بنمط العيش الذي ترضاه المرأة لنفسها.

يظل سؤال الهوية متضمناً الرؤى ووقائع متباينة، وهو ما بات معروفاً في السينما المغربية من خلال الإنتاج المشترك أو الدعم الأجنبي حيث يصر البعض على أن هذا الدعم يبقى مشروطاً بمجموعة من التنازلات للغرب والثقافي على حساب مقومات الهوية وأنه في العمق لا يكون بريئاً أو مجانياً

لذلك تبرز بحدة قيمة المرجعيات التي ينطلق منها مخرج الفيلم في التعامل مع بعض قضايا الأمة التي تشكل في نظر فقهائها والمدافعين عن صرح هويتها خطاً أحمر لا يجب تجاوزه. المخرج ينطلق من وضعية تكاد تكون مشتركة بين المجتمعي والثقافي

وكمنخرط في عملية اقتصادية وإبداعية بامتياز، هو يستعمل الشريط السينمائي ليبسط موقفه من قضايا مجتمعية قد لا يعتبرها تابوهاً، بل من حق الجميع أن يناقشها ويحللها.

سيكون للفيلمين نجاح تجاري ملحوظ بالنظر للحساسية الثقافية والفكرية التي يثيرانها كل من موقعه فقاندي شة مثير من خلال عنوانه وطريقة سرد وعوالمه التي أفلح الديكور والإنارة في الزيادة من جماليتهما، فضلاً عن حضور نجوم سينمائية عالمية كدافيد كارادين وهيلمي عباس نفس الشيء بالنسبة لفيلم حجاب الحب الذي وظف مسألة الحجاب كموضوع مثير للجدل عربياً بالرغم من تباين المواقف الفنية من استقباله سينمائياً.

يمكن عموماً أن تشكل مسألة الهوية في أية سينما موضوعاً إشكالياً، ما يتيح الأساس هو ترك الأحكام الجاهزة والحكم المسبق على نوايا المخرجين حتى يثبت «تورطهم» في تمويل مشبوه أو الدعاية لجهات مغرضة أو أشياء من هذا القبيل.

لا يمكننا أن نحول النقاش السينمائي إلى اختزال مطلق حول ما يجب وما لا يجب. السينما هي فن التلميح وليس التصريح، فن يعتمد على الإيحاءات الشاعرية المحفزة والمنشطة لمخيلة المشاهد، لكن هذا لا يغير مثلاً نوع الفيلم فالأمر قد يختلف، قد نسمح لفيلم تسجيلي حول ظاهرة مجتمعية بشكل تابوهاً ما لا نسمحه لفيلم خيال.

دعوى نقل الواقع قد يكون عذراً مطاطياً لحرفية فاجعة وصادمة، ندرك أننا لا يمكن أن ننقل الواقع كما هو بدعوى أن الفيلم أمين ولا يختلق أشياء لأنه ينقل فقط ما نراه جميعاً.

أولاً، السينما ليست نقلاً للواقع، بل هي عجنه بماء الإبداع وتجاوزه بأدوات كل شكل تعبيري على حدة، بعض ضعاف العقول ما زالوا متشبثين بمفهوم واقعية الفيلم حيث إنه كلما زادت نسبة هذا المعطى أحسوا بأن الفيلم جزء من الحياة لأنه يشبههم. لذلك نلمس بعض المسنين منهم يشاهدون فيلماً فيه القتل يتساءلون هل هذا الفعل حقيقي.

ثانياً، قد يتبنى المخرج مفهوم السينما كتماس مع الحياة في منفهلوجنونها ولغة شوارعها كفيلم كازانيكرا وهو اختيار له مبرراته وخلفيته الفنية والجمالية. كما أنه موقف يجب أن نحترمه لأنه بقدر ما سيعري واقعاً ما، فإنه وهذا هو الأجمل، سيثير من الأسئلة والنقاش ما يورط الجميع في جعل السينما لا تنفصل عن الشأن العام وعما هو فني وأخلاقي.

ثالثاً، يرى البعض أن التجديد في الرؤية السينمائية لابد أن يمر عبر كسر بعض الأنماط والقوالب الثابتة في الثقافة السينمائية. ويتأتى ذلك من خلال النبش فيما يعرف عند بو علي ياسين بالثالوث المحرم أي: الدين، والسياسة، والجنس.

قد تختلف المعالجة الدرامية لهذه الموضوعات حسب خلفية كل فيلم منها، فقد يسقط في الشعاراتية والتحليق حول الموضوع دون النفاذ إلى صلبه كأفلام سنوات الرصاص مع تباين ما، ونعرف أن الرقابة تمارس على ما هو سياسي أكثر مما هو جنسي أو ديني. الجنس يسلي، يثير ويجلب المشاهدين.

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز له مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كما تشكل هذه السلسلة تحتضن الأفلس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:

قسم الدراسات والنشر

ص. ب ٥١١٩ الشارقة

دولة الإمارات العربية المتحدة

هاتف: ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٧١١١٦

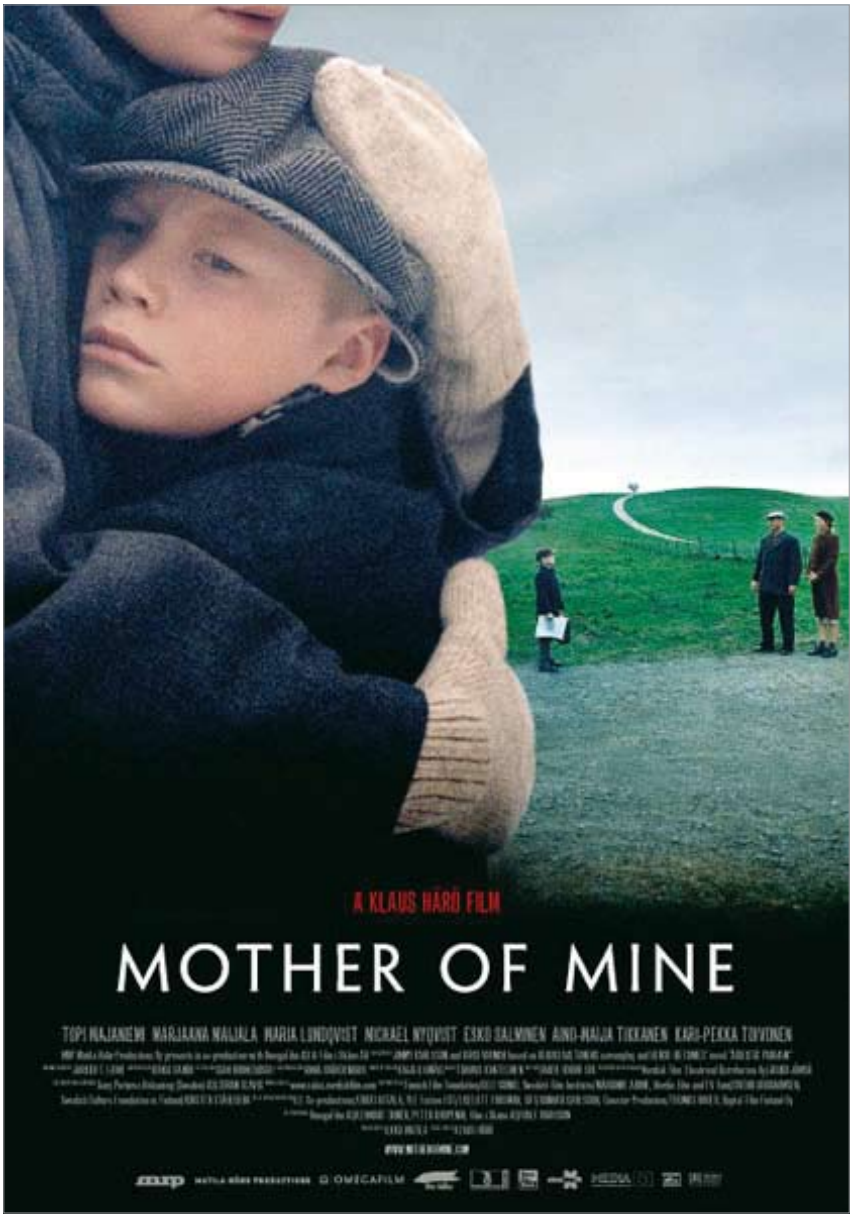
برّاق: ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٦٢١٢٦

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

أفلام الأطفال والمراهقين

عوالم خاصة تستحق مشقة البحث والاهتمام

عبادة تقلا



تستحق عوالم الأطفال والمراهقين بكل ما فيها من خصوصية وتميز أن تفرد لها أشرطة السينما الكثير من أمتارها وأن تقدمها كقضية أساسية لا مجرد قضية عابرة على أطراف قضايا أخرى.

في وقفتنا هذه نخوض في عوالم فيلمين روائيين وآخر وثائقي، نجح صناعهم في القبض على لحظات خاصة ليحملونا إليها مع مشاكل الأطفال والمراهقين لنتقاسم معهم عذوبة الابتسامة، ونشاطرهم دقائق الألم والمعاناة.

أولاً: الفيلم الفنلندي «أمي أنا»
طفولة يتنازعها عالمان

يستحق الفيلم الفنلندي «أمي أنا» التوقف عنده لأسباب عدة لعل من أهمها تلك القضية الحساسة التي يطرحها والمتمثلة بقيام السويد بتأمين منازل مؤقتة لسبعين ألفاً من الأطفال الفنلنديين الذين عصفت الحرب ببلادهم في عام ١٩٤٣، ليضعنا أمام تجربة أحد أولئك الأطفال وهو «إيرو» الذي يفجع بموت والده، ثم يجد نفسه رغماً عنه منتزعاً من بيته وأمه، مرمياً في أرض غريبة بين أناس يراهم للمرة الأولى ولغة بالكاد يعرف بعض كلماتها.

يلقى إيرو ترحيباً كبيراً من الأب البديل الذي يسعى منذ اللحظات الأولى لإدخال الصغير في حياته

الجديدة بكثير من المحبة والتفهم، لكنه يعيش في الوقت ذاته ر فضاً صريحاً وصراعاً طويلاً قبل أن تفتح له الأم البديلة «سينا» قلبها وذاكرتها وتخبره أنها تمنت أن يرسلوا لها ابنتاً لا صبياً، وتقص عليه في أرض المقبرة حكاية ابنتها التي قضت غرقاً وهي في السادسة من عمرها لتسمح بعد ذلك بدخول غرفة الصغيرة الراحلة والعيش فيها بدل المطبخ الذي كان مكان نومه، ثم يلتقط الجميع صورة تذكارية تؤكد تحولهم إلى عائلة حقيقية.

صراع آخر عاشه «إيرو» مع أمه كيرستي، التي أرسلت مرة تطلب من سينا إبقاء الولد لديها كونها لستسافر إلى ألمانيا مع عشيقها وهو القرار الذي لم تلبث أن تراجعت عنه بعد فشل علاقتها مع الألماني، لتطالب بولدها الذي لم يعد يثق بها، والذي بات معتقداً أنها في أي لحظة ستكون مستعدة للتخلي عنه وهو ما تمثل في رفضه مغادرة بيته الجديد صارخاً بأعلى صوته: ماما سينا!، لنرى سينا بعدها تركض وراء السيارة يتملكها الإحساس أنها فقدت ابنتها للمرة الثانية.

هذا من ناحية فكرة الفيلم ومعالجتها، أما من الناحية الإخراجية فلقد وضعنا المخرج كلاوس هارو أمام صورة أنيقة ساهم في إبرازها ريف فنلندي وسويدي ساحر، إضافة إلى كوادر مشغولة بعناية فائقة، بحيث كان واضحاً الاهتمام بعمق الكادر وبلعبة الظل والنور مع استخدام جذاب للفوكس، إضافة إلى اقتصاد كبير في الفعل، وهو ما تمثل في عدة مشاهد من بينها إيصال خبر موت الأب ببساطة وعمق شديدين وفي مشهد خاطف تجلى في ظهور رجل الدين قرب بيت الأم

وطفلها اللذين فهما من تعابير وجهه كل شيء أما ممثلون فقدوا الشغل على الصمت في أوقات كثيرة وقدم معظمهم أداء حاراً لا يشبه بأي حال من الأحوال جليد تلك البقعة من العالم.

من الأمور اللافتة أيضاً تصوير مشاهد إيرو الطفل بالألوان، أما مشاهده الجديدة أثناء حواراته مع أمه في فنلندا عن فترة الحرب وأحاسيسه في تلك المرحلة أو مشاهد في السويد عندما عاد إلى بيته القديم ليشهد جنازة أمه سينا، فلقد تم تصويرها بالأبيض والأسود للدلالة على أن فترة وجود الصغير في السويد مثلت له المرحلة الأكثر إشراقاً في تجربته الحياتية بعد كل تلك السنوات، وهو ما يختصره في العبارة التي قالها لأمه: أشعر أن جزءاً مني بقي في السويد.

«أمي أنا»، واحد من العروض السينمائية اللافتة والجديرة بالمتابعة وهو يمثل فرصة طيبة للاطلاع على الإنتاجات الحديثة في بلد قليلاً ما تتاح لنا فرصة متابعة آخر ما وصلت إليه السينما فيه.

ثانياً:

الفيلم الوثائقي ثلاث غرف للسوداوية:

المزج الموفق بين الدراما والتسجيل

يمكن تصنيف الفيلم الوثائقي «ثلاث غرف للسوداوية» لمخرجته الدنماركية بيربرو هونكاسالو من حيث موضوعه ضمن قائمة الأفلام المدافعة عن حقوق الطفل في العالم، حيث تروي المخرجة عبر ثلاثة أجزاء أطلقت عليها تسمية الغرف حكاية جيل من الأطفال بين روسيا والشيشان.

