



استمراراً على درب المساهمات المفتوحة

كل عام ونحن على موعد مع المزيد من تطوير الرؤية والاشتغال التحريري والبصري، معتمدين كدأبنا على بذل قصارى الجهد بحثاً عن مسارات جديدة للتطوير. هذا العام نحن على موعد مع موقع إلكتروني أكثر سرعة وتطوراً. كما أننا لنسواصل درب المساهمات المتنوعة لأننا نعتبر كتابنا من مشرق العالم العربي إلى مغربه، ومن شماله إلى جنوبه، بمثابة الرافعة الأساسية لخطاب (الرافد) في ثباته وتحولاته.

نتمنى على المترجمين العرب من مختلف لغات العالم مواكبة مستجدات الفكر الإنساني وإعادة وهج الثقافة الشامل مع الآخر، بما يثري الثقافة، ويضعنا على منصة المشاركة الفاعلة في تيارات الفكر الإنساني. إن الترجمة غير المنسوبة لأصحابها الأصليين لا تجعلنا في حيرة فقط بل تؤشر إلى فعل خطير في التعامل مع ثمرات القراءة والمعرفة.

في العدد المائل أمامكم سننشر نموذج (إقرار) لكافة المتعاونين والمساهمين في الكتابة وهذا الإقرار يهدف لحقوق الكاتب والمجلة معاً، لأنه ينطوي على التعهد بأن المادة المرسلة للرافد (حصرية) ولم ترسل إلى أو تنشر من قبل في مطبوعة ورقية أو إلكترونية. لقد حرصنا على تعميم هذا النموذج بعد أن تأكدنا من ملاءمته مع اللامشك أن بعض المساهمين في الكتابة في الرافد لا يتورعون من إرسال مواد منشورة سابقاً ومرسلة لعدة جهات كمثبيّن لنا أن بعض المواد مكتوبة بأسماء مستعارة أو مُعاد صياغتها بطريقة مُخاتلة، الذين يتدعون سلباً مع محررات البحث في الكمبيوتر ينسون أن هذه المحركات تخدم كل الأطراف، وتكشف المستور، وتفضح من يلجأ إلى (القص واللصق) أو يتذكى على منابر النشر.

نذكر يقيناً أن مثل هذه المثل تطلب اتصال البعض من المتساهلين الواهمين بالأصل أن أغلبية الكتب يدركون مغزى الرسالة الفكرية المعرفية، ويمسكون بجمرة العطاء ومخارق الاشتغالات.

إن شروعا في تعميم هذا الإقرار يسمح لنا بالاستمرار في فتح المزيد من الأبواب والنوافذ وعدم الاضطرار إلى نظام (الاستكتاب المغلق) على أسماء ذاتها تحت اسم الرافد كمثير ثقافي عربي يتسع لمئات الأزهار، وآلاف المدارس الفكرية، وعشرات الاجتهادات.

د. عمر عبد العزيز



41



28



105

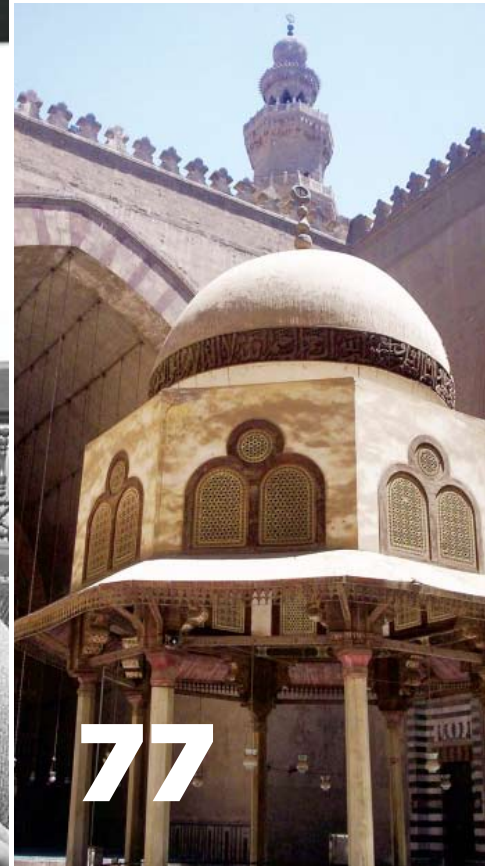
ثمان النسخة: الإمارات 5 دراهم | مصر: 3 جنيهات | السعودية 5 ريالات | البحرين: 500 فلس | قطر: 5 ريالات | عمان: 500 بييسة
اليمن: 60 ريالاً | المغرب: 10 دراهم | الكويت: 500 فلس | سوريا: 40 ليرة | الأردن: دينار واحد | السودان: 3.5 جنيه سوداني



92



44



77

رئيس الدائرة
عبدالله محمد العويس

رئيس التحرير
د. عمر عبد العزيز

مدير التحرير
عبد الفتاح صبري

سكرتير التحرير
نورة شاهين

التصميم والإخراج
مريم بن داغر المرزوقي

السكرتارية التنفيذية
بدرية علي

التصوير
محمود بنيان (06 - 07)

73 - 71	لمفهوم الجبل في النص الشعري
76 - 74	تكوين حلم
81 - 77	أهرام مصر الإسلامية
85 - 82	الساموراي العظيم
91 - 86	علوم الدين وفن التعدين
98 - 92	نافذة على تاريخ إندونيسيا
103 - 99	الاستعمار والسينما العربية
104 - 104	شراع: طريق النحل لاعادة الذباب
109 - 105	المخاطبة السينمائية لأميوسف شاهين
113 - 110	قراءة جمالية في ملامح الخط العربي
115 - 114	قصة قصيرة : عودة
117 - 116	قصة قصيرة : الميزان
118 - 118	شعر سريفي في القلم غحوكم
119 - 119	شعر : وهذا الفيض من ...
120 - 120	شعر مانتسرب من مسامات الرثة
121 - 121	شعر : من يوميات الكباش

05 - 04	إصدارات
07 - 06	متابعات
13 - 08	مقاربات: الفجوة التكنولوجية
	لاستزاف العقول العربية
24 - 14	قضية الجيل الثامن شبكة الإنترنت
27 - 25	ألبير قصيري
33 - 28	جوته والمعلقات
40 - 34	قراءة في تجربة العروبي
43 - 41	الوجه الآخر لتشرشل
47 - 44	حوار: الروائي محمد ناجي للرافد
52 - 48	القدس.. مدينة الحرب والسلام
61 - 53	عظيم نعم ولا حزن «حب و سلام»
62 - 62	ترجمة للحياة : ارتحالات
65 - 63	قراءة في ديوان (عيون الفجر)
69 - 66	مفهوم الغنائية بين الصيغة والنوع
70 - 70	المشهد الجميل : مبادرة

ملف العدد [123 - 160]

.من الخصائص الفنية في القصة القصيرة. الأسطورة والسخرية في القصة القصيرة
جمالية القصة القصيرة المغربية المعاصرة قلامح الخطاب النسائي (القصة الكويتية نموذجاً)
. القصة القصيرة في اليمن

المواد المنشورة في المجلة تعبر
عن رأيها 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 المرسله للمجلة لا
ترد لأصحابها نشرت أم لم تنشر |
تتولى المجلة إبلاغ كتاب المواد
المرسله بتسلمها وبقرارها حول
صلاحيتها للنشر أو عدمه |

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت 01/39170، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر
والتوزيع: ت 414487 البحرين: دار الهلال للتوزيع: ت 034009-034009، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت 272013-272013،
المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت 2494، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت 07870، سوريا: الشركة
السورية لتوزيع المطبوعات. طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت 010332434. e-mail: arrafid@sdci.gov.ae