في الغرفة الأولى المسماة «الحنين» نحن مع أطفال روس تتراوح أعمارهم بين العاشرة

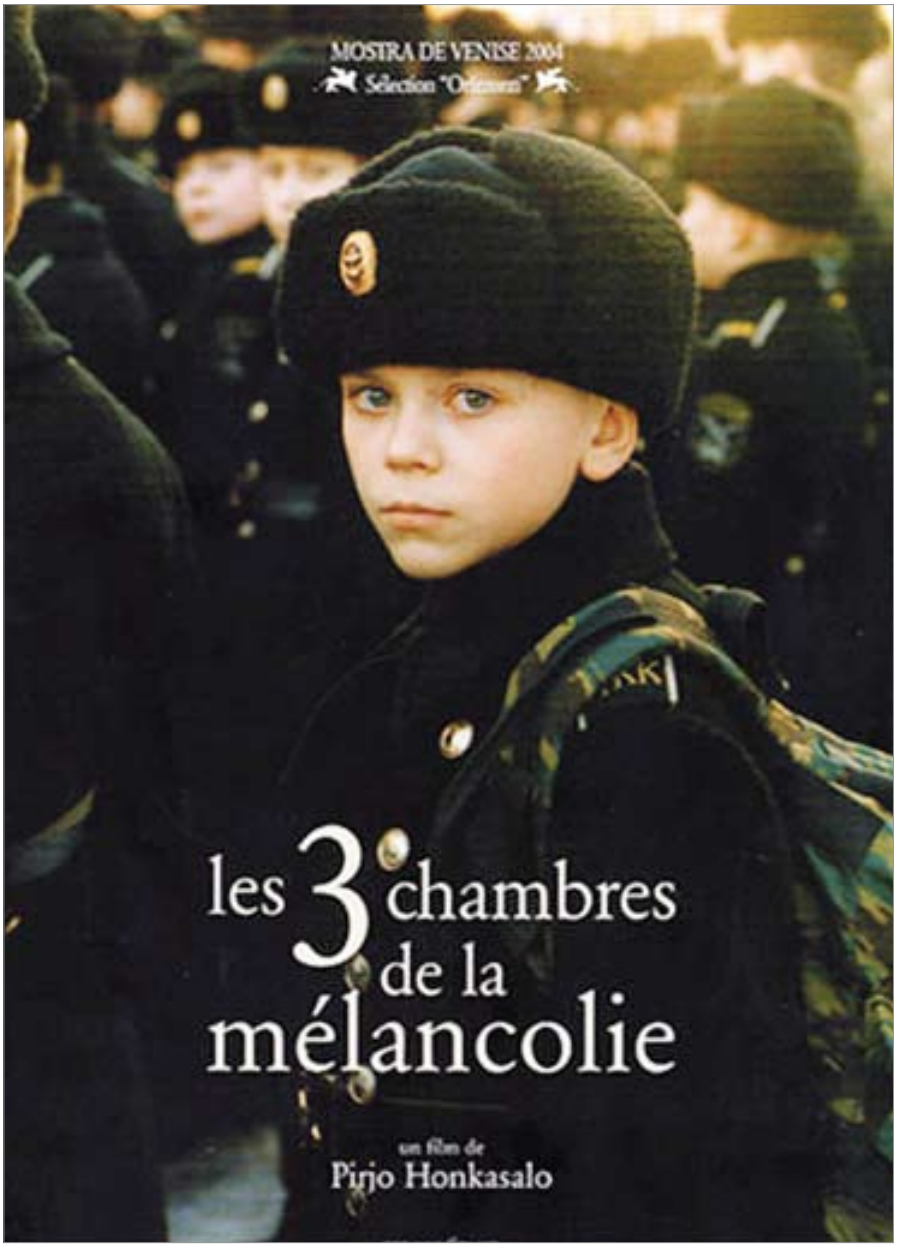
والرابعة عشرة يتلقون تدريباتهم في مدرسة عسكرية موسيقية، ليصبحوا أطفال المستقبل أطفال ملتقطون من الشوارع أو من وسط عائلات مدمنة، وراء كل واحد منهم حكاية، ومع الحكاية بذور موهبة ما، فأحدهم يصنع الدمى وآخر يكتب الشعر مختصراً طموحه بعبارة: أريد أن أحلم مثل بوشكين.

ينجح الفيلم في نقل إحساس الوحشة والبعد الذي يعيشه أولئك الأطفال الذين يعاملون كعسكريين حقيقيين يتصلون بأقربائهم لإخبارهم بمواعيد الخروج، وتواجه أحدهم وهو يتصل عبارة تقول: لا تثرثر على الهاتف، فالثرثرة كنز للجاسوس.
تعرض على الأطفال مشاهد من حوادث الإرهاب التي تعرضت لها روسيا مؤخراً، وتبرز معاناة الطفل سيرغي ابن الرابعة عشرة والذي يضطهده الآخرون ظناً منهم أنه شيشاني بينما هو من أب روسي قتل عند قصف غروزني.

يفتح باب الغرفة الثانية المسماة «التنفس» على العاصمة الشيشانية غروزني حيث يقرأ اللونان الأبيض والأسود معالم مدينة شبه مدمرة تعوي الكلاب في ساحاتها وتستبدل ألعاب أطفالها بمسدسات وبنادق وهمية، لكن الحياة تستمر برغم كل ذلك الخراب.

نبقى لدقائق مع الصمت والصورة، وهما ينقلان تفاصيل مدينة أرهقتها الحرب، قبل أن نلتقي بخديجة التي تعمل على التقاط الأطفال من بين ركام غروزني.

تصل خديجة إلى أحد المنازل، حيث تتعرف إلى امرأة قتل زوجها، وارتمت في فراشها أسيرة المرض بينما ينتشر أطفالها من حولها.



لحظات مؤثرة تقضيها خديجة مع العائلة قبل أن تأخذ توقيع الأم لتصطحب الأولاد، وتترك أمهم أسيرة مرضها وصمتها تمر الحافلة بشوارع ليس فيها إلا الدمار والمجنزرات، على وقع غناء شجي ولقطات مذهلة للأطفال وخديجة مع غبش الزجاج الذي يعكس غبش الواقع ومرارة التجربة.

مع مراعٍ شاسعة وصور ملونة تدخل الغرفة الثالثة، المسماة «التذكر»، إنها أنغوشيا، أربعة كيلومترات عن حدود الشيشان، حيث يزرع هناك معسكر للاجئين الشيشان.

تقوم خديجة بالاعتناء بأطفال يقومون بأعمال مشابهة لأقرانهم في المدرسة

العسكرية، أطفال عرفوا القهر والانتهاك لطفولتهم أحدهم تعرض لاعتداء جنسي من جنود روس، وآخر يدعى آدم، قتل والده في حرب الشيشان الأولى وفقدت والدته مدرسة اللغة العربية عقلها، وكادت تلقي به من الطابق التاسع.

نكون في المخيم أمام رجال يمارسون طقوساً دينية إسلامية تشبه المولوية بمشاركة الأطفال، فنشعر أننا أمام استلاب آخر للطفولة، استلاب ديني، هذه المرة، إنه يبدو التأثر الكبير في عيون الأطفال الغارقة في الدمع، بينما أصوات الذكر تتردد في أصقاع أنغوشيا.

يتابع الأطفال مشاهد القصف من خلال النافذة قبل أن ينتهي الفيلم على مشهد قطار طويل يهدر في لحظة صمت عابرة.

«ثلاث غرف للسوداوية» فيلم أكثر من حزين، مؤلم في طرحه، ولكنه في الوقت ذاته ممتع على أكثر من مستوى، لعل أول تلك المستويات التصوير الخيالي الذي أتبعه مخرجة الفيلم نفسها، وهي التي أنهت دراسة التصوير السينمائي في الحادية والعشرين وعملت مديرة تصوير لأكثر من خمسة وعشرين عاماً.

لقد أدت الصورة في الفيلم وظيفة بالغة الأهمية في نقل الأجواء الخاصة للفيلم، ورصد ما يعتمل في دواخل الشخصيات المنكسرة.

أما المستوى الثاني فهو موضوع المزج بين الدراما والتسجيل، بل طغيان الناحية الدرامية، بحيث كنا في حضرة الكثير من العواطف والحكايات، ولم يكن صوت الراوي يتدخل إلا لإعطاء تعريف موجز لبعض الشخصيات، كما لا يمكننا في المستوى الثالث إغفال لعب المخرجة على الصمت ذلك الصمت الذي نجح في إيصال ما تريده بكل بساطة وعمق.

«ثلاث غرف للسوداوية»، فيلم يستحق المتابعة بفضل جرعتي الألم والمتعة اللتين يحقن بهما متابعيه.

ثالثاً: فيلم «المراوغة»: الإدارة المميزة للممثلين المراهقين

يسلط فيلم المراوغة لمخرجه المتميز عبد اللطيف قشيش الضوء على حياة مجموعة من اليافعين في أحد تجمعات السكنية التي يقطنها المهاجرون لنتعرف على مبطكريم (كريمو) ابن الخمس عشرة سنة الذي يعيش مع والدته في ظل غياب الأب في السجن في انتظار محاكمة عن جريمة لم نعرف عنها شيئاً.

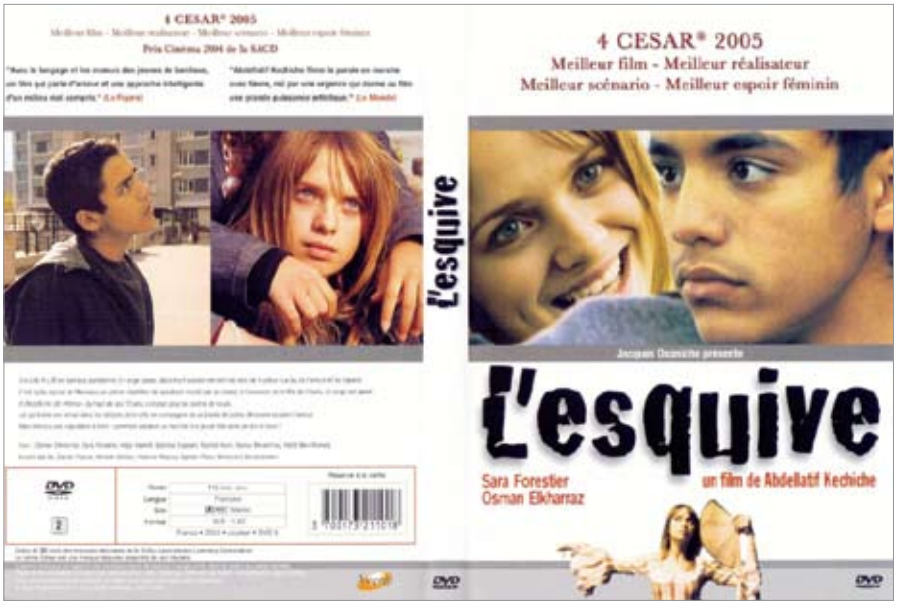
تنقلب حياة كريمو في تلك اللحظة التي يلتقي فيها مع الشقراء ليديا وهي ترتدي الفستان الذي ستؤدي به دورها في مسرحية لعبة الحب والمصادفة لمؤلفها ماريفو، فيتخلى عن حبيبته ماغالي ليصبح جل اهتمامه منحصراً في إقناع رشيد بالتخلي له عن دور آرلوكان في المسرحية ليكون إلى جانب ليديا، ويجد مساحة مناسبة ليبوح لها بعواطفه التي فجرها ذلك اللقاء المفاجئ.

ينجح كريمو في مسعاه بعد قيامه برشوة رشيد بأغراض كثيرة يخرجها من صندوق يحتفظ به في مكان سري، لكن المشاكل الحقيقية تبدأ بمواجهته منذ لقائه الأول مع النص المسرحي ذي الحجم الكبير إذ يبدو غير قادر على تذكر أي شيء منه فيطلب مساعدة ليديا المزهوة بأدائها المميز والمستمتعة بلعب دور المعلمة في البروفات التي توافق على إجرائها مع كريمو.

في إحدى تلك البروفات يحاول كريمو تقبيل ليديا عنوة فيسقطان عن المقعد، ثم يتجرأ ويسألها إن كانت توافق على الخروج معه فتطلب منه إمهالها كي تفكر في طلبه.

لكن ذلك لا يغير في الأمر شيئاً، ويبقى كريمو عرضة لسخرية طلاب الصف وهو يقف صامتاً في مواجهة المعلمة التي تطلب منه الاستمتاع بالتمثيل: استمتع بتخليك عن شخصيتك الأساسية وفي الوقت نفسه المعلمة هدوءها ويعلو صراخها فيغادر كريمو الصف وسط صمت الطلاب الممزوج بالخوف والترقب.

يعود الدور إلى رشيد وينجح مع ليديا وبقية الطلاب في تقديم عرض مميز بمناسبة عيد المدرسة أمام كريمو فيكتفي بمراقبتهم من



خلف زجاج النافذة ثم الهروب إلى منزله، بينما تطلق ليديا ضحكة انتصارها وسط أجواء يعمها الفرح قبل أن تتوجه إلى منزل كريمو الذي يسمع نداءها لكنه يفضل البقاء مع عوالم هروبه.

ميا حسن بعبد اللطيف قشيش في هذا الفيلم هو حسن تعامله مع ممثليه اليافعين الذين نجحوا في حمل الفيلم وحدهم، وخصوصاً الممثلة الشابة سارة فورستييه في أدائها اللافت لدور ليديا بحيوية مدهشة وتوهج استثنائي أهّلها للحصول على سيزار أفضل ممثلة واعدة في عام ٢٠٠٥، إضافة إلى جائزة أفضل ممثلة في المهرجان الدولي لأفلام الحب.

كما أدى الشاب عثمان خراز دور كريمو بحساسية عالية في التعامل مع شخصية تعاني انكساراً ما في داخلها، انكساراً ربما يكون غياب الأب أحد أسبابه، إضافة إلى اشتغاله مثلان على الصمت في فترات طويلة من زمن الفيلم ونجاحه في خلق تعاطف كبير معه، وقد نال الفيلم ترشيحاً لجائزة أفضل ممثل واعد في عام ٢٠٠٥.

دون أن نقلل من أداء بقية شباب العمل، وخاصة الشابة صابرينا وزّاني.
كما ننوه بتلك الكاميرا القلقة التي تعكس قلق شخصيات العمل والتي برع المخرج في استخدامها وخاصة في مشاهد اللقاءات بين كريمو وليديا التي اتسمت بمراقبة حارة من كريمو لليديا بكل تفاصيلها الأنثوية.

كما نجح الفيلم في نقل ذلك المكان الذي يسكنه المهاجرون إن كان عبر الألوان الباردة التي غطت المساكن، أو عبر أماكن تجمع الشباب التي تظهرهم محشورين دائماً أو عن طريق إحساسنا الدائم أن أولئك الشباب مشحونون إلى أقصى درجة وعلى أهبة انفجار وشيك.
أما أهم المآخذ على الفيلم فتظهر في الكم الكبير من المشاهد المسرحية التي يحفل بها

وخاصة مشاهد البروفات التي بدت بروفة حقيقية لمسرحية طويلة متراقبة تثرثر فلن يتأثر الفيلم لو حذف الكثير منها، وهو ما يقودنا إلى موضوع حاجة الفيلم إلى ضبط عن طريق إعادة مونتاج الكثير من مشاهده.

رابعاً:
الفيلم التسجيلي السوري «حجر أسود»
الأطفال يسردون حكايتهم المرهقة:

يعود إنتاج الفيلم الوثائقي «حجر أسود» لمخرجه نضال الدبس إلى عام ٢٠٠٦، وهو العام الذي شهد مشاركة الفيلم في أكثر من مهرجان سينمائي مثل مهرجان سينما الواقع في باريس ومهرجان ليبزك السينمائي، كما حظي بتنويه خاص أثناء مشاركته في مهرجان الإسماعيلية الدولي في العام نفسه. منذ بداية الفيلم الذي كتب له السيناريو خالد خليفة، وتولت إدارة تصويره مديرة التصوير الشابة جود كوراني، تشعر وكأنك أمام سينما طريق وثائقية، فالأطفال الخارجون من حي فقير في أحد ضواحي دمشق يقصون علينا حكايتهم وهم على ظهر الطنبر متوجهين لجمع ما يسر لهم من بلاستيك وحديد وشمع وغيرها من الأشياء التي يبيعونها في سبيل إعالة أسرهم.

يروي لنا محمد الذي لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره حكاية تنقله بين مهن مختلفة لم ترق له، فمن نجار إلى حداد إلى عامل في معمل للصمغ وعندما ندخل منزله ونتعرف إلى عائلته نرى والدته تطلق عليه لقب الأب الحنون للعائلة، في ظل غياب الأب. أما أخوته فجميعهم خارج المدرسة أحدهم منزوٍ لا يكلم أحداً، وترى الأم أن ذلك يرجع لما كان يراه من سلوك والده الذي كان يسكر ويضرب الأم ويطردهم خارج المنزل، بينما تحلم أخته بتعلم شيء يفيدها في حياتها، ويحميها من الشعور بالاختناق، متمنية عودة الأب الذي لا تحمل له في ذاكرتها إلا صورة ضربه المبرح!

ونعود لاحقاً لنلتقي بنموذج مشابه لشقيقة محمد ونقصد به يسرا ذات السنوات العشر، والتي نسيت كيف تكتب اسمها ولم يتبق في مخيلتها من أيام المدرسة إلا ضرب المعلم لها لإلزامها تسجيل اسمها في غرفة الفئران.

ـ تبقى الكاميرا مع الأطفال في حواراتهم الصبيانية ومغامراتهم الصغيرة تتابعهم بانسيابية فنشعر أنهم نسوا وجودها تماماً، وهم يعملون أو يمضون أوقات فراغهم في المسبح أو في صالات الكمبيوتر.

كما يمر الفيلم على كثير من المظاهر السلبية التي تتعرض لها الطفولة، فمن العنف إلى المخدرات ومن الأمية إلى الاعتداء الجنسي على الأطفال.

ـ يختتم الفيلم على مشوار للأطفال في سوق الحميدية، مع تناول العصير ومن ثم دخول إحدى صالات السينما والذهاب إلى حديقة الحيوان لينتهي المطاف بهم في جبل قاسيون الذي وصلوه من طريق خاص بهم كما علمنا من المخرج لاحقاً.

ـ أثناء ذلك المشوار الترفيهي نتوقف مع رامي الذي يصر على أنهم شباب وجدوا ليعملوا، وهم لا يطلبون من الناس شيئاً، وليسوا مشردين بل معيلين لأسرهم.

ـ بعد الفيلم حدثنا مخرجه نضال الدبس عن عمله على كسب ثقة الأطفال وهو ما جعلهم يظهرون مرتاحين إلى درجة كبيرة، كما أنه ترك لهم الحرية في اختيار أماكن جلوسهم، والزاوية التي توضع فيها الكاميرا.

ـ أما عن علاقة فريق العمل مع الأطفال فلقد أخبرنا أنهم عاشوا تفاصيل حياتهم، وكانوا معهم حتى خارج أوقات التصوير، كما ساعدوهم أحياناً في عملهم.

كما رأى أن الفيلم يدق جرساً ينبهنا إلى أين وصلنا، ولكن مع كل ذلك لا يزال بإمكاننا مساعدة أولئك الأطفال الذين لم يتخلوا عن الطفل الساكن في داخلهم.

ـ «حجر أسود» الذي أنجز بالتعاون مع منظمة اليونيسيف، فيلم يحتل الموضوع بطولته، ويسرد الأطفال فيه حكايتهم بأنفسهم مشغول بعناية يقفز راصد مخرج

متمكن وطاقم عمل متميز وإن كنا نأخذ على الفيلم هبوط إيقاعه في الدقائق الأخيرة، فإن ذلك لا يقلل أبداً من أهميته، ومن حساسية القضية التي أثارها.

ننوه أخيراً بأن الكثيرين سجلوا استغرابهم كيف لم يحصل الفيلم على جائزة أفضل فيلم سوري التي تم تقديمها لأول مرة في تظاهرة أيام سينما الواقع!

خامساً: فيلم بوريس ريجي التسجيلي قصيدة الألم والخيبة:

في فيلمها التسجيلي «بوريس ريجي» تبحث المخرجة الهولندية أليونا فان ديرهورست المولودة في موسكو، عن أسباب انتحار الشاعر الروسي الشاب «بوريس ريجي» في عام ٢٠٠١، ولكن يبدو أن ذلك البحث يحملها ويحملنا للدخول في تفاصيل حياة جيل بأكمله، جيل وصفه الشاعر بوريس ريجي مرة بأنه جيل الحراس الشخصيين مع العصابات.

ندخل في الفيلم إلى تلك المنطقة التي عاش فيها الشاعر وترك قصائد كثيرة تتحدث عن بؤس الحياة فيها والتي يطلق عليها اسم «خردة المعادن»، ترصد الكاميرا وحشة المنطقة وتلك الكآبة التي تغلف وجوه الناس، والصمت الذي يطغى عليهم.

ترافقها زوجة الشاعر التي تحتفظ بالكثير من تفاصيل حياة ذلك الشاب، تحدثنا عن الندبة التي في وجهه، والتي روى روايات مختلفة بشأنها الكثير من الأشخاص الذين صدقوه حتى عندما قال إنها جمتة عن عراك مع القوقازيين، بينما هي في الحقيقة ندبة إثر سقوط في أيام الطفولة.

تأملنا في تلك الندبة يجعلنا نقرأ فيها موقفاً مسبقاً من الحياة، شرخاً داخلياً لم يستطع بوريس التأقلم معه، فوصل إلى التخلص منه نهائياً بالانتحار!

الشاعر بوريس ريجي Boris Ryzhy

تحاور المخرجة ابن الشاعر، الذي يبدو وقد اتخذ موقفاً من والده، فهو لا يقرأ قصائده ولا يحبها، ويرى أن بإمكانه تدبر حياته بدونها، كما يبدو انتحار والده وقد ترك عنده صدمة جعلته يرى الأب غبياً أزعج الآخرين بفعلته. حتى إن العنف يبدو وقد تمكن من ذلك الصبي الذي يتشاجر مع الصبية رافعاً شعار أنك إن لم تضرب فستضرب.

أوصى الشاعر أن يدفن في مقبرة تضم رفاقه، «أينما لفظت آخر أنفاسي، في دفء باريس أو في برد لندن القارس، دعوا عظامي الحزينة تعود إلى مقبرة مجهولة في سفير دلوفسك»

ـ وعندما يصل بحث المخرجة إلى أحد أصدقاء المدرسة عن بوريس يتحدث ذلك الصديق عن بوريس بأنه كان وغداً جميلاً، وفي الوقت ذاته نرى مقابلة لبوريس على التلفزيون يتحدث فيها عن أصدقائه الذين يحبونه كما يحبهم ولا يهمهم سواء كتب قصائد أم لم يكتب.

كما يرينا ذلك الصديق صوراً من أيام طفولتهم في الاتحاد السوفييتي مؤكداً أنهم عاشوا طفولة رائعة واعتقدوا أن المستقبل سيكون عظيماً.

ثم يعود للحديث عن بوريس أنه أحب الفقراء وتعاطف معهم كثيراً.

تعود المخرجة قبل نهاية الفيلم للحديث مع آريتوم ابن الشاعر وتسأله عن الشعراء فيجيبها أن والده امتلك الكثير من العواطف مثل بقية الشعراء وهو ما يجعلهم يشعرون فقط بآلامهم لا بآلام غيرهم وهو ما تعب جداً وخاصة في روسيا. تسأله المخرجة لماذا؟ فيجيب: لأنها بلد العصابات!

ـ فيلم بوريس ريجي الحائز جائزة النقاد في مهرجان الفيلم الهولندي وجائزة أفضل فيلم تسجيلي متوسط في مهرجان أمستردام التسجيلي الدولي، فيلم عن الحب والحياة وأحلام الطفولة وخيبات الشباب، فيلم يحمل إدانة قاسية لمرحلة صعبة في حياة روسيا، إدانة للبيروسترويكا وما جلبته إلى ذلك البلد، فيه مزيج من التراجيديا والكوميديا، وهو ما كان يتبدى في نظرات بوريس وتعليقاته: إذا كان الشخص شاعراً فهذه مأساته وحده ولا يحتاج إلى مأساة جديدة.

كما لا يفوتنا التنويه باللقطات المأخوذة للشاعر بالأبيض والأسود وهو يدخن في أرض خراب، فنشعر بها تحمل حنيناً لزمن يفتقده وبكاء على أصدقاء أصبحوا رجال مافيا ثم مات الكثير منهم.

ولكن برغم كل ذلك الألم يبقى الحب في رأي بوريس أقوى من الموت!

بانوراما كاشفة

عبدالرحمن حمادي

حصل الفيلم الأرجنتيني على أوسكار أفضل فيلم أجنبي عام 1910 وهو فيلم (السرّ في عيونهم) للمخرج الأرجنتيني خوان خوسيه فكان خوسيه في السينما معادلاً لمارادونا كرة القدم، حتى إن الرئيسة الأرجنتينية استقبلته بعد حصوله على الأوسكار، واعتبرته نصراً للأرجنتين ولكل دول أمريكا اللاتينية.

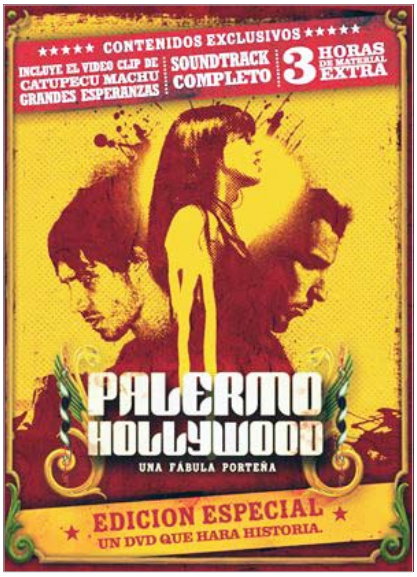
هذا يعني أن هناك سينما قوية في الأرجنتين ولها حضور بين الناس يعادل حضور كرة القدم، وإذا كان قدرنا في زمن السينما الجميل أن لا نرى أي فيلم أرجنتيني في صالاتنا.

فقد عوضنا النشاط السينمائي الجيد الذي تقوم به سفارات الأرجنتين في البلاد العربية، فمنذ الثمانينيات وهذه السفارات تقيم أسابيع للأفلام الأرجنتينية بالتعاون مع معهد سرفانتس وهو ما جعل المهتم بالسينما يشاهد كمّاً جيداً من أفلام السينما الأرجنتينية ففي هذه الأسابيع ما بين دمشق وبيروت والقاهرة أتيح لنا مثلاً مشاهدة أحدث ما تنتجه السينما الأرجنتينية، ومنها فيلم (الإشارة) لريكاردو دارين، وهو أحد أهم المخرجين الأرجنتينيين، ويتناول موضوعه مزيجاً من المعاني الإنسانية، يجمع ما بين الطموح والعنف والخيانة وفيلم (الغرفة المظلمة) لماريا فيكتوريا وفيلم (الآخر) (لاريبل روتر)، و(حكايات غير عادية)

لماريا بوناس وكان لنا لحظ مشاهدة سبعة أفلام أرجنتينية في معهد سرفانتس في دمشق هي الفيلم الكوميدي (لست أنت بل أنا)، و(مضاؤون بالنار) حول حرب جزر

مالبينس، وفيلم (أعماق البحر) عن الذات البشرية وعامل الغيرة، وفيلم (باليرمو هوليوود) حول الحب والكراهية والفساد الاجتماعي، و(خيمينس) عن الحب بين الأقرباء المشوه بالروابط العائلية، و(عائلة متنقلة) عن حياة عائلة مؤلفة من أربعة أجيال تعيش في سيارة متنقلة....

كما ساهمت مهرجانات السينمائية العربية بتعريفنا بالسينما الأرجنتينية حيث لم يخل مهرجان من فيلم أو مخرج قادم من الأرجنتين مكرّماً أو عضواً في لجنة التحكيم، ولعل مهرجان دمشق السينمائي كان الأبرز من بين المهرجانات السينمائية العربية في تعريفنا بالسينما الأرجنتينية فمنذ تأسيسه أفرد مساحات جيدة لأفلام أمريكا اللاتينية وبينها الأفلام الأرجنتينية، ففي الدورة الثالثة عام ١٩٨٣ شاركت الأرجنتين بفيلم (رجلاً للطابق الأرضي) لنيكولاس سركيس، وضمت الدورة الثانية عشرة ٢٠١٠ في لجنة التحكيم المخرجة الأرجنتينية كريستينا فاسولينو، وفي الدورة الثالثة عشرة ٢٠١٣ حضرت الأرجنتين بفيلم (الحكايات الأدنى) لتنال البرونزية، وفي الدورة الرابعة عشرة ٢٠١٥ نال الذهبية الفيلم الأرجنتيني (سماء صغيرة)، وفي الدورة الخامسة عشرة ٢٠١٧ نال الممثل الأرجنتيني خوليو تشافيز أفضل ممثل عن دوره في فيلم (الآخر) وفي الدورة السادسة عشرة ٢٠١٨ حاز أحسن إخراج المخرج كارلوس مورينوتس عن فيلم (كلب يأكل كلباً).



فيلم (الآخر)

سينما متقدمة

من هذه الأفلام وغيرها أدركنا أن السينما الأرجنتينية شكلت واحدة من أهم تجارب السينما في أمريكا اللاتينية إلى جانب التجربتين المكسيكية والبرازيلية، وأن الإنتاج السينمائي الأرجنتيني على طول القرن العشرين يعتبر من أهم الإنتاجيات السينمائية الرئيسة باللغة الإسبانية في العالم مدعوماً من الدولة وبقائمة طويلة من المخرجين والممثلين اللامعين، ويكفي أن نعرف أنه منذ بدايات السينما في الأرجنتين وحتى الآن تم إنتاج ما لا يقل عن ثلاثة آلاف فيلم روائي طويل وما لا يقل عن ألفي فيلم

تيتا ميريلو ـ بطلة فيلم (تانغو) 1933

وثائقي، ومن البديهي أن لا تستطيع أية وقفة أن تلمّ بكافة جوانب هذه السينما الغزيرة وتاريخها وسرّ استمرار حضورها الجماهيري، ولذلك سنعتبر وقفتنا هذه مجرد إشارات وتعريف بسينما تحتاج إلى كثير من الوقفات.