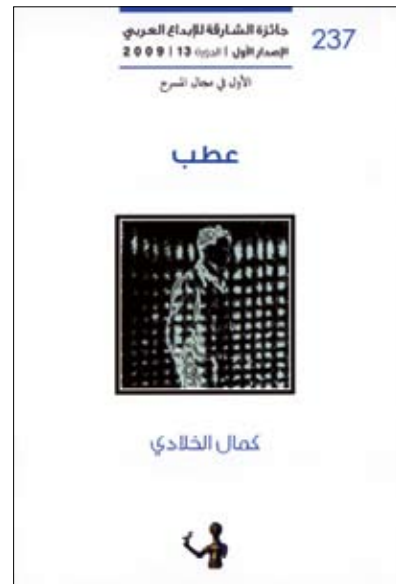
الوقوف المتكرر

المجموعة القصصية الحائزة المركز الأول في جائزة الشارقة للإبداع في الدورة الثالثة عشرة لكاتبها لة قرني محمد والمجموعة تتشكل من عدد من القصص القصيرة التي تشرح لمضمونها من متنوعة وعديدة تتبلى تحتها بها جانباً مهماً في العلاقات الإنسانية، بين الإنسان وذاته، والإنسان والآخر، واهتمت بالعلاقات الراسخة من علاقات الأثني تجاه الحياة في تراثها الإنسانية ومن خلال الحوادث التي التقطتها من اليومي داخل وخارج المنزل، وكذلك تلك المشكورة للإسلامية التي شغلها كالأثني تجاهه فطرت المجتمع وعقيدته منذ الطفولة أحياناً ومن خلال أماكن العمل والشارع في الراهن لشخصياتها البطلة الأثني دوماً.



عطب

النص المسرحي الفائز بالمركز الأول في الدورة الثالثة عشرة لجائزة الشارقة للإبداع العربي، لصاحبه كمال الخلافي، الذي يتخيل نصه يقع في دولة الكونغو، وتدور أحداث المسرحية لأبطال في الجيش جندي ومعه أسرته وآخرين يرتب عسكرية كولوونيل وآخرين يشكلون شريح من المرتزقة الذين سيحاولون فتح العاصمة لمصلحة أحقاد قادة كبار في تلك الدولة ومن خلال هذه الشخصيات تتفتح أسرار العلاقات الخاصة الحاكمة لهذه المجموعة وأطماعها في الثراء، وكذلك نوعية العلاقات غير الطبيعية التي تتولد بين الرجال والنساء.



القصير

الرواية الأولى الفائزة بجائزة السارقة للإبداع العربي - الإصدار الأول في دورتها الثالثة عشرة، والكاتبة لبيهاى الجردى، تفتح باب العلاقات الإنسانية بين البشر من خلال التواجد في مدينة أخرى، تمثل حالة الاغتراب، ولكنها من خلال قصة بيروت والحرب تؤكد على عظمة مدينة تفتح أبوابها للناس وللذكريات، ولكنها تحكي قصة بيروت ولبنان وصرعات الحروب، وتنافر الفرقاء، وكذلك أطماع العدو الخارجي.



عرائس الأحزان

مجموعة شعرية فائزة بالمركز الأول في الدورة الثالثة عشرة لجائزة السارقة للإبداع العربي للشاعر أحمد حسن عبد الفضيل والشاعر ريق حدويو وهما عشرين قصيدة مسجحة للشاعر الإنسانية تجاه الأحداث الجسام، التي أصابت الوطن، وكذلك مشاعر الوجود فتعرض شبايك التصوف والفلسفة أيضاً والافتان كل نص شعري يقدم له بعين كبار الشعراء من التراث العربي قديماً وحديثاً من نخبة الرمة وابن الفارض وأبي تمام وأمل دنقل وأحمد مشوقى. وآخرين، الشعراء ينحو نحو مدرسة خاصة به تتكبد التجريب.



صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

الدورة السابعة لمهرجان الشعر الشعبي



-صاحب للمهرجان إقامة معرض أُرشي في يتضمن وثائق شعرية مهمة.
-إلقاء الضوء على تجربة المكرمين، من خلال بانوراما حفلت بإنتاجهم وأشعارهم، ومواقف في حياتهم.
-إقامة معرض للإصدارات الشعرية الخاصة بالشعراء والتي أنتجتها دائرة الثقافة والإعلام.
-عمل نحو عملهما مش الحور تشارك فيهما لخبيرة من الباحثين والشعراء، ألقوا فيها الضوء على المكرمين.

ولقد كان حفل الافتتاح مميزاً، حيث تم تقديم بعض الفنون الشعبية التراثية (الدوحة - الطارق - الونة).
مهرجان الشارقة للشعر الشعبي يسهم في الاحتفاء بالتراث الشعبي، ودعم الشعراء والحفاظ على التراث والموروث الإماراتي، وكذلك إثراء الحياة الثقافية، وتحفيز المبدعين والموهوبين.

انطلق مهرجان الشعر الشعبي في دورته السابعة برعاية وحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الذي افتتح فعالياته، وتتميز هذه الدورة بالسماوات التالية:
تكريم ثلاثة من رواد الشعر الشعبي الإماراتيين، وهم:
- الشاعر أنغام الخلود.
- الشاعر عبدالله بن ذبيان.
- الشاعر محمد بن نعمان الكعبي.

وهذه التظاهرة قد تخدم مسيرة الشعر الشعبي الذي يعتبر أحد أهم وافر التراث الأدبي والشعبي الذي تمت جذوره في الثقافة الشعبية إلى الماضي البعيد ويعبر عن مكان الإبداع الشعبي في صورتها الشعرية وتيسر مساهمة مهرجان من خلال فعاليته المتنوعة في إثراء الساحة الثقافية والتي اشتملت على:
-أمسيات شعرية يشارك فيها نخبة من شعراء الوطن.



الفجوة التكنولوجية وراء هجرتها إلى الخارج

استنزاف العقول العربية

أحمد أبو زيد

هجرة العقول مسلسل قديم حديث عانت منه الدول النامية وبالأخص الدول العربية والإسلامية، وما زالت تعاني منه حتى الآن نتيجة فشل السياسات المختلفة في وقف هذا النزيف العلمي، مما يكرس بدوره ووطأة التخلف، ويقلل من فرص التنمية والنهوض الاقتصادي والاجتماعي.

فهذه الهجرة للعقول من أكبر التحديات التي تعيشها دول العالم الثالث في هذا العصر، ومنذ ما يزيد على نصف قرن خاصة إذ كان من وراء هذه الهجرة مخطط حرس وضعته أمريكا ودول الغرب لتفريغ الدول العربية والإسلامية من خير عقولها واستنزاف العقول العلمية النادرة لخدمة الحضارة الأمريكية والأوروبية.

فالعلماء هم ركيزة التنمية والتقدم والنهوض في كل بلدان العالم، وهجرتهم إلى الخارج تعطل خطط التنمية وتكرس التخلف، وتزيد من الفجوة الاقتصادية والعلمية والتكنولوجية بين دول الشمال ودول الجنوب.

والإحصائيات العلمية تشير إلى أن الدول العربية والإسلامية فقدت آلاف العلماء نتيجة استنزاف الدول المتقدمة الصناعية للأدمغة العربية والإسلامية ذات المستويات الرفيعة والكفاءات العلمية النادرة.



استقطاب العقول

وهذا الاستنزاف العلمي للعقول العربية يرجع إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية عندما جاءت الدول الكبرى لتكون مركزاً لاستقطاب العقول والأدمغة من دول العالم الثالث، ذلك لأن صناعة العقول في هذه الدول المتقدمة صناعة مكلفة للغاية، وتصل تكلفتها إلى مئات الآلاف من الدولارات للفرد الواحد، ومن هنا فإن استقطاب حملة الماجستير والدكتوراه من دول العالم الثالث سوف يوفر عليها الكثير من النفقات وسيدفع سريراً بخطط التقدم والتنمية في هذه الدول.

وتشير إحصائيات الجامعة العربية إلى أن عدد الكفاءات والعقول العربية التي هاجرت منذ عام ١٩٥٠ وحتى عام ١٩٧٥م يقدر بنحو ١٠-ألف عقل علمي وتقني عربي، وهو عدد يمثل ثلث عدد الخريجين العرب وكذلك يمثل سمس حمل يشهد على هلاك الماجستير والدكتوراه في ميادين العلوم الطبية والفلسفية.

وحسب إحصائيات دولية أخرى تأخذها الجامعة العربية في الاعتبار، فإن ما يقرب من نصف مليون من المحترفين العرب والعقول العربية النادرة توجهوا إلى الغرب بين عامي ١٩٨٥ و١٩٩٠م، منهم من يمتحن لطب وهنسة وصيدلانية وأعمال مصرفية والتعليم والعلوم وعلماء الذرة.

هجرة الكفاءات العلمية

وتؤكد إحصائيات الأمم المتحدة التي أجريت حول هذا الموضوع عام ١٩٩١م، أن هناك

أكثر من مليون شخص من ذوي الكفاءات العلمية النادرة في مجالات العلوم والتقنية والفنون، هاجروا من بلدان العالم الثالث إلى دول أوروبا وأمريكا الشمالية بين عامي ١٩٧٢ و١٩٩٠م، ومثلاً وصفوة العقول المثقفة والمؤهلة والمحدرة وقد شكلت نسبة العرب منهم ٣٥٪ حسب تقارير منظمة اليونسكو. معظمهم من أصحاب شهادات تجديعية ومفوقها وهذا يعني هجرة ٣٥٠ ألف كفاءة علمية عربية نادرة.

ومما يثير الخوف والقلق أن نسبة العلماء العرب من بين المهاجرين إلى الغرب وأمريكا في جزائري مستمر، ففي عام ١٩٩٠ كان عددهم ٤٠ ألف عالم، وارتفع هذا الرقم إلى ٩١ ألفاً عام ١٩٨٩م، ووصل إلى ١٢٩ ألفاً عام ١٩٩٠م.

الاستقطاب الأمريكي للعقول

وقد تربعت على عرش الزعامة في عملية استقطاب العقول الولايات المتحدة الأمريكية التي بدأت بعد الحرب العالمية الثانية في جذب العقول النادرة من جميع أنحاء العالم، ووضعت التسهيلات أمام دخولهم وأخذت في إغراء العلماء بالإمكانيات المادية العالية وبحياة الرفاهية، حتى تسخرهم للعمل من أجل تقدمها واحتكارها للتكنولوجيا الحديثة.

وتشير البيانات الرسمية إلى أن تدفق الهجرة من الدول العربية والإسلامية يتجه بصفة خاصة إلى الولايات المتحدة الأمريكية وكندا ودول غرب أوروبا وأستراليا، وتؤكد بيانات

الولايات المتحدة بأن ست دول عربية هي: مصر والعراق والأردن وفلسطين ولبنان وسوريا، تسهم بنسبة ٨٠ - ٩٠ ٪ من المهاجرين العرب إلى أمريكا في الفترة من ١٩٦٢ - ١٩٦٧م، منهم ٣٢ ألف مهاجر تم قبولهم كمهاجرين من فئة الأخصائيين ولغنيين منهم ٣٥٪ من المهنيين والعلماء والأطباء، وبلغ عدد المهاجرين العرب إلى أمريكا عام ١٩٧٧م ١٦٧٦١ عالمياً، منهم ٢٣٢٨ من مصر، و١٦٧٦ من سوريا، و٥٦٨٥ من لبنان، و٢٨١١ من العراق، و٢٤٩٤ من الأردن، و٣٨١ من فلسطين، و٤١٦ من المغرب، و٦٣٥ من اليمن الشمالي، و٦٨ من الكويت، و٨٩ من الجزائر، و٧٨ من تونس، و٦٥ من ليبيا، و٥٥ من السعودية، و٤٨ من السودان، و٣٥ من قطر، و٣٥ من الإمارات، و٩ من عمان، و٢ من البحرين، و٢ من موريتانيا.

كما هاجر إلى كندا ٨٨٦ عالمياً عربياً، و٨١٪ منهم من لبنان، وبلغ عدد المهاجرين العرب إلى فرنسا حسب إحصائيات ١٩٧٩م ٣٥٠ ألف مهاجر.

وتشير بيانات الهجرة لأمريكا عام ١٩٧٧م إلى أن نسبة المهندسين العرب تصل إلى ١٦٤ والأطباء ٢٧.٩، بينما تبلغ نسبة المتخصصين في العلوم الاجتماعية ١٥.٣، وعلماء الطبيعة ٩.٩.

ويوجد أكثر من ١٥ عالمياً نووياً مصرياً في معهد أروغون القومي الذي يعتبر من أكثر المراكز العلمية شهرة في أمريكا وهذه

الأرقام قد ارتفعت إلى الضعف خلال عام ١٩٨١م ولعلها قد تضاعفت مرات ومرات حتى يومنا هذا. وتلك الإحصائيات تظهر حجم النزيف العربي في العقول والكفاءات العلمية لمصلحة أمريكا.

دول عربية مصدرة للكفاءات

وإذا نظرنا إلى حجم الظاهرة في الدول العربية المصدرة للكفاءات العلمية، نجد السودان تأتي في المقدمة حيث تعتبر أكثر دول العالم الثالث والبلدان العربية هجرة للعقول والكفاءات النادرة، فقد فقدت ٥٠٪ من مهندسيها ١٦٪ من أطبائها و٣٤٪ من أعضاء هيئة التدريس في جامعة الخرطوم وحدها.

وتأتي مصر في المرتبة الثانية حيث فقدت الآلاف من حملة الماجستير والدكتوراه هاجروا إلى الخارج، وقد كشفت دراسة للجهاز المركزي للتعبئة والإحصاء أن هناك ٨٤٤ ألف خبير مصري مهاجر ما بين علماء وخبراء في الطب والهندسة والزراعة والعلوم السياسية والإنسانية وبيوت الخبرة والاستشارات والصناعة والسياحة ورجال مال وأعمال وهؤلاء حاصلون على جنسيات الدول المقيمين ويعملون فيها وعلم الأقل مثلهم لم يحصل على الجنسية وقبض أكثر من ٢٣٩ عالمياً في مجال الطب فقط في ع حول وأكثر منهم في الهندسة والاستثمارات وغيرها من المجالات.

وفي تقرير للجهاز المركزي للتعبئة والإحصاء أكد أن هناك ٤٢٨ ألفاً من المصريين يتميزون في الخارج بعقول وكفاءات ورجال أعمال في ادولة فقط وصرح التقرير أن قامة تفصيلية لكل دولة على حدة. فجاء فيها أن الولايات المتحدة الأمريكية بها ١٣١ ألف مصري من

* أكثر من مليون شخص من ذوي الكفاءات العلمية النادرة هاجروا إلى دول أوروبا وأمريكا الشمالية خلال ثماني سنوات

أصحاب العقول والكفاءات ورجال أعمال.. وفي كندا ١١٠ آلاف وفي أستراليا ٧٠ ألفاً وفي المملكة المتحدة ٥٨ ألفاً وفي فرنسا ٣٦ ألفاً وفي ألمانيا ٢٠ ألفاً وفي سويسرا ١٤ ألفاً وفي هولندا ٤٠ ألفاً وفي النمسا ٤٤ ألفاً وفي إيطاليا ٩٠ ألفاً وفي إسبانيا ٢١ ألفاً وفي اليونان ٦ ألفاً.