تاريخ عريق

يقول مؤرخو السينما إن الأرجنتين عرفت السينما بعد عام على ظهورها على يد الأخوة لوميير ففي أحد المقاهي في بيونس آيريس عرض في عام ١٨٩٦ أول عرض سينمائي، تلته عروض للأخوة لوميير هي نفسها التي عرضت في باريس، وسرعان ما دخل الأرجنتينيون صناعة السينما، وكان ذلك عندما صنع الفرنسي المقيم في الأرجنتين إيجينو بي فيلم (العلم الأرجنتيني) وكان عبارة عن مشاهد للعلم الأرجنتيني يرفرف في ساحة تتوسط العاصمة، ثم تلاه فيلم

كارلوس جاردل

(رحلة إلى بوينس آيريس) في عام ١٩٠٠ وفيلم (مجلة المنتخب الأرجنتيني) عام ١٩٠١ وكان الإقبال من قبل الأرجنتينيين كبيراً على مشاهدة تلك الأفلام مما استدعى إنشاء أول دار عرض سينمائي في العاصمة، وليواصل عدد من الشبان الذين فتنهم هذا الفن صناعة أفلام قصيرة وثائقية منها فيلم (مشاهد من الشارع) في عام ١٩١٠ الإيجينو كاردياني، وفيلم (إعدام دوريغو) عام ١٩٨٠، وكان أول فيلم درامي يظهر في الأرجنتين، وبسبب الإقبال الكبير على مشاهدة هذا الفيلم في كل أنحاء الأرجنتين بنيت صالات عرض عديدة وليصبح الفن السينمائي فناً شعبياً واسعاً واللافت للنظر أنه بسبب نجاح الفيلم عبر حبكته الدرامية اتجه صانعو الأفلام إلى البحث عن حبكات يصنعون منها أفلامهم فاتجهوا إلى الأدب الأرجنتيني ينهلون منه المواضيع، فظهر في عام ١٩١٤ أول فيلم روائي طويل هو (أماليا) والمأخوذ عن رواية لخوسيه مارمول، وفي عام ١٩١٥ أخرج

(أماليا - 1914)

أومبرتو كابوع سينمائيين آخرين فيلم (نبل أمريكي جنوبي) عن رواية (مارتن فيبرو) لخوسيه هيرنانديز.. وهكذا في فترة مبكرة من عمر السينما توالى إنتاج وإخراج الأفلام الروائية في الأرجنتين، ففي عام ١٩١٧ ظهر فيلم (الرسول) لكارلوس غاردل وفي نفس العام ظهر فيلم (أزهار الخوخ) لفرانسيسكو نوفوا.

السينما الناطقة والازدهار

في عام ١٩٣٠ ظهرت السينما الناطقة في الأرجنتين، فأسرع السينمائيون الأرجنتينيون إلى إنتاج الأفلام الناطقة، وهو ما زاد من التصاق الجماهير بالسينما، فكثر عدد دور العرض السينمائية بشكل كبير، وتكاثر عدد شركات الإنتاج بحيث يمكن القول معه إن صناعة السينما في الأرجنتين استهلت مسيرتها العملية مع وصول نظام الصورة الصوتية إلى البلاد، ذلك أن الصوت ساعد على ظهور الراديو وساهم في تطور صناعة الأسطوانات ومسرح المجلات وأول فيلم أرجنتيني ناطق كان فيلم (تانغو) ١٩٣٣ من إخراج لويس خوسيه بارث وتبعه أفلام ناجحة أخرى في تلك الحقبة مثل (روح الباندونيوم) عام ١٩٣٥ و(سجناء الأرض)

المخرج ماريو سوفيشي

١٩٣٩ و(فتاة على متن الطائرة) ١٩٣٦ وفيلم(العودة إلى العش)١٩٣٨ تلك الأفلام سجلت لحظة نضج السينما الأرجنتينية في الثلاثينيات التي برز خلالها نجوم كبار مثل ليبرتاد لامالركي، تيتا ميريبو، بيبي آرياس، لويس ساندريني ونيني مارشال..

السينما الكلاسيكية

اعتباراً من عام ١٩٣٠ دخلت السينما الأرجنتينية في أزمة طويلة مفرداتها لمنافسة تجارية للسينما الأمريكية وسيطرة السينما المكسيكية التي كانت تمر بعصرها الذهبي آنذاك وكانت تسيطر على السوق في البلدان التي تتحدث اللغة الإسبانية، ومع ذلك لم يتوقف الإنتاج السينمائي الوطني الناجح حيث ظهرت أفلام مهمة وناجحة جماهيرياً ضمن ملامح الموجة الجديدة، منها فيلم(قصة ليلى) عام ١٩٤٥ و(السيدة العفريتة) عام ١٩٤٥ وهما من إخراج لويس ساسلافسكي، وفيلم(غاوتشه) عام ١٩٤٢ للمخرج لوكس ديماري، و(جريمة أوريمي) عام ١٩٥٠ للمخرج ليوبولدو توريس ريوس..

***لماذا تقف الأصابع الصهيونية وراء محاربة رائعة المخرجة ماريا فيكتوريا مينيس (الغرفة المظلمة) ومنع الجوائز عنه؟**

أفلام هذه الموجة تمرّدت على المفاهيم التقليدية في السينما، فصارت تتناول مواضيع الفقر والانحدار في الأحياء الفقيرة في المدن الأرجنتينية وتفسر أسباب الجريمة المنتشرة وتعزوها إلى الفقر والجهل ودخلت بجرأة إلى عوالم المخدرات وعصابات الجريمة، وكان من الطبيعي أن تضغط السلطة العسكرية التي تسلّمت الحكم إثر انقلاب عسكري على أصحاب هذه الأفلام، فأثر بعضهم منذ السبعينيات الصمت في حين هاجر آخرون إلى خارج البرازيل وعملوا في سينمات الدول التي هاجروا إليها، واحتاج الأمر إلى سنوات عديدة ليتم تجديد هذه الموجة في بداية تسعينيات القرن الماضي على يد المخرج مارتن ريجتمان عندما أخرج فيلم(مسروق)، ثم توالت الأفلام ضمن هذه الموجة وأشهرها فيلم(خطيئة رقيقة) للمخرج ستيبان سابير عام ١٩٩٤ وفي هذه الموجة طرح السينمائيون أفلامهم برؤى جديدة ومع ذلك لم تلق النجاح المأمول حتى عام ١٩٩٨ عندما طرح المخرجان برونو ستاغنارو وإزرا بيل أدريان فيلم(بيتزا، بيرا، فاسو) الذي لقي نجاحاً جماهيرياً كبيراً، ثم جاء فيلم(عالم غروا) للمخرج بابلو ترابيرو عام ١٩٩٩ ليحقق رقماً قياسياً من الإيرادات داخل الأرجنتين وخارجها.

في أفلام هذه الموجة اعتمد المخرجون على ممثلين مغمورين ونفذوا أفلامهم بميزانيات صغيرة، وتعرضوا بجرأة إلى ما كان من المحرّمات في السابق كخفايا العلاقات الزوجية والأسرية وعوالم أناس يتظاهرون بالفضيلة، ونزلوا إلى قاع المجتمع كاشفين حقيقته ودور المتنفذين في زيادة دفعه إلى القاع أكثر.

بوستر فيلم (وقائع هروب)

مخرجون كبار

هذه السينما بغزارة إنتاجها وحضورها داخل الأرجنتين وخارجها أنجبت قائمة طويلة من المخرجين الكبار الذين استقطبت هوليوود كثيرين منهم ومنهم المخرج إزرائيل كيتانو، وقد أخطأ بعض النقاد في لفظ اسم إزرائيل كيتانو وحرّفوه إلى إسرائيل، وأعطوه في نقدهم أفلامه الجنسية الإسرائيلية وهذا غير صحيح فهو مخرج من الأرجنتين ويعتبر من مخرجي الصف الأول في الأرجنتين، وقدم

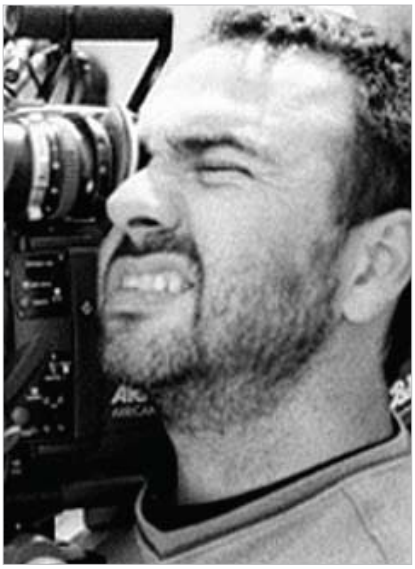
حتى الآن جملة من أهم الأفلام الأرجنتينية التي حصدت أهم الجوائز في المهرجانات السينمائية الدولية مثل مهرجان كان ومهرجان سان سبستيان ومهرجان هافانا ومهرجان روتردام ومهرجان لندن.. ومن أشهر أفلامه فيلم (وقائع هروب) الذي أبهر المشاركين في مهرجان كان ٢٠٠٩.

جائزة أوسكار حصدتها السينما الأرجنتينية حتى الآن آخرها لفيلم (سرّ عينيها) لخوان خوسيه كامبانيا.

يتحدث الفيلم عن أحداث عام ١٩٧٧ في الأرجنتين من خلال اعتقال شاب في العاصمة الأرجنتينية بوينس آيريس من قبل رجال الأمن وإشراك أمه في التعذيب ليعترف بأشياء لم يرتكبها، وليعرض الفيلم من خلال وقائع سجن هذا الشاب طرائق التعامل ووسائل التعذيب والاستجواب التي تمارس بحق المساجين ويقرر الشاب الهرب مع بعض الشباب المعتقلين، ويستعرض الفيلم مهارة عملية الهرب كما حدثت فعلاً في القصة الحقيقية التي اعتمدها.

ويبرز اسم المخرج تريستان باور في مجال الأفلام الوثائقية وخاصة عن المشاهير كفيلمه عن تشي غيفارا وفيلمه الآخر عن الكاتب الأرجنتيني خوليو كورتسار، وفي كل أفلامه شكل مدرسة في مجال الخلطين الوثائقية والدراما في الفيلم الواحد.

وفي تاريخ السينما الأرجنتينية أيضاً يبرز اسم المخرج الأرجنتيني أليخاندرو دوريا،



المخرج إزرائيل كيتانو

ويطلق عليه لقب شيخ السينما في الأرجنتين، فقد ولد عام ١٩٣٦ وتوفي عن اثنين وسبعين عاماً بعد أن حصل على جائزة غويا لأفضل فيلم أجنبي باللغة الإسبانية في مهرجان غويا عام ٢٠٠٧ عن فيلمه (لاس مانوس)، وهي جائزة هامة تعتبر معادلة لجوائز الأوسكار وتم تكريمه بترشيح فيلمه بعنوان (صوفيا) للمشاركة بمهرجان كان ١٩٧٧.

وفي ثمانينيات القرن الماضي لمعت أسماء مخرجين مثل ماريا لويسا بمبيرغ مع فيلم (كاميليا) ١٩٨٤، بينوسولاناس مع (منفى غاردينل)، لويس بوينزو مع فيلم (القصة الرسمية) وأدولفو أريستارين مع فيلم (زمن الانتقام، مكان في العالم)... ومن مهرة الإخراج السينمائي في الأرجنتين برز اسم المخرج الشاب دانييل بيرمان عبر ستة أفلام رشحت لأهم مهرجانات السينما العالمية، وآخرها كان فيلم (العش الفارغ) الذي اعتبره النقاد أهم فيلم يشرّح نفسية الفنان وعدم تلاؤمه مع محيطه، وذلك من خلال حكاية فنان يعيش مع زوجته في عزلة تامة، وحيث يحاول كل منهما البحث عن عالمه خارج بيت الزوجية.

وفي السنوات الأخيرة برز اسم المخرج الشاب أندرياس هايجر الذي حصلت أفلامه على جملة جوائز في المهرجانات الدولية ومنها جائزة الجزيرة الذهبية عن فيلمه (اللقطة الأخيرة) الذي يوثق من خلاله مقتل مصور صحفي أثناء أداء عمله، وهذا المصور هو ليوناردو هينريتشستن الذي صوّر في آخر لقطة له قاتله وهو يطلق عليه النار..

وفيلم تحاربه الصهيونية

وهناك المخرجة «ماريا فيكتوريا منيس» صاحبة الفيلم الشهير (الغرفة المظلمة) المأخوذ عن قصة بنفس الاسم للكاتبة الأرجنتينية أنجليكا جرودیشر، وهو فيلم لم يحصل على أية جائزة بأي مهرجان من مهرجانات السينما الدولية رغم توقع الجميع بفوزه في كل مهرجان، لكنه حصل على عدد من الجوائز بالأرجنتين، ورشح لجائزة النسر

دانييل بيرمان

ALFA
ماريا فيكتوريا منيس

الفضي التي تقدمها لجمعية نقاد السينما الأرجنتينيين، ورشحته الجمعية لجائزة أفضل فيلم وأفضل مخرج وأفضل موسيقى، وأفضل سيناريو وأفضل إخراج فني وأفضل تصميم ملابس، وأفضل ممثلة جديدة، وأفضل ممثلة مساعدة، لكنه لم يحصل عليها، والسبب كما قيل تعرضه لأسرة يهودية هاجرت للأرجنتين عام ١٨٩٣ قادمة من إحدى المناطق الخاضعة لنفوذ الإمبراطورية الروسية وطوال أحداث الفيلم تعبر الأسرة عن حنينها للوطن الأم «روسيا»، ومن خلال الطفلة التي ولدت في الأرجنتين فور وصول الأسرة إليها يستعرض الفيلم جوانب من الثقافة اليهودية التي تمتعض من المولودة الأنثى، وعندما تكبر الفتاة تتزوج من ثري يهودي، وبعد عشرين عاماً من الزواج ورغم تشكل أسرة تعيش البطلة «جرترودس» معها مشقة مع زوج يرى في الزواج وسيلة للإنجاب لا التمتع، وعندما يحضر الزوج مصوراً ليلتقط للعائلة صوراً كنوع من الوجاهة تقع جرترودس في حب المصور، الذي هو غير يهودي، بينما يستمر الزوج اليهودي مشغولاً بجمع المزيد من المال.. إلى غير ذلك من الأمور التي تجعلنا نعتقد بأن الأصابع الصهيونية كانت وما زالت وراء عدم حصول هذا الفيلم على أيّ جائزة رغم استحقاقه للجوائز، فالفيلم يخالف الرؤى الصهيونية بأن المهاجرين اليهود من أي مكان إلى أي مكان يجب أن يحلموا فقط بما يسمى «الوطن القومي لليهود» لأن يحلموا بالعودة إلى أوطانهم التي هاجروا منها، كما أن الفيلم رغم شاعريته يتطرق إلى خصوصيات الثقافة اليهودية غير المستحبة لدى الأرجنتينيين كما أنه يسيء لصورة اليهودي (الزوج المنشغل بجمع المال، والزوجة التي تقع في حب مسيحي..) ويزيد من قوة الاعتقاد بأن الأصابع الصهيونية تقف وراء محاربة هذا الفيلم الهام أنه لدى وصوله إلى فرنسا رفضت أهم صالات العرض في باريس عرضه، وهي صالات مملوكة لليهود فتم عرضه في صالات من الدرجة الثانية وليحقق نجاحاً كبيراً رغم ذلك، وهو ما يعيدنا إلى مقولة سيطرة الصهيونية على السينما والحرب التي تشنّ على هذا الفيلم خير مثال.