وكشف عن وجود ألف و١٨٨ رجل أعمال مصرياً يعملون في هذه الدول ال١٢، وهناك ٢١٥ مصرياً أيضاً بهذه الدول يعملون في بيوت الخبرة والاستشارات الفنية و٢٣٤ مصرياً يعملون في المال والتجارة و٢٨٤ مصرياً يعملون في مجال الاستيراد والتصدير و١٦٦ في مجال الصناعة و١٦٤ في مجال السياحة و١٤٥ في مجال المشروعات الخدمية و٢٣٦٥ عالمياً وخبيراً مصرياً و٤٨١ في مجال الطب وفي مجال الهندسة هناك ١٢٧٩ مصرياً و١٩٧ في مجال العلوم السياسية و١٤٤ خبيراً في مجال الزراعة وبرز في مجال العلوم الإنسانية ٨٠٦ مصريين.

تخصصات استراتيجية

وكشف التقرير الذي أعده الجهاز المركزي للتعبئة والإحصاء عن أعداد كبير من العلماء في أهم التخصصات الحرجة والاستراتيجية في مجال الطب والهندسة والعلوم الأساسية والزراعة والعلوم الإنسانية في الولايات المتحدة الأمريكية وكندا وأستراليا ودول الاتحاد الأوروبي، حيث جاء في مجال الطب

في تخصص الجراحة وجراحة القلب بالولايات المتحدة الأمريكية ٤٧ عالمياً وفي الطب النووي ٣ علماء وفي العلاج بالإشعاعات ١٠ علماء وفي علم المناعة ١٩ عالمياً وفي علم السموم ٣٦ عالمياً وفي كندا ١١ عالمياً بالجراحة وجراحة القلب و٢ في الطب النووي وواحد في العلاج بالإشعاعات.. و٢ في علم المناعة وواحد في علم السموم وفي أستراليا ٧ علماء في علم الجراحة وجراحة القلب و٢ في الطب النووي و٣ في العلاج بالإشعاعات و٢ في علم المناعة و٥ في علم السموم. أما دول الاتحاد الأوروبي فهناك ٦٦ عالمياً في الجراحة وجراحة القلب و٦ في الطب النووي و٦ في العلاج بالإشعاعات و٥ في علم المناعة و٥ في علم السموم.

وقد سجل التقرير في مجال الهندسة ٢٤٢٧ عالمياً مصرياً المختلفة أن هناك ٣٧٢ عالمياً مصرياً يعملون في كندا والولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا ودول الاتحاد الأوروبي، وفي مجال العلوم الأساسية ١٦٥ عالمياً، وفي مجال الزراعة بأفرعها المختلفة ٦٨ عالمياً، وفي مجتمع العلوم الإنسانية ٢١٦ عالمياً.

وأشار التقرير إلى أن أعداداً من رجال الأعمال المصريين بالخارج أصحاب المشروعات العملاقة ومالكي التكنولوجيا المتطورة موجودون في الولايات المتحدة الأمريكية وكندا وأستراليا ودول الاتحاد الأوروبي، حيث كشف التقرير عن وجود ٢٢٥ من رجال وأصحاب مشروعات عملاقة ومالكي التكنولوجيا المتطورة في بيوت الخبرة والاستشارات الفنية و٢٣٥ في المال والتجارة و٢٨٤ في مجال الاستيراد والتصدير، وجاء في مجال الصناعة ١٣٩ مصرياً، وفي مجال السياحة ٢٠٩ مصريين، وفي مجال المشروعات الخدمية ١٣٥ مصرياً.

وبالنظر إلى دولة كلبان نجد أن نسبة الذين غادروا البلاد أثناء الحرب الأهلية في الفترة من ١٩٧٥-١٩٧٧ وصل إلى ٥٠٪ من الأطباء ٤٨٪ من المهندسين، وتكثر هجرة الأطباء من كل من إيران وباكستان، حيث هاجر ثلاثة آلاف طبيب من باكستان عام ١٩٧٦م، وهاجر ٣٩٪ من أطباء إيران عام ١٩٧٣م، وأثبتت الإحصائيات أن عدد الأطباء الإيرانيين العاملين في مدينة واحدة من المدن الأمريكية، وهي نيويورك قد فاق عدد مئلاهم من الأطباء العاملين على أرض إيران كلها.

الفجوة التكنولوجية

وإذا نظرنا إلى الآثار المترتبة على ظاهرة هجرة العقول سنجد الفجوة التكنولوجية الكبيرة بين دول الشمال ودول الجنوب، وتكريس التبعية التكنولوجية فلول العربية والإسلامية التي يتم استنزاف علماءها في أمريكا والغرب تنتمي إلى مجموعة الدول النامية، وتحصل على التقنيات اللازمة لها من الدول المتقدمة بتكاليف عالية، بلغت في أواخر الستينيات مليار أو نصف المليار دولار، ثم ارتفعت إلى ما يقرب من العشرين مليار دولار في أوائل الثمانينيات، وتقدر هذه التكاليف بما يقرب من ٢٠٠ مليار دولار مع مطلع القرن الجديد.

ويرجع ذلك إلى أن الدول الصناعية المتقدمة تمتلك ٥٩٪ من مجموع رصيد التقنية في العالم، و ٩٤.٨٪ من مجموع التقدم العلمي العالمي ويعني ذلك اتساع الفجوة التكنولوجية بين هذه الدول والدول النامية ومن بينها الدول العربية والإسلامية.

وقد أشارت دراسة نشرت لها جريدة «لوموند» الفرنسية إلى أنه يوجد في العالم ٥٣ مليون

* الولايات المتحدة الأمريكية بدأت عملية جذب واستقطاب العقول النادرة من جميع أنحاء العالم عقب الحرب العلمية الثانية

براءة اختراع، وأن الدول النامية لا تملك سوى ٦٪ منها، وأن ١٧٪ من هذه البراءات ترجع إلى مواطني الدول النامية، ومنها الدول العربية والإسلامية، وأن الدول النامية بما فيها الدول العربية والإسلامية لا تملك سوى ١٪ من مجموع براءات الاختراع في العالم حسب إحصائيات عام ١٩٧٧م.

العائد الاقتصادي للهجرة

وإذا نظرنا إلى العائد الذي تحققه أمريكا ودول الغرب من وراء استنزاف العقول العربية والإسلامية نجد أنه كبير، أفالدراسات تفيد أن الولايات المتحدة الأمريكية حصلت خلال عام ١٩٧٠ على أرباح صافية من الكفاءات العلمية والفنية المهاجرة إليها من الدول النامية تقدر بحوالي ٣.٦ مليار دولار، منها ٢.٩ مليار دولار من آسيا، و ٣٨٧ مليون دولار من أمريكا اللاتينية، و ٣٧٤ مليون دولار من إفريقيا.

وتوضح هذه الدراسات أن الولايات المتحدة الأمريكية حصلت أيضاً خلال الفترة من ١٩٦١م وحتى ١٩٧٢م على أرباح صافية من هذه الكفاءات تقدر بمبلغ ٣٠.٨ مليار دولار وهي تمثل ٥٪ من قيمة المساعدات المالية التي تقدمها أمريكا للدول النامية ولمنظمات تطوعية وقسمها لأطباء في هذه الأرباح بمبلغ ٦ مليارات دولار والمهندسون بمبلغ ١٠ مليارات دولار، وبقية المهن بمبلغ ٥ مليارات دولار.

كما حصلت كندا خلال الفترة من ١٩٦٣ وحتى ١٩٧٢م على أرباح صافية من هجرة الكفاءات العلمية والفنية إليها تقدر بحوالي ١٠ مليارات دولار، وهي تمثل ٢٧٪ من قيمة المساعدات التي تقدمتها كندا للدول النامية والمنظمات الدولية، والتي تقدر بحوالي ٤ مليارات دولار.

تعطيل خطط التنمية

وعلى الجانب الآخر نجد الآثار السلبية لهجرة العلماء على الدول النامية ومنها الدول العربية والإسلامية حيث تؤدي هذه الهجرة إلى استمرار التخلف العلمي واتساع الفجوة التكنولوجية والصناعية بين العلماء من متقدم والنامي، وازدياد التبعية التقنية، وانخفاض مستويات المعيشة وتعطيل خطط تنمية، والقضاء على الأمل في التقدم، وإرباك التخطيط التعليمي للدول النامية والحيلولة دون تكوين قيادات علمية للمستقبل.

كما أن هذه الهجرة هي استنزاف حقيقي لاقتصاد الشعوب النامية، فتكلفة العالم الواحد في البلاد النامية تصل في المتوسط إلى ١٠٠ ألف دولار، تنفق دون عائد، لأن هذا العلم يجذب البلدان المتقدمة وتستفيد من علمه دون أن تنفق على إعداد وتزاد تقدماً على حساب البلدان النامية التي خرجت هؤلاء العلماء.

خطورة هذا النزيف

ولقد تنبّهت دولة مثل ألمانيا في السنوات الأخيرة إلى خطورة هذه الهجرة وهذا النزيف للأدوية والكفاءات العلمية على تقدمها فأتجهت إلى وضع العديد من القيود على هجرة العلماء الألمان إلى الخارج، ومن يريد الهجرة منها لزمه بدفع النفقات التي تحملها الدولة لتعليمه ووالده وهي نفقات

للعلم والبحث، وعدم توافر الحرية الفردية بالقدر الموجود في الغرب، وهي الحرية التي يحتاجها العالم أو الباحث ليمارس علمه وخبرته دون خوف.

كما رجعت الدراسة هذه الهجرة إلى الاهتمام بالإففاق على البحث العلمي في دول العالم المتقدم، وضعف هذا الإففاق في الدول النامية، ففي أميركا يبلغ الإففاق على البحث العلمي ٤٣ مليار دولار خلال عام ١٩٧٥م، بينما في جميع الدول العربية لا يكاد يصل هذا الإففاق إلى ٢٠ مليون دولار.

* ٨٠٪ من حملة الدكتوراة والماجستير في الدول العربية لا يعملون في المجالات التي تخصصوا فيها

وأكدت دراسة مصرية أجرتها الدكتور منسية عبد الوهاب صالح بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، أن السبب في هجرة العلماء المصريين - وكما جاء على لسانهم - هو رفضهم للأوضاع في الجامعات المصرية ومراكز البحوث، وشعورهم بأنهم عديمو الفائدة لمجتمعهم ثم الإحساس بالضيق النفسي لعدم التسهيلات أمام أبحاثهم أو الاستفادة من مؤهلاتهم.

الحوال العربية والإسلامية فقدت آلاف العلماء نتيجة استنزاف الحوال لمتقدميهم فغابت مستويات الرفيع والكمالات العلمية النادرة



لحقحاول الدكتور محمد عبد العليم مرسى الإجابة عن هذا السؤال في دراسة علمية أعدها لنيل درجة الدكتوراه تحت عنوان «نزيف الأدمغة البشرية» وأكد من خلالها أن هذه الهجرة ترجع لمجموعة من العوامل منها: عوامل الجذب الموجودة في البلاد لمتقدمة كتوفير لمعلم ولعلماء علمية والإمكانيات البحثية، في مقابل ضعف البنيان الاقتصادي للدول النامية، وعدم توفر تسهيلات البحث، وإحساس العلماء بالعزلة في العالم الثالث عما يجري من بحوث ودراسات في البلدان المتقدمة. هذا بجانب عدم الاستقرار السياسي في معظم الحوال النامية، مما لا يوفر الجوال الملائم

باهظة تصل إلى مئات الآلاف من الدولارات. أما في الدول النامية ومنها الدول العربية والإسلامية فإن العقول تهاجر من هوال أدنى مقابل لتلطفها لحوال المتقدمة وتستنزف قدراتها وخبراتها العلمية في زيادة التقدم والسباق التكنولوجي. ولقد أصدرت هيئة الأمم المتحدة منذ أكثر من خمسة عشر عامًا قرارًا بمنع نزيف هجرة علماء العالم الثالث إلى الحوال المتقدمة ولكن هذا القرار لم ينفذ واستمر هذا النزيف الخطر.

أسباب هجرة العقول والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: ماهي الأسباب الحقيقية لهجرة العلماء؟



وإلى جانب هذه الدراسات تشير الإحصائيات العربية إلى أن أكثر من ٨٠٪ من حملة شهادات الدكتوراه والماجستير في الدول العربية لا يعملون في المجالات التي تخصصوا فيها، لأسباب اقتصادية أو اجتماعية أو معيشية مختلفة، وأنه توجد في دولة الأردن حالياً أزمة بطالة بين حملة الدكتوراه والماجستير، حيث يوجد أكثر من ١٥٠ طلب عمل مقدم من حملة تلك الشهادات وأن السلطات الرسمية في المغرب تسعى لتوظيف العاطلين عن العمل من حملة الدكتوراه وعدم راحدهم. كما أن هناك أكثر من ٢٠٠ خبير نووي مصري يعملون خارج وطنهم عقروا تعليق البرنامج النووي المصري.

ويعتبر الاهتمام بالبحث العلمي ووسائله في الدول المتقدمة وضعف هذا الاهتمام أو انعدامه في الدول النامية من عوامل هجرة العلماء، فبيانات الأمم المتحدة توضح أن الدول الصناعية المتقدمة والتي يمثل عدد سكانها نحو ٣٠٪ من إجمالي السكان في العالم، تصل نسبة الباحثين فيها إلى ٨٤٪ من مجموع الباحثين في العالم، بينما تصل نسبة الباحثين في الدول النامية بما فيها الدول الإسلامية إلى نحو ١٢.٦٪ فقط من إجمالي الباحثين، وأكبر نسبة من الباحثين تتركز في أوروبا الشرقية ثم أمريكا الشمالية ثم أوروبا الغربية وآسيا وأخيراً إفريقيا.

تشجيع البحث العلمي

ومواجهة هذه الظاهرة والحد من آثارها السلبية ووقف هذا النزيف الخطر للأدمغة البشرية، يتطلب معالجة الأسباب المؤدية إليها، وذلك من خلال القضاء على عوامل الطرد التي تدفع العلماء إلى الهجرة، والاهتمام بالعلم وتشجيع البحث العلمي

المهاجرين العرب والمسلمين على فرض بقائهم في الخارج، وذلك من خلال بحث لسبل إمكانية توضع استراتيجية لاستفادة من هذه القدرات العلمية، وتمتين جسور التعاون بين الكفاءات العلمية هذه وبين دولها وإنشاء بنى للمعلومات عن العقول العربية والإسلامية المهاجرة إلى بلدان العالم المختلفة.

المراجع:

لهجرة الأدمغة العربية والإسلامية نعمة أم نقمة؟ عبد الفتاح محمد موسى، المجلة العربية - العدد ٦١٢ - رجب ١٤٠٨ هـ. العقول العربية المهاجرة كيف ولماذا؟ المهندس فتحي شهاب الدين - مجلة المهندسين - العدد ٤٢٧ - أغسطس ١٩٩١. للنزيف الأدمغة البشرية دراسة علمية لنيل درجة الدكتوراه - د. محمد عبد العليم مرسى. الفخ الإسرائيلي، تل أبيب تجند كل إمكانياتها لشراء العلماء - جريدة الوفد - ١٠ يناير ١٩٩٩.