فيلم الأوسكار

ويبقى القول إن أي وقفة مع السينما الأرجنتينية لا بد أن تمرّ على مخرجين حصدا جائزتي أوسكار للسينما الأرجنتينية، الأول هو المخرج لويس بوينزو والذي يصحّ عليه قول الشاعر العربي «ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد»، فقد كان العمل الرئيس لهذا المخرج محصوراً في الأفلام الإعلانية ضمن شركة إنتاج إعلانية أسسها في الستينيات، ولكنه في عام ١٩٨٤ أدهش الأرجنتينيين عندما طرح فيلمه الروائي الأول (التاريخ الرسمي) وحقق من خلاله نجاحاً جماهيرياً كبيراً، وأدهش أكثر عندما حصد الفيلم في عام ١٩٨٥ جائزة الأوسكار كأحسن فيلم أجنبي، فاتحاً بذلك الباب على مصراعيه للأفلام الأرجنتينية للدخول إلى مهرجانات السينما

الدولية وبعد ذلك أخرج ستة أفلام سياسية دون أن يتخلى عن أفلام الإعلان، وبعد اثني عشر عاماً من التوقف عن إخراج الأفلام الدرامية عاد إليها، ومن أفلامه المهمة (أمريكي مخضرم) الذي عرض في ختام مهرجان كان ١٩٨٩ خارج المسابقة عن رواية للكاتب المكسيكي الكبير كارلوس فونتيس، وفي عام ١٩٩٣ أخرج (الطاعون) عن رواية ألبير كامو، وأحدث أفلامه (العاهرة والحوت) عام ٢٠٠٤ كفيلم عاطفي لا علاقة له بالسياسة موظفاً فيه قدرات كبار نجوم السينما الأرجنتينية مثل إيتان سانشيز خيخون، وليونارد دو سبار اليا، وميرشي يورينس، وميجيل آنخل سولا، وبيلين بلانكو.

الكاتب كارلوس فونتيس

والمخرج الثاني هو خوان خوسيه كامبانيا صاحب فيلم (سرّ في أعينهم) الذي حصد أوسكار أفضل فيلم أجنبي عام ٢٠١٠ كما نال الجائزة الكبرى في المهرجان الدولي للأفلام البوليسية في يوون بفرنسا، وهو مقتبس عن رواية «سؤال عينيك» للكاتب

خوسيه كامبانيا

مشاهد من فيلم (سر في أعينهم)

إدوارد دو ساشيري، ومن تمثيل ريكاردو دارين، سوليدا دفاميل، جيير موفرانسيا وقائمة طويلة من الممثلين، وقد شاهده أكثر من ثلاثة ملايين متفرّج ما جعله الفيلم الأرجنتيني الأكثر رواجاً في تاريخ السينما الأرجنتينية، وهو يجمع بين قصتين يفصل بينهما خمسة وعشرون عاماً، يلبي تعطش عدد كبير من الأرجنتينيين لإحقاق العدالة بعد أكثر من ربع قرن.

الفيلم يحكي قصة محقق وظيفته مساعد قاضي تحقيق يعمل في مكاتب قضاة

ريكاردو دارين

التحقيق في قصر العدل.. أحيل حديثاً إلى التقاعد وهو يحاول أن يملأ وقته عبر التحول لمهنة الكتابة، والقصة التي تشغل باله هي إحدى الجرائم التي عمل بها قبل أكثر من ٢٥ عاماً، ومن خلال متابعتنا لمحاولاته الكتابية سننتقل لنشاهد أحداث الماضي.. لنعود منها ونتابع حياته الحالية، ومن خلال هذا الاستعراض لأحداث الماضي يعرض للفساد والظلم والعنف الموجود في الأرجنتين.. كما نمر على فترة الحكم الديكتاتوري.. كل ذلك دون أن تتحول تلك الأمور لتصبح موضوع الفيلم ولكن أيضاً دون أن تمر بدون ذكر له دلالته.

وما زالت قوية

رغم كل الأزمات التي عصفت بالأرجنتين خلال تاريخها الحديث، ورغم الأزمات التي عصفت بالسينما في العالم فقيت السينما الأرجنتينية قوية ومزدهرة، وما زالت الكاميرات فيها تعمل وتلد أفلاماً جيدة وقيّمة كل عام ومعظمها يجد طريقه بنجاح إلى الصالات في الولايات المتحدة وبريطانيا ودول أوروبا، أفلام تشكل ظاهرة مميّزة في السينما العالمية ونجوم السينما ومخرجوها داخل الأرجنتين لهم شهرتهم وشعبيتهم.

رواية الغريب.. من الرواية إلى الفيلم

كريمة الإبراهيمي

الحديث عن –آلبير كامو– لايمكن أن يكون بمعزل عن الجزائر، البلد الذي ولد فيه وأبدع فيه أجمل أعماله الأدبية.

ومن هنا فإن المكان يلعب دوراً مهماً وبارزاً في حياة الإنسان. إنه يرتبط به ويسكنه ويصبح مع الأيام جزءاً لايتجزأ من كيانه. والبحث في النصوص الإبداعية الكثيرة يعيد إلى هذا الارتباط الوثيق بين الساكن والمسكون، فهو يتحول إلى حالة يعيشها، ويكون الأمر أكثر أهمية مع الإنسان/الفنان. لأن الفنان يهمه المكان بدرجة كبيرة، لأنه ليس فقط الحيز الذي يعيش فيه، بل هو أيضاً الملهم الأول له والذي يمنحه القدرة على الإبداع.

ومما لاشك فيه أن الكاتب أكثر ارتباطاً بالمكان من غيره، لأنه يشكل بالنسبة إليه حالة إبداعية وليس مجرد مكان قد يسكنه أو يمتلكه. وعلاقة الكاتب تحديداً بالمكان الأول أو المدينة الأولى، علاقة خاصة ومميزة. وكما يقول بعضهم «علاقة الكاتب بمدينته، بالمدينة الأولى، علاقة خاصة استثنائية في آن واحد، إذ مهما ابتعد لابد أن يعود إليها، وهذه العودة تتمثل بأشكال عديدة. إنها المنبع الذي يمتد في أعماقه ويمنحه باستمرار مادة للكتابة والذكرى، ويبدو أن المدينة الحلم كلما ابتعدت جغرافياً أصبحت أقرب إلى الكاتب»(1). فهل كان –كامو– مثله مثل كل الكتّاب مرتبطاً بمدينته الأولى، وهل كان في روحه بعض الحنين لمدينة اسمها –الجزائر– تصادف أن كانت مدينته الأولى؟

آلبير كامو

لقد عاش –كامو– في الجزائر لايمكننا أن ننكر أنه أحبه ولكن على طريقته. وربما كان من حق أي كاتب أن يحب المكان الذي يريد وعلى الطريقة التي يريد أيضاً، دون أن نملك حق مصادرة هذا الحق منه. لكننا نملك هذا الحق إذا تعلق الأمر بقضية تحرير شعب من الاستعمار حاول وبكل الطرق أن يلغي وجوده ويمحو أثره. وإذا دققنا قليلاً في –كامو– فإننا ندرك أنه كاتب لم يهتم بروح الأشياء، لأنه كان مأخوذاً دوماً بعبثية الأشياء ولا جدواها. فحتى –باريس– يصفها على لسان بطله –ميرسو– بأنها مدينة قذرة، والناس فيها جلدهم أبيض، مما يؤكد أن الكاتب عاش منفياً داخل نفسه ولم يتمكن حتى من حب بلده الذي يحمل جنسيته طوال حياته، ودافع عن وجوده الاستعماري.

إن الإبداع لايعيش خارج المكان، ومنه يغدو هذا المكان بطلاً من أبطال العمل الإبداعي، كما أنه قد يغدو أكثر في عمل الفنان من أجمل المناظر حتى وإن كان يفتقد إلى الجمالية في حقيقته. وكم هي كثيرة تلك الأماكن التي عشقناها فقط من خلال أعين الذين كتبوا عنها، لأنها شكلت جمالاً امتزج بعيونهم فنقلوه إلينا وظل خالداً بأذهاننا. وكم هي أيضاً كثيرة تلك الأماكن التي اكتشفناحين

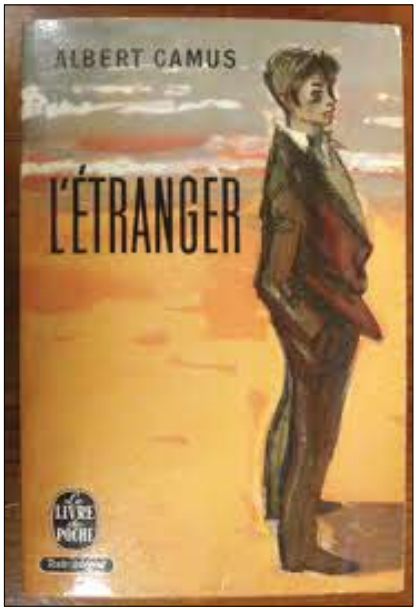
رأيناها أنها لم تكن جميلة إلا في أعين الذين أحبوها وارتبطوا بها، فردد بيننا وبين أنفسنا: ألا ما أكذب الشعراء والكتّاب. ولعل هذا يوصلنا إلى ارتباط الفنان عموماً بالمكان فليس المكان في منظره مجرد منظر طبيعي جميل بل هو شيء من روحه سرى فيه... شيء من قلبه قد انبثق فيه... ولكن القارئ لا يرى إلا ما يريد أن يرى، ولذلك قد تصدمه الرؤية الحقيقية للمكان.

وبالحديث عن المكان، فإن الرواية الجزائرية قد كان لها نصيب من الاهتمام بهذا الحيز من خلال مجموعة من الأعمال الروائية لكتّاب جزائريين وغير جزائريين تناولوا المدن الجزائرية. فلا أحد ينسى مدينة – تلمسان – التي خلدها الروائي – محمد ديب – في ثلاثيته (الدار الكبيرة والحريق والنول)، ولا صحراء الجزائر في رواية – مالك حداد – (سأهبك غزالة)، ولا مدينة تيميمون في رواية – رشيد بوجدرة – (تيميمون الحمراء) ولا مدينة قسنطينة في رواية – أحلام مستغانمي – (ذاكرة الجسد) ولا أحد ينسى أيضاً مدينة الجزائر في رواية – آلبير كامو – (الغريب).

كثيرون هم الكتّاب الذين عاشوا بأماكن شكلت بالنسبة إليهم عالماً روائياً مميزاً، أماكن سكنت قلوبهم ومنحوها وجدهم وحروفهم لتظل خالدة وكثيرون أيضاً عاشوا بأماكن لكنهم لم يمنحوها شيئاً، ولم تكن بالنسبة إليهم أكثر من مكان.

كامو.. وروايته الغريب

صدرت رواية – الغريب – كما ترجمت عام ١٩٤٣، وشدت إليها النقاد والباحثين انطلاقاً



من الموضوع الذي طرحته.

رواية – الغريب – أشهر ما كتب – كامو – رواية تحمل الكثير من المعاني رغم افتقادها للعواطف بحسب الدارسين لها.

تقع الرواية في جزأين يحوي الجزء الأول ستة فصول ويحوي الجزء الثاني خمسة فصول.

إن الإبداع لا يعيش خارج المكان، ومنه يغدو هذا المكان بطلاً من أبطال العمل الإبداعي، كما أنه قد يغدو أكثر في عمل الفنان من أجمل المناظر حتى وإن كان يفتقد إلى الجمالية في حقيقته وكم هي كثيرة تلك الأماكن التي مشقناها فقط من خلال أعين الذين كتبوا عنها، لأنها شكلت جمالاً انتزعوه منها فنقلوه إلينا وظل خالداً بأذهاننا

تقوم الرواية على شخصية محورية ممثلة في البطل الذي يروي أحداثها – ميرسو – شاب في الثلاثينيات من العمر لا أحد له إلا والدته. تبدأ الرواية من النهاية، من لحظة الموت، موت والدة – ميرسو – فيقول – ميرسو – : «ماتت أمي اليوم، وربما أمس لا أدري. لقد تلقيت من الملجأ الذي تقيم فيه برقية هذا نصها: أمكم توفيت. الدفن غداً. أخلص تعازينا. ولم أستطع أن أفهم شيئاً. ربما قد تكون توفيت أمس» (٢). ومن هنا تبدأ أحداث رواية الأحاسيس الجامدة كما وصفها جل الدارسين وبهذا الخبر المفاجئ الذي يتلقاه – ميرسو – من الملجأ حيث كان قد وضع والدته لأنه لم يكن يمتلك لا الوقت ولا المال للاهتمام بها.

وهكذا يشرع -ميرسو- في رواية الأحداث التي بدأت بتفكيره في أن يستقل صباحاً الأتوبيس إلى -مارينجو- حيث هو الملجأ. و-مارينجو- بلدة قرب الجزائر العاصمة يستغرق الوصول إليها بالحافلة قرابة الساعتين. وإذا كان من المفروض أن والدته قد توفيت فإنه لم يشعر بأي نوع من الحزن، بل لا يظهر عليه حتى التأثر لهذا الموت المفاجئ، إذ يتوقف في الطريق ليتناول طعامه كما هي عادته كلما زار والدته في الملجأ «ركبت الأتوبيس في الثانية وكان الجو حاراً شديد القيظ. وكنت قد تناولت الطعام عند سيلست كما هي العادة وكان جميع من في المطعم متألمين لمصابي وكنت مذهولاً بعض الشيء لأنه كان ينبغي أن أذهب إلى عمانويل لأستعير منه رباط عنق أسود وشارة للحداد أضعها فوق ذراعي»(٤) فهو لم يشعر بأهمية لما أصابه حتى إنه نام طوال الطريق إلى -مارينجو- وحين وصوله تحدث مع المدير ثم يتذكر أنه طوال السنة الماضية لم يزر والدته ولا لمرة واحدة»، وربما كان هذا هو السبب في أنه لم أذهب لزيارتها في خلال العام الأخير ولو لمرة، وهناك سبب آخر، هو أن هذا كان سيضيع مني يوم الأحد بالإضافة إلى الجهد الذي أبذله في السفر بالأتوبيس وشراء تذكرتين وساعتان تضيعان في الطريق»(٤). ولهذه الأسباب يذكر -ميرسو- أنه لم يفكر في زيارة أمه.

إن العلاقة بينهما مفصومة منذ البداية فلا غرابة إذا تواصلت تلك المشاعر الباردة وتلك اللامبالاة، فهو لم يشأ أن يراها للمرة الأخيرة حين وصل إلى غرفة حفظ الجثث، حيث كان يحتفظ بجثة والدته «.. قال لي وهو يتلعثم:

محمد ديب

لقد غطيناها، ولكن يجب أن أفك المسامير لكي تراها. وتقدم نحو التابوت ولكني منعته. فسألني: ألا تريد أن تراها؟ فقلت: لا. وتوقف وشعرت بالضيق لأني أحسست بأنه لم يكن ينبغي أن أقول ذلك»(٥). لكنه لم يتدارك الأمر ولم ير والدته، بل يتواصل شعور اللامبالاة والعودة إلى عاداته التي يحب فحين يعرض عليه البواب القهوة لا ينسى أن يصفها بقوله: «وحينئذ عرض أن يحضر لي قدحاً من قهوة ممزوجة باللبن، ولما كنت أحب كثيراً القهوة الممزوجة باللبن فقد وافقت وبعد قليل عاد ومعه صينية وشرب القهوة وشعرت برغبة في تدخين سيجارة، ولكني ترددت لأني لم أكن أدري إذا كنت أستطيع أن أفعل ذلك أمام أمي، وفكرت قليلاً، ووجدت أنه ليس في الأمر ما يهم وقدمت سيجارة للبواب وأخذنا ندخن معاً»(٦). ويتواصل شعور -ميرسو- فهو وأمام جثة والدته مازال يستمتع بالأشياء وطعمها وخاصة القهوة «كنت متعباً وقادني البواب إلى غرفته، حيث استطعت أن أغتسل. ثم تناولت قهوة الصباح ممزوجة باللبن. وكانت لذيذة جداً. ولما خرجت كان ضوء الصباح قد غمر الكون ورأيت التلال التي تفصل مارينجو عن البحر وكانت السماء تملؤها ألوان حمراء.... وكان يبدو أن هذه بشائر يوم لطيف... وشعرت بأن سروري سيكون عظيماً إذا أنا خرجت لأتنزه غير أن وجود أمي منعني من ذلك»(٧).