وتوفير سبله، وإنشاء مراكز علمية وبحثية وتكنولوجية داخل الوطن العربي، واحترام العلماء وعائتهم وتوفير الإمكانيات العلمية والبحثية لهم، وإتاحة الفرصة أمامهم لتولي المراكز القيادية، والاستفادة من ملامحتهم من خبرات علمية وبحثية.

*مخطط مدروس وضعته أمريكا

والغرب لتفريغ الدول العربية

والإسلامية من خيرة علمائها،

ولستقطب العقول العلمية النادرة

وعلى المدى القريب وحتى تتمكن الدول العربية والإسلامية من إزالة أسباب الطرد هذه يجب بحث كيفية الاستفادة من العقول

الجيل الثاني من شبكة الإنترنت

الاقتصاد الجديد لوسائل الإعلام

ليف مانوفيتش

ترجمة: عبير سلامة

أطلق انفجار محتوى وسائل الإعلام التي يبتكرها المستخدم على شبكة الإنترنت منذ عام 2007 العنان لكون إعلامي جديد. وعلى الصعيد العملي أصبح هذا الكون ممكناً بفضل واجهات الإنترنت المجانية والأدوات البرمجية غير المكلفة التي أتاحت للناس تبادل وسائل الإعلام الخاصة بهم والوصول بسهولة إلى وسائل إعلام أنتجها غيرهم.

شبكة الإنترنت، أولاً، في هذا القرن (الحادي والعشرين) نرى تحولاً تدريجياً من وصول أغلبية مستخدمي الإنترنت إلى المحتوى ينتجه عدد أقل بكثير من المنتجين المهنيين إلى مستخدمين يصلون أكثر وأكثر إلى محتوى ينتجه مستخدمون آخرون غير محترفين. ثانياً، إذا كانت إنترنت التسعينيات في الغالب وسيطاً للنشر ففي العقد الأول من هذا القرن أصبحت بازدياد وسيطاً للاتصال (الاتصال بين مستخدمين يشمل محادثات حول المحتوى الذي ينتجه المستخدم، ويتم من خلاله مجموعة متنوعة من الأشكال إلى جانب البريد الإلكتروني؛ إعلانات، تعليقات، مراجعات، تقديرات، إيماءات ورموز، تصويبات، وصلات، مشاركات، صور، وفيديو) (٣).

ماذا تعني هذه الاتجاهات للثقافة عموماً وللفن الاحترافي على وجه الخصوص؟ أولاً وقبل كل شيء، لا يعني أن كل مستخدم أصبح منتجاً، وفقاً لإحصاءات عام 2007، ما بين 0.0% و 1.0% فقط من مستخدمي مواقع وسائل الإعلام الاجتماعية الأكثر شعبية

اقتصادية/اجتماعية مختلفة معظمها له صلة مباشرة بموضوعنا: إلى جانب وسائل الإعلام الاجتماعية، هناك مفاهيم أخرى مهمة هي محتوى ينتجه المستخدم، ذيل طويل longtail، الشبكة باعتبارها واجهة network as platform، تصنيف شعبي Folksonomy (٢)، شهادة ترخيص syndication، وتعاون جماعي mass Collaboration.

لن أقوم هنا بتلخيص كل هذه المفاهيم؛ ويكفي هذا التمهيد في حد ذاته مثالاً عظيم للجيل الثاني من شبكة الإنترنت، تفعل ذلك على نحو أفضل. لأهدف هنا إلى تقديم تحليل مفصل للآثار الاجتماعية والثقافية للجيل الثاني من شبكة الإنترنت، بل أود أن أطرح بعض الأسئلة والنقاط التي لم أر آخرين يعربون عنها، والتي تتصل مباشرة بثقافات الفيديو والصورة المتحركة على شبكة الإنترنت.

لنطرح هنا سؤالاً بسيطاً وهو موضوعين من الموضوعات المهمة للجيل الثاني من

أولاً: من الاستهلاك الجماعي إلى الإنتاج الثقافي الجماعي

الانخفاض السريع في تكلفة الجودة المهنية لوسائل الإعلام لحق بأجهزة مثل كاميرات الفيديو عالية المستوى، وإضافة كاميرات وفيديو حقتبها وتلف محمولة لمهمل على أية حال هو أن هذا الكون الجديد لم يكن مجرد نسخة أرخص من ثقافة وسائل إعلام القرن العشرين، بل إننا انتقلنا من وسائل إعلام إلى وسائل إعلام اجتماعية Social media (١). (وبناء على ذلك، يمكننا أيضاً أن نقول إننا انتقلنا من فيديو/فيلم القرن العشرين إلى فيديو اجتماعي لمطلع القرن الحادي والعشرين). ماذا يعني هذا التحول لكيفية عمل وسائل الإعلام وللمصطلحات التي نستخدمها لنالحديث عن وسائل الإعلام؟ ههنايلاً أسئلة تيسر تشبهاً لمقلعها مصطلح «وسائل الإعلام الاجتماعية» يُناقش اليوم غالباً من جهة تتعلق بمصطلح آخر هو «الجيل الثاني من شبكة الإنترنت» web2.0 (صاغه تم أور إيلي في عام 2006). يشير مصطلح الجيل الجديد المعاصر للتطورات التقنية/

flickr

twitter



You Tube

facebook



الصناعات عن طريق مثل هذه البنود منخفضة لشعبية تجوز حجب متولد حقن طريق «الأربعين الأعلى» (0).

دعنا ننظر الآن في مجموعة أخرى من الإحصاءات التي تبين أن الناس يحصلون على معلوماتهم بشكل متزايد من مواقع وسائل الإعلام الاجتماعية. في يناير 2008، حصلت موسوعة ويكيبيديا على المرتبة التاسعة في قائمة أكثر المواقع زيارة على شبكة الإنترنت Myspace كان في المرتبة السادسة Facebook في المرتبة الخامسة. (وفقاً لشركة التي جمعت هذه الإحصاءات، من الأرجح أن تكون هذه الأرقام منحازة للولايات المتحدة الأمريكية، وأن هذا الترتيب

فقط بل أهم محتوى على شبكة الإنترنت. يتضمن ذلك محتوى أنتجه أفراد من بعض الجماهير (E) يمكن أن تكون هذه الجماهير قليلة جداً، لكنها ليست معدومة تماماً.

يتضح هذا من خلال الإحصاءات التالية: في منتصف هذا العقد كل مسار موسيقي ضمن أهم مليون مسار متاح من خلال موقع iTunes تم بيعه مرة واحدة على الأقل في خلال ثلاثة أشهر. بعبارة أخرى، كل مسار موسيقي مهم كان غامضاً وحسب مستمعاً واحداً على الأقل، ويترجم هذا إلى اقتصاد جديد لوسائل الإعلام: أثبت الباحثون الذين درسوا ظاهرة الذيل الطويل أن إجمالي حجم المبيعات الذي يتم توليده في الكثير من

(Flickr, Youtube, ويكيبيديا) ساهموا بمحتواهم مخصص وطل الآخرون مستهلكين لمحتوى أنتجته هذه النسبة الضئيلة. هل يعني هذا ضمناً أن المحتوى المنتج احترامياً لا يزال مهمين لمن حيث الجهة التي يحصل منها على الأخبار وبقية وسائل الإعلام؟ وإذا كنا نقصد «المحتوى» ووسائل الإعلام النمطية في القرن العشرين بأخبار، برامج تلفزيونية، أفلام روائية ونشرائط فيديو، ألعاب كمبيوتر، أدب، وموسيقى، فالجواب إذن نعم في الغالب، فعلى سبيل المثال في عام 2007 تم إدراج مدونتين فقط بقائمة أكثر مئة مصدر إخباري قراءة، وفي الوقت نفسه نرى نشرة لظاهرة «الذيل الطويل» على شبكة الإنترنت، ليس «أعلى أربعين» موقع



مختلف في بلدان أخرى (٦). ومع ذلك فإن الاتجاه العام نحو زيادة استخدام مواقع وسائل الإعلام الاجتماعية - العالمية والإقليمية، أو المحلية - يمكن أن يلاحظ في معظم البلدان).



في منتصف هذا العقد كل مسار موسيقي ضمن أهم مليون مسار متاح من خلال موقع iTunes تم بيعه مرة واحدة على الأقل في خلال ثلاثة أشهر. بعبارة أخرى.. كل مسار موسيقي مهما كان غامضاً وجد مستمعاً واحداً على الأقل. ويترجم هذا إلى اقتصاد جديد لوسائل الإعلام

مدونات فيديو ولاستهلاك العالمي ولكن هذا يحدث اليوم، فكر في الاتجاه التالي: في منتصف عام ٢٠٠٧، احتوى موقع Flickr على حوالي ٦٠ مليون صورة. وبحلول أوائل عام ٢٠٠٨، تضاعف هذا العدد بالفعل.

هذه الإحصاءات مثيرة للإعجاب. السؤال الأكثر صعوبة هو: كيف نفسرها؟ أو لوقبل كل شيء، إنه لا خبر نل عن واقع نظم وسائل الإعلام الفعلية للمستخدمين (من الواضح أن هذه النظم تختلف حسب الأماكن والعوامل الجغرافية) على سبيل المثال ليست لدينا أرقام دقيقة (على الأقل ليست متاحة جيداً) عملياً لمطالعة ضبطها لموقع مثل YouTube - النسبة المئوية للمحتوى الذي ينتجه المستخدم مقابل المحتوى التجاري مثل الفيديوهات الموسيقية، الأثمي (١٢)، إعلانات الألعاب، لقطات الأفلام، إلخ (١٣). ثانياً، ليس لدينا أيضاً أرقام دقيقة حول النسبة المئوية من الناس الذين يستهلكون يومياً وسائل إعلام / معلومات ترد من

MySpace: ٣٠,٠٠٠,٠٠٠ مستخدم (٧).
Cyworld موقع كوري مماثل لموقع MySpace: ٩٠٪ من الكوريين الجنوبيين في العشرينيات من أعمارهم، أو ٢٠٪ من إجمالي عدد سكان كوريا الجنوبية (٨). Hi4، أبرز موقع وسائل إعلام اجتماعية في أمريكا الوسطى: ١٠,٠٠٠,٠٠٠ مستخدم (٩).
Facebook: ١٤,٠٠٠,٠٠٠ تحميل للصور يومياً (١٠). العدد الجديد من شرائط الفيديو التي يتم تحميلها بالموقع YouTube كل ٢٤ ساعة (اعتباراً من يوليو ٢٠٠٦): ٦٠,٠٠٠ فيديو (١١).

إذا كانت هذه الأرقام مذهلة بالفعل، فتأمل واجهة جديدة نسبياً لإنتاج وسائل الإعلام واستهلاكها الهاتف المحمول في أوائل عام ٢٠٠٧، ٢ مليار شخص لديهم هواتف محمولة، ومن المتوقع أن يكون هذا الرقم ٣ مليارات بحلول نهاية العام. من الواضح أن القرويين الهنود اليوم عندما يتقاسمون جميعاً هاتفاً محمولاً واحداً لا يصنعون

عطل شخصاً لمشاركين فيه خط شبكات الاجتماعية - بتبادل وسائل الإعلام، وابتكار «محتوى ينتجه المستخدم» مهتمش على الأقل من منظور أوائل عام ٢٠٠٨، (ومن المرجح أنه سيبدو في عام ٢٠١٢ أو ٢٠١٨ ضئيلاً بالمقارنة مع ما سوف يحدث حينذاك).



مؤسسات إخبارية كبرى، والتلفزيون، والموسيقى وأفلام تجارية مقابل المصادر غير المحترفة.

يصعب تحديده هذه الأرقام، لأن المعلومات التجارية ووسائل الإعلام تصل اليوم عبر قنواتها التقليدية، مثل الصحف وقنوات التلفزيون ودور السينما وأيضاً عبر القنوات نفسها التي تحمل محتوياتها. نحن نستخدم مدونات، خلاصة الأخبار، التغذية الراجعة، المقالات والملاحظات ونشر أشرطة الفيديو المدرجة على موقع YouTube، إلخ. إذن مجرد حساب عدد الناس الذين يتابعون قناة اتصال معينة لم يعطك في الواقع معرفة ما يشاهدونه.

تنقاد أيضاً ظاهراً محتوى ينتجه المستخدم لشركات ووسائل الإعلام الاجتماعية ذاتها التي هي على أي حال في مجال الأعمال التجارية للمحصول على أكبر قدر ممكن من الزيارات ومواقعها حتى تتمكن من كسب المال عن طريق بيع الإعلانات وبيانات استخدامها؟

وهنا سؤال آخر: نظراً إلى أن النسبة الأكبر من المحتوى الذي ينتجه المستخدمون إما تتبع القوالب والاتفاقيات التي أنشأتها صناعة الترفيه المحترفة وإما بصورتها مباشرة من قبل المستخدم أنتجته حتر فون على سبيل المثال فيديوهات الأمتي الموسيقية) هل يعني هذا هويات الناس وخيالاتهم تحتها ووسائل الإعلام التجارية الآن بإصرار أكبر مما كانت تفعل في القرن العشرين؟ بعبارة أخرى: هل كان استبدال الإنتاج الجماعي للمواطنة في عصرنا من طريق المستخدم في بداية القرن الحادي والعشرين بالاستهلاك الجماهيري للثقافة التجارية في القرن

المنافسات الأكاديمية على وجه الخصوص، لا يتناسب الاهتمام بأنواع محددة مثل «وسائل إعلام الشباب»، و«وسائل الإعلام الناشطة»، و«تطبيقات المزج» Mash-ups السياسي وهي مهمة حقاً لكنها لا تمثل استخداماً نموذجياً للمئات الملايين من الناس.

أثناء الاحتفاء بالمحتوى الذي ينتجه المستخدم والمساواة ضمنياً بين «أنتجته المستخدم» و«بديل» و«تقدمي» تبعد مناقشات الأكاديميين في الغالب عن طرح بعض الأسئلة النقدية الأساسية على سبيل المثال: إلى أي حد تنقاد ظاهرة محتوى ينتجه المستخدم لصناعة الإلكترونيات الاستهلاكية - من إنتاج الكاميرات الرقمية وكاميرات الفيديو ومشغلات الموسيقى وأجهزة الكمبيوتر المحمولة، وهل جرأ؟ أو: إلى أي حد تنقاد أيضاً ظاهرة محتوى ينتجه المستخدم لشركات ووسائل الإعلام الاجتماعية ذاتها التي هي على أي حال

ولكن حتى لو كنا نعرف إحصائيات دقيقة، فلن يزال غير واضح ماهي القواعد النسبية بين مصادر تجارية ومحتوى ينتجه المستخدم في تشكيل فهم الناس للعالم، أنفسهم والآخرين. أو بشكل أدق: ما القيمة النسبية للأفكار التي تم التعبير عنها في وسائل إعلام واسعة الانتشار والأفكار البديلة المتاحة في أماكن أخرى؟ إذا كان شخص ما يحصل على كل أخبار عن طريق محوّنات هل يعني هذا تلقائياً فهمه للعالم وللقضايا المهمة مختلف عن شخص لا يقرأ سوى الصحف التقليدية؟