إنه مفتون بوصف المناظر الجميلة من طبيعة وبيوت وهواء والتي تحف بها مارينجو وكأنه لا يحمل أمه في التابوت، وتنتهي مغامرته بدفن أمه وعودته إلى العاصمة دون أن يظهر لنا حزنه أو ألمه «كما أذكر ابتهاجي حينما عاد بي الأتوبيس إلى مدينة الجزائر، حيث استقبلتني أنوارها الساطعة وقد استحوذت عليّ حينئذ فكرة واحدة: هي أن أذهب لأنام اثنتي عشرة ساعة»(٨).

وهكذا عاد -ميرسو- إلى ممارسة حياته اليومية وكأن شيئاً لم يحدث. عاد ليستأنف ما كان يقوم به قبل موت والدته فقد استيقظ صباحاً بعد دفنه لأمه بالأمس ليذهب إلى الشاطئ ويسبح ويداعب الفتاة التي كان معجباً بها «... وبينما أنا أحاول أن أفعل ذلك إذ لمست يدي نهدي ماري وكنت لا أزال في الماء، وملت برأسي إلى الخلف ووضعته فوق بطنها كما لو كنت أدعوها فتبعتها وأمسكت بها وأحطت خصرها بيدي وأخذنا نسبح معاً.. وحينئذ سألتها: هل تريدين أن تأتي معي إلى السينما في المساء؟»(٩). وحتى حين تتفاجأ بموت والدته يحاول أن يبرر لها بأنه ليس ذنبه أن أمه قد توفيت بالأمس. وبعد عودتهما من السينما ترافقه إلى بيته ويقضيان الليلة معاً، ليكتشف بعدها نهاية الأحد وهو يوم عطلته «وخطر في ذهني

حينئذ أن هذا يوم أحد متعب، وأن أمي قد تم دفنها، وأني سأستأنف عملي غداً وأن شيئاً لم يتغير» (١٠). إنها قمة عبثية الحياة التي لا تتوقف سواء كان الحزن كبيراً أم لم يكن أصلاً.

إن رواية - الغريب - التي شكلت رحلة الفعل المستنكرة لسلوكات بطلها، هي أكثر تعبير عن واقع الإنسان اليوم بعد أن فقد الكثير من الجمال والكثير من المشاعر. فهل هي الحرب التي كانت من دوافع ظهور ذاك النوع من الأدب المعروف بالعبث أم هي طبيعة الإنسان أن يقتل كل الأشياء الجميلة في عالم هو مستمتع بخرابه؟ إن الغريب لم يعد غريباً في زمننا الحاضر

يعود - ميرسو - إلى روتين أيامه بين عمله بالمكتب والذهاب إلى السينما ورؤية - ماري - ولا شيء يتغير في مشاعره. إنها مشاعر مبهمة، وهو لا يعرف إن كانت موجودة أصلاً وهل تعني شيئاً وحين سألته - ماري - إذا كان يحبها أجاب «وبعد فترة من الوقت سألتني عما إذا كنت أحبها فقلت لها إن هذا ليس مهماً ولكن يبدو أني لا أشعر نحوها بحب» (١١). إنه يعيش الحياة دون أن يدري إذا كان يعيش وما معنى حياته. وحين سأله مديره عما إذا كان ينوي تغيير حياته أجاب «وحينئذ سألني عما إذا كنت غير راغب في تغيير حياتي. فقلت له إن الإنسان لا يغير حياته مطلقاً، وإن جميع أنواع الحياة تتساوى على أية حال» (١٢). وحين سألته - ماري - إذا كان يرغب بالزواج منها أجابها «فقلت لها إن هذا شيء لا يهمني ولو أننا نستطيع أن نتزوج إذا شاءت» (١٣).

لا يحدث شيء جديد في حياة - ميرسو - غير لقائه بجاريه - سالامانو - العجوز و - ريمون - الذي يتردد على منزله ويشاركه رحلته على الشاطئ الرحلة التي ترتكب فيها

رشيد بوجدرة

الجريمة بسبب الشمس الشمس التي يكرهها والتي يتكرر الحديث عنها في الرواية «كانت أشعة الشمس تسقط عمودياً تماماً على الرمال وكان بريقها لا يكاد يحتمل» (١٤). «وكانت الشمس قاسية وكانت أشعتها الملتهبة تتكسر على الرمال وعلى البحر» (١٥). لقد انضم - ميرسو - إلى - ريمون - وصديقه في جولة على الشاطئ وكان - ريمون - قد أخبره عن مشادة وقعت بينه وبين شاب عربي كان - ريمون - على علاقة بأخته، وقد لحق به الشاب ورفيقه إلى الشاطئ. لم يكن في نيته أن يطلق النار كما راوده إحساس بأنه يمكن إطلاق النار أو عدم إطلاقها وكان ضد ذلك حين طلب منه - ريمون - أن يفعل «. وأردفت قائلاً: ولكن إذا لم يخرج مديته، فليس من حقك أن تطلق النار.. وراودني حينئذ إحساس بأنه من الممكن إطلاق النار كما أنه من الممكن عدم إطلاقه» (١٦).

لقد ذهب في جولة انتهت بارتكابه لجريمة قتل فقد أعطاه - ريمون - المسدس واحتفظ به في جيبه. عاد - ريمون - إلى بيت صديقه. أما هو فقد عاد إلى الشاطئ وهناك التقى بالشاب العربي الذي وقعت بينه وبين صديقه - ريمون - المشادة كانت الشمس قاسية جداً إذ يصفها بقوله «ولكن الحرارة كانت مؤلمة إلى درجة أنه كان من المستحيل معها أن أظل بلا حراك تحت أشعة الشمس المتساقطة كالمطر من السماء» (١٧). ويواصل «وخيل إليّ أن كل هذه الحرارة تتكئ عليّ وتعترض طريقي» (١٨) وبسبب هذه الشمس المحرقة، تهيأ له السكين الذي كان يحمله العربي عند النبع وكأنه سيفيلمع مما جعله يفقد السيطرة على أعصابه ويخرج المسدس «وتوتر كياني كله، وتقلصت يدي على المسدس، واستجاب الزناد للضغط المستديم لإصبعي بينما المسدس المصقول وارتفع صوت جاف وحاد في الوقت نفسه وبدأت معه المأساة وأزحت العرق والشمس وفهمت أني دمرت توازن اليوم والسكون الرائع للبلاج الذي كنت سعيداً فيه. وحينئذ أطلقت أربع رصاصات أخرى على الجسد المسجى الذي خمدت أنفاسه فنفذت فيه من غير أن يبدي حراكاً. وكأنما كانت هذه الرصاصات أربع دقات قصيرة طرقت بها باب التعاسة والشؤم» (١٩).

حدثت الجريمة التي لم تكن متوقعة، حدثت صدفة كما قال –ميرسو– لأنه لم يكن في نيته ان يرتكب الجريمة التي لا علاقة له بها إلا من خلال صديقه – ريمون – الذي خبره يوماً أن صديقته تخونه وأنه عليه أن يجد الدليل على خيانتها له.

قبض عليه مباشرة بعد ارتكابه للجريمة، وزج به في السجن وقد طلبت المحكمة منه أن يطلب محامياً وإلا استكلف المحكمة محامياً بمتابعة قضيته. لكنه كان يؤكد أن قضيته بسيطة جداً ولا تستدعي وجود محام. وعين له بعد ذلك محامياً. لم يكن الأمر مهماً بالنسبة إليه فقد ظل يهتم بتفاصيل لا تعنيه كاهتمامه بلباس المحامي والقاضي وغيرها من الأمور التي لا تهم.

وجد –ميرسو– نفسه متهماً في قضايا لا علاقة لها بجريمته فقد اهتمت المحكمة بسلوكاته أكثر من اهتمامها بارتكاب الجريمة وهو ما جعله يستغرب الأمر يقول: «وعلم المحققون من البحث الذي قاموا به في بلدة مارينجو أني أظهرت عدم مبالاتي يوم دفنت أمي... وقلت إنني كنت أحب أمي من غير شك ولكن هذا لا يهم وكل الأشخاص العاقلين يتمنون إن كثيراً أو قليلاً موت هؤلاء الذين يحبونهم وهنا قاطعني المحامي وبدا عليه اضطراب شديد... غير أني أوضحت له أن من طبعي أن حاجاتي الجسمانية تعرقل كثيراً مشاعري. وفي اليوم الذي دفنت فيه أمي كنت متعباً جداً، وكان النوم يسيطر عليّ إلى درجة أني لم أنتبه إلى ما كان يحدث والشيء الذي أستطيع أن أؤكده هو أني كنت أفضل ألا تموت أمي»(٢٠). إن المحامي لم يستطع أن يفهم مشاعر موكله التي بدت له غريبة لأنه لم يستطع أن يكبح جماح رغباته الطبيعية يوم وفاة والدته.

كان يشعر برغبة في أن يستبقيه معه وأن يضمه لكنه لم يستطع ذلك «وكنت أود أن أستبقيه لكي أقول له إني في حاجة إلى عطفه، ليس لكي يدافع عني بطريقة أفضل ولكن لأن هذا شيء طبيعي... وكانت لديّ رغبة في أن أؤكد له أن يمثل غيري من الناس بالتأكيد مثل غيري من الناس ولكني أدركت في قرارة نفسي أن كل هذا لن يجدي كثيراً..»(٢١).

ويستمر –ميرسو– في سجنه واستجوابه عن إطلاقه الرصاصات الأربع بعد الرصاصة الأولى التي قتلت الشاب العربي. ولم يجد إجابة لأنه لم يكن يعرف. ويستمر المحقق في استجوابه عن ديانته ويخبره –ميرسو– أنه لا يؤمن بشيء. أو أنه لم يفكر في هذا. يعود المحقق ليخبره بأن حتى الذين يدعون أنهم لا يؤمنون بالله هم يؤمنون به وأنه عليه أن يسلم أمره لله.

> لقد انتقلت رواية من لغتها المكتوبة إلى اللغة المرئية أو الصورة دون أن تفقد شيئاً من روحها أو تفرغ من محتواها ومنه فإن المخرج استطاع أن يبقي على أفكار –كامو– وعلى مصوره بطله –ميرسو– وظهر –ماسترويني– متقمصاً الدور بشكل جيد رغم الاختلاف الذي كان حول شخصية البطل

يتواصل حبسه وقد جعلت أفكاره المحقق يستغرب تصرفاته وأنه للمرة الأولى يصادف شخصاً غير نادم على ارتكابه لجريمته. وحين يسأله فيما إذا كان يشعر بالندم يجيب –ميرسو– بأنه لا يشعر بالندم ولكن ببعض المضايقة.

يستجوب كل الذين عرفوه كصديقه ريمون –و– ماري– وسالامانو– وحتى صديق أمه في الملجأ مدير الملجأ والبواب وقد شهد كل عمال الملجأ بغرابة تصرفاته وأنه لم يكن يزور أمه في الملجأ وأنه رفض فتح الصندوق ليلقي عليها النظرة الأخيرة وأنه ذهب مع صديقته إلى السينما في اليوم الموالي لدفن والدته ونام معها وقد استغربت المحكمة كل تصرفاته وبدا لها شخصاً غريباً.

تواصلت محاكمة –ميرسو– بعد هلوتواصل سجنه. لكن الغريب أن كل التحقيقات معه وكل المحاولات لجعله يشعر بالندم لم تغير في موقفه شيئاً فقد أصبح كل شيء بالنسبة إليه عادياً. بدأ يساوره هذا الإحساس المضحك وهو أني –أصبحت جزءاً من العائلة»(٢٢). فطوال أحد عشر شهراً التي كان يحقق معه فيها لم تؤثر فيه وجعلته يشعر أنه صار جزءاً من منظومة المحققين والقضاة والمحامين لقد تحولت قضيته إلى قضية ملأت بها الصحف يومياتها خاصة أنها كانت في فصل الصيف، هكذا أخبر الصحفي الذي قدم من –باريس– ليغطي خبراً أشبه بخبر وقد أضيفت قضيته إلى الصحافة فقط للترفيه لا لأهميتها. وخلال هذه الفترة، زارته –ماري– مرة واحدة مؤكدة له أنه سيخرج وأنهما سيتزوجان بلا شك، لكنه لم يشعر برغبة في السجن، بل كان يشعر وكأنه في بيته ولكن حياته قد توقفت. إن الشيء الوحيد الذي كان يزعجه كيف يمضي الوقت، واستطاع أن يجد حلاً لذلك عن طريق الذكريات. فقد قرر أن يستعيد كل ما كان في غرفته حين كان طليقاً وأقنع نفسه بذلك «وأدركت حينئذ أنه إذا عاش رجل يوماً واحداً في العالم الطليق،

فإنه بعد ذلك يستطيع أن يعيش في السجن من غير صعوبة مئة عام، وأن يستعيد فيه من الذكريات ما يتيح له التغلب على مشاعر الضيق والتبرم، وهذا يعتبر ميزة إلى حد ما» (٢٣).

هكذا وجد -ميرسو- حلولاً لتمضية الوقت وللنوم وللسجائر الممنوعة فقط لكي يعوّد نفسه على جو السجن الجديد، مع أنه كان يزعجه لم لا يسمح له مثلاً بأن يحصل على السجائر ما دام ذلك لا يضر بأحد، وعرف بعدها أن ذلك جزء من العقاب. تواصلت أيامه المتشابهة وقد عثر على قصاصة ورق تحوي قصة فقر أهالها إنها تطرح مشكلة سوء فهم بين أم وابنتها تسببتا في قتل ابنها دون أن تعرف بأنه ابنها، وهكذا استطاع من خلالها أن يمضي الوقت بتذكرها وتخيلها. (هي رواية كامو التي كتبها لاحقاً بعنوان سوء فهم).

وانطلاقاً من هذا الوضع فقد تساوت كل الأشياء عنده، فقد الزمن معناه ولم يعد يفرق بين الأيام لأنها صورة واحدة عن بعضها. ومرت أيامه بين الزنزانة وجلسات المحكمة. دون أن يتغير شيء في شهادة الشهود الذين أكدوا كلهم غرابة تصرفاته، ولم يعلق على شيء فقد كان يعتقد بصدقهم في كل ما قالوه لكنه يؤكد أنه يحب أمه وأنه تمنى لو أنها لم تمت. تتلاشى غرابة -ميرسو- قليلاً حين رأى صديقه -سيلست- صاحب المطعم حين جاء ليشهد له فقد شعر برغبة في احتضانه «ولكنها كانت أول مرة في حياتي أشعر فيها بالرغبة في أن أعانق رجلاً..» (٢٤). وهكذا حاول الشهود وخاصة منهم -ماري- و-ريمون- و-سالامانو- أن يؤكدوا أن -ميرسو- رجل طيب وأنه وضع أمه في الملجأ فقط لأنه لم يجد ما يقوله لها ولكي يجنبها الملل. لكن أحداً لم يستمع إليهم وأكد المدعي العام «سادتي المحلفين غداة اليوم الذي ماتت فيه أمه، ذهب هذا السيد للاستحمام وبدأ علاقة غير مشروعة ذهب لكي يضحك أمام فيلم هزلي، وليس لديّ ما أقوله أكثر من هذا» (٢٥).

تأكد للمحكمة خلال فترة الاستجواب أن -ميرسو- ذا سلوك شاذ وغريب، وظل يؤكد أنه ارتكب جريمته بمحض الصدفة وأنه لا يربطه بالشاب العربي أية علاقة. وكان يشعر بسعادة والآخرون يتكلمون عنه رغم استغرابه من أن الحديث كان عنه أكثر منه عن الجريمة «إن الإنسان يجد متعة حينما يستمع إلى الناس وهم يتحدثون عنه، حتى إن كان يجلس على مقاعد المتهمين وفي خلال مناقشات المدعي العام والمحامي الذي يترافع عني تبين أنهما تكلما كثيراً عني وربما كان حديثهما عني أكثر من حديثهما عن جريمتي» (٢٦). ومن خلال كل الجلسات تأكد للمحكمة أنه ارتكب جريمته متعمداً وأنه لا يمكن أن يكون قد خطط لذلك، وأنه لم يشعر بلحظة ندم واحدة طوال كل هذه الفترة، وأن كل المحاولات في جعله يتراجع أو يندم لم تُجْدِ نفعاً. لقد كان مقتنعاً بأن كل ما قيل عنه صحيح وقد حاول أن يقنع المدعي العام «وقد أردت أن أبذل محاولة لكي أشرح له بطريقة عادية، بل بالأحرى بطريقة ودية أنه لم يكن في استطاعتي مطلقاً أن أندم على أي شيء فقد كنت دوماً مأخوذاً بما سوف يحدث.. بما سوف يحدث اليوم أو غداً..» (٢٧). إن المدعي العام توصل إلى أن هذا الشخص ليس غريباً فقط، بل «وقال إنه في الواقع ليس عندي روح، أو أي شعور إنساني، أي مبدأ من المبادئ الخلقية التي تحرس نفوس الناس» (٢٨). وقد اعترف المدعي العام أنه غير ملام في ذلك لأنهم لا يمكن أن يمنحوه ما لم يستطع أن يحصل عليه، وأن مثل هذا الرجل وصمة في جبين المجتمع ويجب أن تأخذ العدالة مجراها.

يرفض -ميرسو- ولأكثر من ثلاث مرات استقبال الكاهن الذي جيء به إليه لكي يعترف، وأكد أنه لم يؤمن بشيء اسمه إله طوال حياته، وأنه لا يملك شيئاً ليقوله، ولم يبق أمامه إلا انتظار الحكم الذي سينطق في حقه بعد كل هذه الجلسات وتلك التحقيقات، والتي أكدت كلها غرابة هذا الكائن الذي بلا روح والذي يجب أن يطهر المجتمع من أمثاله.

وأخيراً، تأكدت التهمة على -ميرسو-، وقد كانت التهمة متعلقة بغرابة تصرفاته أكثر من جريمة القتل التي ارتكبها، وهكذا كان لا بد من الحكم «أحسست بلصمت يسود القاعة وبهذا الشعور الغريب الذي ساورني حينما لمحت الصحفي الشاب يحول عينيه عني. ولم أنظر في اتجاه ماري، فلم يكن ثمة وقت لذلك لأن رئيس الجلسة قال في صوت غريب إن رأسي سيقطع في ميدان عام باسم الشعب الفرنسي وبدا لي أني فهمت المشاعر التي قرأتها في عيون الجميع وأعتقد أنها كانت تنطوي على الاحترام» (٢٩).

لقد حكم عليه بالإعدام ولم ير من الذين حوله إلا الاحترام على حد ما شعر به «وكان الحراس في غاية الرقة والوداعة معي ووضع المحامي يده على معصمي ولم أعد أفكر في شيء ولكن الرئيس سألني عما إذا كنت أريد أن أقول شيئاً، وفكرت قليلاً ثم قلت: لا» (٣٠). لكن الذي حدث بعد ذلك أن -ميرسو- الإنسان الضعيف قد استيقظ في داخله بعد معرفته بأن رأسه سيقطع في ميدان عام.

إنه الخوف الذي يشعر به أي إنسان مقبل على الموت أيّاً كان نوع هذا الموت: هل هناك ما يمكن أن يخيف الإنسان من شيء قادم نحوه ليأخذ أغلى ما عنده: حياته ؟

ويفكر في الذين مروا بهذه التجربة، تجربة الإعدام هل تمكن أحدهم من تغيير مصيره؟»، وأن المصادفة أو الحظ قد غيرا مجرى الأمور ولو مرة واحدة؟ إن هذا كان يكفيني على أي حال» (٣١). لكنه لم يفكر في هذه الاحتمالات، بل ما كان يشغله هو البحث عن طريقة ما يمكنها أن تخلصه مما ينتظره «ولكن الذي كان يشغلني هو البحث عن وسيلة للفرار، عن وثبة تنقلني عبر الطريق الذي رسم لي، عن رحلة إلى الجنون تهيئ لي جميع فرص الأمل، وبطبيعة الحال لم يكن ثمة أمل إلا في أن تزهق روحي في أحد أركان الشوارع وأنا أجري هارباً بإحدى الرصاصات التي تنطلق حينئذ تحوي ولكن بعد التفكير في كل الاحتمالات وجدت أنه محظور عليّ الحصول على هذا الترف وأن المقصلة هي التي ستأخذ أجلي» (٣٢).

يستسلم –ميرسو– أثناء هذه الفترة التي تلت تأكيد حكم الإعدام فيه إلى مجموعة من الأفكار يتعلق بعضها بالقوانين والنظم والقرارات، ويؤكد على أن أبشع ما يمكن أن يتعرض له الإنسان عقوبة الإعدام «فكيف لم أستطع أن أدرك أنه لا يوجد شيء أخطر وأكثر أهمية من تنفيذ حكم الإعدام وأنه في الوقت نفسه أكثر الأشياء إثارة لفضول الإنسان ولو قدر لي أن أخرج من هذا السجن لذهبت أتفرج على تنفيذ جميع أحكام الإعدام» (٣٣). غير أنه يدرك أن هذه الأمنية لا يمكن أن تتحقق ليجد نفسه خارج الأسوار والحراس ويعتقد أن الإنسان يأمل دوماً، بل ويتوهم، فقدتوهم هو يوماً وتمنى لو أنه يصدر قانوناً يمنح المحكوم عليه بالإعدام فرصة ولو بنسبة واحد في الألف، لأن الأمور قد تتغير ساعتها، لكنه عاد للاستئناف الأيام المتبقية على تنفيذ الحكم، وقد كانت أياماً أصعب عليه تحملها لأنها لا تحمل إلا التعاسة والخوف والانتظار. ولا شك أنه ليس هناك أصعب من أن ينتظر الإنسان تنفيذ حكم الإعدام فيه.

وهنا تظهر مشاعر –ميرسو– التي حاول طوال الوقت الماضي أن يخفيها «..وكان أصعب شيء هو انتظار هذه الساعة المريبة التي كنت أعرف أنهم سيقومون فيها بعملياتهم المعهودة، وحينما كان الليل ينتصف كنت أنتظر وأرتقب وكلي آذان مرهفة وأستطيع القول مع ذلك إني كنت حسن الحظ في خلال كل تلك الفترة لأني لم أسمع أية خطوة تقترب من زنزانتي، إن أمي كانت تقول في كثير من الأحيان إن الإنسان لا يكون مطلقاً تعيساً مئة في المئة وقد تحققت من ذلك في سجني حينما كانت السماء تتلون وحينما كان يبزغ نهار جديد في زنزانتي، ومع أن أقل حركة كانت تجعلني أندفع نحو الباب ومع أني كنت أنصت إلى أي صوت وأذني ملتصقة بالخشب واستحوذ عليّ الهلع إلى حد أني كنت أسمع صوت تنفسي فلم يكن في كل ذلك ما ينم عن التعاسة المطلقة لأني في آخر المطاف كنت أجدني حياً أرزق وأني كسبت أربعاً وعشرين ساعة جديدة» (٣٤). إنها مشاعر الضعف والقلق الذي يعيشه الإنسان المعرض لموقف كهذا، مشاعر التمسك بالأمل وبالحياة ولو بربح أربع وعشرين ساعة إضافية، إنه الأمل في يوم آخر.

يحاول –ميرسو– أن يتمسك بالحياة إلى آخر لحظة مفكراً في الاستئناف وأنه قد يحصل على العفو، ولكنه يتأكد أن ذلك لن يحصل أبداً وأنه لم يبق له إلا الوقت قليل، ومرة أخرى يأتيه ويحدثه هذه المرة، ويسأل عن سبب الزيارة لأنها جاءت في توقيت غريب بعد الحكم عليه، ولكنه لا يستمع إلى ما يقوله له الكاهن، ويصر على أنه ليس في حاجة إلى دعائه «فأراد أن يتكلم معي مرة أخرى عن اللهو لكني تقدمت نحوه وحاولت أن أفهمه أنه لم يعد أمامي سوى وقت قليل أريد أن أضيعه مع الله..» (٣٥)، هي المكابرة في اللحظة الأخيرة التي يصر عليها بعد أن صار موته مؤكداً، فلا شيء عنده يبوح به أو يندم عليه بعد أن صار الموت أقرب إليه من كل شيء.

إنها النهاية التي باتت أكيدة، وهنا يؤكد – ميرسو– حقيقة الحياة التي ليس لها معنى مادام الموت سيختمها «وخلال كل الحياة التي لا معنى لها التي عشتها كانت تصعد نحوي نسمات غامضة عبر سنين لم تأت بعد، وكانت هذه النسمات تجعل كل شيء يبدو متساوياً في نظري خلال السنين التي عشتها والتي لم تكن أكثر واقعية من السنين السالفة الذكر، وماذا يهمني من موت الآخرين ومن حب الأم، وماذا تهم الحياة التي يختارها الإنسان والمصير الذي يريده إذا كان هناك قدر واحد يختارني أنا نفسي ومعي ملايين الملايين من الناس الذين غمرهم هذا القدر بالميزات....وماذا يهم إن اتهم إنسان بالقتل أن يعدم لأنه لم يذرف الدمع في جنازة أمه ؟.. وماذا يهم إذا أعطت ماري اليوم شفتيها لميرسو جديد ؟..» (٣٦).

إنه عبث الحياة برأي –ميرسو– مادام كل شيء بلا معنى، ومادام كل الناس مذنبين وكلهم سيموتون. كانت هذه صرخات –ميرسو– الأخيرة في وجه القسيس وفي وجه الحياة، شعر بعدها بأنه تطهر من كل شروره ولم يبق أمامه إلا شيء واحد، «..

ولكي ينتهي كل شيء على ما يرام ولكي لا أشعر بكثير من الوحدة لم يعد أمامي إلا أن أتمنى أن يحضر متفرجون كثيرون يوم تنفيذ الحكم بإعدامي وأن يستقبلوني بصيحات الكراهية» (٣٧).

هكذا كانت نهاية - ميرسو - ونهاية رواية - الغريب - لألبير كامو، الرواية التي أثارت الكثير من التساؤلات مست حتى - كامو - الإنسان - ومدى إيمانه.

إن رواية - الغريب - التي شكلت ردود الأفعال المستنكرة لسلوكيات بطلها هي أكثر تعبير عن واقع الإنسان اليوم بعد أن فقد الكثير من الجمال والكثير من المشاعر. فهل هي الحرب التي كانت من دوافع ظهور ذاك النوع من الأدب المعروف بالعبث أم هي طبيعة الإنسان أن يقتل كل الأشياء الجميلة في عالمه ويستمتع بخرابه؟ إن الغريب لم يعد غريباً في زمننا الحاضر.

اقتبست رواية - الغريب - إلى السينما على يد المخرج الإيطالي - لوتشيانو فيسكونتي - الذي انتقل إلى - الجزائر - العاصمة حيث عاش - كامو - لتصوير الفيلم، وليس جديداً على السينما الإيطالية ارتباطها بالجزائر، فقد أخرج جيلو بونتيكورفو - فيلم - معركة الجزائر - عن نص للمجاهد الجزائري - ياسف سعدي.

وقبل الحديث عن الفيلم لابد من إلقاء الضوء على بعض ملامح مخرج الفيلم كونه يشكل قطباً من أقطاب السينما الإيطالية ومن أكثر المخرجين ارتباطاً بفن الأدب.

فيسكونتي والغريب..

من الرواية إلى الفيلم:

انتقلت رواية - الغريب - إلى السينما إذن على يد المخرج الإيطالي الكبير - لوتشيانو فيسكونتي - عام ١٩٦٧ أي بعد وفاة - ألبير كامو - بسنوات قليلة، وكان قد رُشح الكثير من المخرجين لهذا الفيلم كالمخرج - لوسي - ووقع الاتفاق أخيراً على - فيسكونتي.

ليس جديداً على - فيسكونتي - الاهتمام بالنصوص الأدبية على اختلاف أنواعها، ولكنه ظهر في فيلم - الغريب - بعيداً إلى حد ما عما تعود عليه في أفلامه الأخرى. فالمعروف عن هذا المخرج أن «أفلامه ترتبط مباشرة بالجو السياسي الإيطالي بعد الحرب» (٣٨). فجاء فيلم - الغريب - بعيداً عن هذا الجو. إنه فيلم عن رواية لكاتب ليس من السهل ترجمة أفكاره إلى صور تتحرك على الشاشة.

يبدأ الفيلم كما بدأت الرواية بحدث غير عادي يستقبله - ميرسو - أو - ماسترويانى - في برقية تصل من الملجأ حيث وضع أمه لإخباره بموتها وقد ظهرت المشاهد الأولى إذ تم تصويرها ببيت الروائي - ألبير كامو - بحي - بلكور - بالعاصمة الجزائرية. يتلقى الخبر بشعور عادي لا حزن فيه ولا تحسر، ومن هنا يبدأ الفيلم وتبدأ حكاية - ميرسو - إذ يظهر في صورة رجل لامبالٍ بارد المشاعر لا يهتز للحادث الأليم. لم يذرف دمعاً ولم يلق نظرته الأخيرة على والدته أثناء تواجده بالملجأ حيث ذهب لدفنها، يركض صباحاً خلف - الأتوبيس - ليقله إلى - مارينجو - حيث جثمان والدته. وبعد الدفن يعود مباشرة إلى بيته ليدخن ويأكل وهو ما شكل نظرة الارتياب والغرابة للمحيطين به. ولم يكتف بهذا فقد التقى بـ - ماري - أو - آنا

كارينا - في الفيلم والتي كان معجباً بها، لترافقه إلى السينما في اليوم الثاني من عودته بعد دفن أمه ومرافقتها له إلى بيته وقضاء الليلة معاً.

نينا كارينا

وبعد فترة يرتكب ميرسو جريمة قتل في حق جزائري يترصدهما ويقطعت شمس - الجزائر - دوراً مهماً في كونها أصبحت بطلاً ثانياً في الفيلم بعد أن أكد المتهم أن الشمس هي التي جعلته يفقد سيطرته ويطلق الرصاصات الأربع على الجزائري.

يقف ميرسو بعد ذلك في قاعة المحكمة وتأخذ قضيته بعداً آخر إذ تتركز المحكمة على سلوكاته التي رأتها منافية لقيم المجتمع بعد أن شهد عمل الملجأ وغيرهم هذا سلوكات يوم دفن والدته. وتحكم المحكمة عليه بالإعدام وفي انتظار تنفيذ هذا الحكم يتحدث ميرسو عن بعض القضايا التي تتعلق كلها بوجوده الإنساني والغاية منه وعقوبة الإعدام وأهمية الحياة والأشياء والناس

مادام الموت سيأتي ليختم كل شيء. وهذه فكرة كامو دوماً.. ما قيمة كل شيء إذا كان الموت سيختم كل شيء. فلا شيء له أهمية، لا الحب ولا الحلم ولا شيء أبداً. إن كل

ماستروياني

شيء أعطي لنا ليستعاد ثانية «.. نحن محكومون بهذا العالم الميت والمحدود.. أو نحن نجري في الزمن.. إن كل شيء أعطي ليؤخذ.. حيث آثار الإنسان المثالية، الحب أيضاً يقول الكتب كذلك، الحياة تفسدها نهاية» (٣٩).

لقد انتقلت الرواية من لغتها المكتوبة إلى اللغة المرئية أو الصورة دون أن تفقد شيئاً من روحها أو تفرغ من محتواها. ومنه فإن المخرج استطاع أن يبقي على أفكار كامو - وعلى ما صوره بطله - ميرسو - وظهر - ماستروياني - متقمصاً الدور بشكل جيد رغم الاختلاف الذي كان حول شخصية البطل ومن سيلعب دوره. وكان قد رشح له الممثل - ترانتينيو - وهو الممثل الذي لعب دوراً جميلاً ممثلاً في شخصية الجندي الفرنسي الذي يساعد علي لابوانت - (سيد علي كويرات في أجمل أدوار السينمائية) في الهرب ويرافقه إلى الجبل في فيلم من إخراج - أحمد راشدي - الأفيون والعصا والمأخوذ عن رواية بالعنوان نفسه للروائي - مولود معمري ثم اختير - ماستروياني - للعب الدور. إضافة إلى - إبراهيم حجاج - في دور الشاب الجزائري الذي يقتله - ميرسو.

وهكذا فقد حافظ الفيلم على الرواية شكلاً ومضموناً. ويعود ذلك إلى أن السيدة - كامو - زوجة الكاتب قد طلبت من المخرج الحفاظ على الرواية كما هي ودون أدنى تغيير. وقد كان - فيسكونتي - ينوي أن يعطي للفيلم أهمية أكبر وأن يربطه بأحداث - الجزائر - آنذاك وخاصة على المستوى الثوري. وقد أكد الذين يفرقون بين الأدب والسينما على أن المخرج لو أخذ برؤيته كسينمائي لتمكن من صنع فيلم أكثر جمالاً لأنه يبقى للسينما جمالها وخصوصيتها بعيداً عن النص الأدبي.

وقد أشار الشاعر والصديق لآلبير كامو - جون سيناك - والذي اهتم كثيراً بكل ما يتعلق بكامو، مؤكداً أن المخرج «حاول أن يكون قريباً في بعض نواحي الإخراج كاختيار شقة آلبير كامو ببلكور حيث نراها في المشاهد الأولى، وأن نرى الممثل إبراهيم حجاج.... ليأخذ دور العربي..» (٤٠). كما صورت مشاهد الجريمة بشاطئ - زرالدة - قرب العاصمة - الجزائر.

وهكذا فقد ساهم كل محبي - كامو - في إنجاح الفيلم بدءاً من شركة - قصبة/فيلم - الجزائرية التي أسهمت في إنتاج الفيلم مع الشركة الإيطالية - دورونتس. كما اهتم

أصدقاء الكاتب وسعوا إلى أن يظهر الفيلم في أحسن صورة فلم يليق الفيلم نفس النجاح الذي لقيته كل أفلام -فيسكونتي- وخاصة فيلمه -Senso- الذي نال شهرة كبيرة؟

رؤية نقدية:

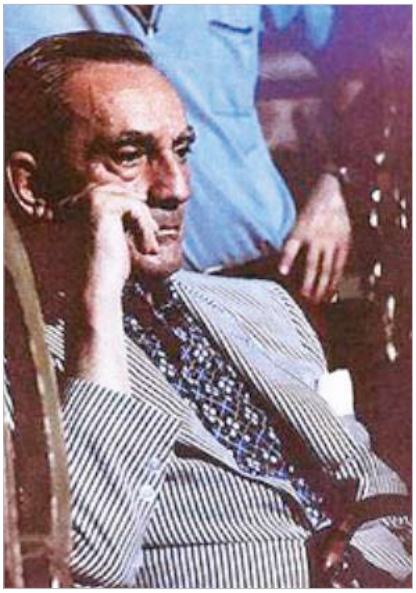
حوّل إذن المخرج رواية -الغريب- إلى فيلم محافظاً على كل ماجاء فيها، محولاً كل حركة وكل فكرة إلى صورة تنبض بالحياة. فيظهر -ماستروياني- وكأنه -ميرسو- الموجود بالرواية، بلا مبالاته وبروده متحدثاً عن أفكاره وهو في الزنزانة. ويظهر -إبراهيم حجاج- في صورة الجزائري على الشاطئ كما ظهر في الرواية، وكانت -آنا كارينا- كما لو أنها -ماري- في الرواية جميلة ومغرية. ولكن الفيلم لم يحقق ما أراده مخرجه.

لقد أكد تاريخ السينما على أن الرواية من روافدها الهامة لما قدمته لها من نصوص صنعت مجدها. ولا تزال تلك النجاحات العديدة لتلك الأفلام التي قامت على روايات مثل: -ذهب مع الريح- لمرغريت ميتشل، و- آنا كارنينا - لتولستوي، و- عناقيد الغضب - لشتاينبيك، و- غادة الكاميليا - لدوماس وغيرها من الأفلام الناجحة عالمياً. ولكن الذي أكدته الدراسات أنه ليست كل رواية قابلة للأفلمة، وأن الرواية شيء والسينما شيء آخر. كما أنه من حق المخرج أن يفرض رؤيته في الفيلم، لأنه قد يضحي ببعض الأدب لصنع فيلم جيد وهنا يقول المخرج السوري -نبيل المالح- بأن« خيانة النص الأدبي تؤدي أحياناً إلى صنع فيلم ناجح»(٤) فهل ساهم اقتباس الرواية كما هي السينما في إفشال الفيلم؟

اعترف مخرج الفيلم -لوتشيانو فيسكونتي- بفشل الفيلم وأنه لم يكن فيلماً مهماً رغم إنتاجه الغزير الذي قدمه طوال عمله السينمائي فرغم الممثلين الكبار على غرار -ماستروياني- الذي كان آنذاك من أشهر الوجوه السينمائية ورغم ميزانيته إلا أن الفيلم لم يلق الإقبال المنتظر والمعهود لكل أفلام - فيسكونتي.

وقد جاء النقد في معظمه سلبياً ضد الفيلم، ولكن ذلك لم يمنع بعض محبي -فيسكونتي- من أن يشيدوا بالفيلم فها هو الناقد -تيشين - في -كراسات السينما- يعترف بقدرة المخرج في هذا الفيلم« إن فيلم فيسكونتي هو أولاً وآخراً قصة حب. وهو فيلم يدفع مخرجه إلى احترام العمل الأدبي بحذافيره وعدم السماح بتعديل فيه إلا في حدود تبرز فيها محاسن الكتاب، فالميل إلى الحشو من شأنه أن يشوه جمال العمل الأصلي»(٥) إن المخرج ومن خلال هذا من الذين لا يخلون بجمال النص الأصلي كما يفعل الكثير من المخرجين الذين يفرغون النص الأدبي من محتواه.

أما الناقد -ميشيل ماردور- فقد رأى في الفيلم لوحة جميلة حين يقول:«أحب فيلم الغريب، لأننا نشاهد فيه عاصمة الجزائر على بعد كأنها لوحة زيتية رائعة. وقد وفق فيسكونتي في التغني بمناظر بلكور في أطيافها الحزينة، وبأرض الريف الحمراء، وسجن دولاكروا...»(٤٣). ففيلم -الغريب- تظهر مدينة -الجزائر- البيضاء بجمال بحرها ومناظرها الرائعة التي عشقها -ميرسو- في الرواية وعبر عنها بكل حب. إنها المدينة التي أحبها -كامو- في الأصل.. أحب شمسها وبحرها وجبالها لكنها ظلت في ذاكرته مدينة فرنسية.



فيسكونتي

لقد أبدع المخرج -فيسكونتي- في تصوير المناظر الجميلة وحتى في التقاط صورة -ميرسو- بكل دقة، رغم تعقيد الشخصية. ولكن الذي حدث أن الفيلم جاء أقل مستوى من أفلامه الأخرى، ولعل من الأسباب التي ساهمت في ذلك أن المخرج كان مقيداً بالرواية بنسبة مئة في المئة لتعليمات

السيدة-كامو-التيلم تسمح واشترطت تحويل الرواية كما هي، ومنه فإن المخرج لم يتدخل في الفيلم فكان أن قدم رواية على الشاشة ولم يقدم فيلماً سينمائياً لأنه بذلك لم ينتقل من الكلمة إلى الصورة ولم يخلق جمالاً سينمائياً، بل أدبياً.

ورغم أن الفيلم لم يحقق النجاح المنشود، إلا أنه يبقى من الأفلام المميزة في تاريخ السينما الجزائرية التي لم ترق في إنتاج فيلم –الغريب- إلا اعترافاً بهذا الكاتب الذي ظل جزائرياً ولو أنه لم يرتبط بهذا البلد كما كان صديقه الشاعر-جون سيناك، هذا الكاتب الذي قال عنه وزير التربية ١٩٦٧ في مقاله- Camus vu par un Algérien- مؤكدا المقال بعنوان: CamusI'Algérien وقد خلص إلى أن –آلبير كامو- «يبقى بالنسبة إلينا كاتباً كبيراً أو بالأحرى أسلوبياً كبيراً، ولكن غريب» (٤٤). فكامو ليس بالكاتب العادي والمخرج-فيسكونتي-لم يقدم رواية –الغريب- إلا لاقتناعه بجمالها وبجمال ما يكتبه –كامو.

كما تجدر الإشارة إلى أن أولئك المعروفين بالأقدام السوداء قد نال الفيلم إعجابهم كثيراً أليس لأن الفيلم قد حقق غايته الجمالية سينمائياً، بل لأن بطله -ميرسو- قد قتل الجزائري بسبب الشمس ولعل هذا يعيدنا إلى موقف –آلبير كامو- نفسه من الوجود الفرنسي بالجزائر وإصراره على رفض خروج –فرنسا- من الأراضي الجزائرية التي كانت بنظره ملكية لها.

وما حرص المخرج ومن قبله زوجة الكاتب على الحفاظ على الرواية دون تغيير، إلا احتراماً للكاتب نفسه ومحاولة لنقل النص الأدبي إلى السينما بصدق كبير. وللتذكير فإنه لا توجد من فيلم-الغريب-إلا نسختان، إحداهما بديوان السينما –سينماتاك- بالجزائر ونسخة بألمانيا.

إن فيلم-الغريب-للمخرج-فيسكونتي-يبقى من الأعمال المتميزة في تاريخ السينما، من حيث تعاملها معاً لنصوص أدبية. كما يبقى الفيلم ومن قبله الرواية من أكثر الأعمال قراءة واهتماماً من طرف النقاد كما يظل –آلبير كامو- من الروائيين الممتازين رغم كل مواقفه السلبية تجاه بعض القضايا ولا يمكننا إنكار جمال لغة –راسين-و-كورناي-و-هيغو- التي تبقى لغة أدبية بجدارة.

هوامش:

١-منيف، عبد الرحمن، الكاتب والمنفى، دار الفكر العربي، بيروت. ط١، ص١١.

٢-كامو، آلبير. الغريب. المكتبة الثقافية. بيروت. لبنان ١٩٨٣. ص٧.
٣ -الغريب. ص ٨.
٤ -الغريب. ص ٩.
٥ -الغريب. ص ١١.
٦ -الغريب. ص١٣.
٧ -الغريب. ص ١٦.
٨ -الغريب. ص ٢٢.
٩ -الغريب. ص ٢٤.
١٠ -الغريب. ص ٢٩.
١١ -الغريب. ص ٤٠.
١٢ -الغريب. ص ٤٦.
١٣ -الغريب. ص ٤٦.
١٤ -الغريب. ص ٥٦.
١٥ -الغريب. ص ٥٨.
١٦ -الغريب. ص ٥٩.
١٧ -الغريب. ص ٦.
١٨ -الغريب. ص ٦.
١٩ -الغريب. ص ٦٢.
٢٠ -الغريب. ص ٦٧.
٢١ -الغريب. ص ٦٧.
٢٢ -الغريب. ص ٧٢.
٢٣ -الغريب. ص ٧٩.
٢٤ -الغريب. ص ٩١.
٢٥ -الغريب. ص ٩٣.
٢٦ -الغريب. ص ٩٦.
٢٧ -الغريب. ص ٩٨.
٢٨ -الغريب. ص ٩٨.
٢٩ -الغريب. ص ١٠٣.
٣٠ -الغريب. ص ١٠٤.
٣١ -الغريب. ص ١٠٦.
٣٢ -الغريب. ص ١٠٦.
٣٣ -الغريب. ص ١٠٧.
٣٤ -الغريب. ص ١٠٩.
٣٥ -الغريب. ص١١٥.
٣٦ -الغريب. ص ١١٦.
٣٧ -الغريب. ص١١٧.

٣٨ - Khodja, Hamid nacer Alberr camus, Jean Se›nac ou
p.111. 2000. Le fils rebelle Paris. .Me'diterrane'e

٣٩ - Marcel J. Mélançon. Albert Camus Analyse de sa pensée. Suisse Les ?ditions Universitaires de Fribourg.1976.p11.

٤٠-خوجة، حميدناصر. المرجع السابق. ص ١١٤.
٤١ -المالح، نبيل. في حوار لي معه.
٤٢ -الإنتاج السينمائي الجزائري. ص٧.
٤٣ -المرجع نفسه. ص ٧.
٤٤-خوجة، حميدناصر. المرجع السابق. ص ١١٤.