ثانياً: ممارسة الحياة اليومية (لوسائل الإعلام): التكتيكات بوصفها استراتيجيات

لأسباب مختلفة، تتفوق وسائل الإعلام والشركات التجارية، الإلكترونيات الاستهلاكية وصناعات الإنترنت والأكاديميون في الاحتفاء بإنشاء المحتوى وتبادلته عن طريق المستخدمين. في

كما أنشادي سيرتو في المجتمعات الحديثة معظم الأشياء التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية تكون سلعاً جماهيرية الإنتاج. هذا للسلع تعبيرات عن استراتيجيات مصممين ومنتجين وموزعين يبينها الناس عواملهم وهويتهم من هذا الأشياء المتاحة بسهولة عن طريق استخدام التكنولوجيا المختلفة: الهيكلية التجميع، التخصيص والاستخدام مصطلح لم يكن جزءاً من معجم مفردات دي سيرتو ولكنه أصبح مهماً اليوم إعادة التوزيع (٢٢). على سبيل المثال، نادراً ما يرتدي الناس كل قطع الملابس من مصمم واحد كما يظهر في عروض الأزياء، فهم عادةً يمزجون ويوفقون قطعاً مختلفة من مصادر مختلفة كما أنهم يرتدون قطع ملابس بطرق مختلفة عمل وضعته من أجله ويخصصون مواصفاتها لنفسه من خلال الأزرار الأخرمة، وغيره من الملحقات ينطبق الشيء نفسه على الطرق التي يزين الناس بها مساحات معيشتهم وجبات الطعام الجاهزة وصنع أساليب حياتهم بشكل عام.

ما زالت الأفكار العامة في (ممارسة الحياة اليومية) توفر نموذجاً فكرياً مهماً للتفكير في الثقافة اللغوية غير أن أشياء كثيرة تغيرت بطرق مهمة. نشرنا كتاباً في ثمانينيات. هذه التغييرات أقل تطوراً في مجال الحكم، ولو أنه حتى في هذا المجال نرى تحركات نحو مزيد من الشفافية ووضوح الرؤية. لكن في مجال الاقتصاد الاستهلاكي كانت التغييرات كبيرة الأهمية. الاستراتيجيات والتكتيكات الآن ترتبط في كثير من الأحيان ارتباطاً وثيقاً بعلاقة تفاعلية، وغالباً تكون خصائصها ارتدادية. ينطبق هذا بصفة خاصة على الصناعات ووسائل الإعلام «المولودة رقمياً» مثل البرمجيات، ألعاب الكمبيوتر، مواقع شبكة الإنترنت والشبكات



شعار After Effects

محررين يعيدون صياغة المواد الأصلية، أكثر من كونهم صانعي أفلام أو رسوم متحركة يتكرونها من العدم (١٩). للمساعدة في تحليل ثقافة فيديوهات الأمي الموسيقية، دعنا نعمل على وضع يتيح للفئات التي أعدها ما يكل دي سيرتو في كتابه الصادر عام ١٩٨٠ (ممارسة الحياة اليومية) (٢٠). يميز دي سيرتو بين «استراتيجية تستخدمها مؤسسات هيكلي للسلطة» وتكتيكات تستخدمها موضوعات حديثة في حياتها اليومية. التكتيكات هي الطرق التي يناقش الأفراجهما استراتيجيات وضعت لهم على سبيل المثال، لنا نحن مثلاً نقاش دي سيرتو تخطيط المدينة اللافتات، قواعد قيادة السيارات والانتظار، والخرائط الرسمية هي استراتيجية إنشاءها لحكومة والشركات. الطرق التي يتحرك بها الفرد خلال المدينة، متخذاً الطرق المختصرة، والتجول العشوائي، متوغلاً في الممرات المفضلة ومتقبلاً غيرها هي تكتيكات. وبعبارة أخرى، لا يستطيع الفرد فعلياً أن يُعيد تنظيم المدينة لكنه يستطيع أن يكتيف نفسه حسب احتياجاته عن طريق اختيار كيفية تحركه خلالها أي تكتيك «من المتوقع أن يشتغل على الأشياء يجعلها خاصة به أو لجعلها روتينية» (٢١).

العشرين تطوراً تدريجياً؟ أم أنه يشكل مرحلة أخرى في تطور «صناعة الثقافة» حسب تحليل تيودور أدورنو (١٤) وماكس هورخايمر (١٥) في كتابهما الصادر عام ١٩٤٤ (صناعة الثقافة: التنوير بوصفه خديعة جماهيرية)؟ الواقع أنه إذا كانت موضوعات القرن العشرين مجرد استهلاك لمنتجات صناعة الثقافة فإن لمستهلكين لمنتجين (١٦) وهو محترفون Pro-ams في القرن الحادي والعشرين تقليد حماسي لها، أي أنها الآن تصنع منتجاتها الثقافية التي تتبع قلوب أنشأها محترفون و/أو تعتمد على محتوى احترافي.

الحالة هنا هي فيديوهات الأمي الموسيقية (غالباً تختصر إلى AMV). أسفر بحثي حول «أمي الفيديوهات الموسيقية» على موقع YouTube في ٧ فبراير ٢٠٠٨ عن ٢٥٠,٠٠٠ فيديو (١٧). واحتوت البوابة لرئيسة صلح في فيديوهات الأمي الموسيقية على شبكة الإنترنت (١٨)، (قبل أن ينقل الحدث إلى YouTube)، على ١٣٠,٥١٠ فيديو منذ ٩ فبراير ٢٠٠٨، صنعها معجبون قهولهم، وعلت تحويل لقطات من مسلسل أكثر من سلسلة أومي للموسيقى التي تأتي من هياكل مختلفة لفيديوهات للموسيقى الاحترافية.

تستخدم فيديوهات الأمي أحياناً الخلفية الموسيقية للقطات من ألعاب الفيديو وفي السنوات القليلة الماضية، بدأ صنعها بشكل متزايد إضافة تأثيرات بصرية متاحة في برمجيات مثل After Effects، ولكن بصرف النظر عن المصادر المحددة التي يتم استخدامها لمزجها تأتي الفيديوهات والموسيقى مجتمعة في بعض فيديوهات الأمي من منتجات ووسائل إعلام تجارية. صانعو فيديوهات الأمي يرون أنفسهم

الاحتفاء الحالي بممارسة الأعمال
اليحوية حسب مفهوم «افعلها
بنفسك» في مختلف الصناعات
الاستهلاكية مثال آخر على هذا
الاتجاه المتنامي، باختصار: أثناء
الفترة منذ نشر كتاب (ممارسة
في الحياة اليومية) حتى الآن
طورت الشركات أنواعاً جديدة من
الاستراتيجيات هذ للاستراتيجيات
تقلد تكتيكات الناس في الهيكلة،
وإعادة التجميع وإعادة التوزيع،
وبعبارة أخرى: منطق التكتيكات
أصبح الآن منطق استراتيجيات

كل جانب من جوانب الثقافة الفرعية،
من الموسيقى والأساليب المرئية إلى قطع
الملابس واللهجة العامة.

هذا التكيف، على الرغم من ذلك، لا يزال
يرتكز على ثقافات فرعية تتميز بالبهيمية،
موسيقى الهيب هوب والراب، أزياء لوليتا،
موسيقى الروك، البانك، الصلح، القوطية،
إلخ (٢٦). في القرن الحادي، اتخذ تحول
تكتيكات الناس إلى استراتيجيات تجارية
اتجاهاً جديداً. تطورات العقد السابق –
وأجهات شبكة الإنترنت، الانخفاض الدرامي
في تكلفة الأجهزة الإلكترونية الاستهلاكية
للتقاطب وسائل الإعلام وتشغيلها زبادة
السفر العالمي ونمو اقتصادات الاستهلاك
في كثير من البلدان التي انضمت بعد عام

الغريفة التي يمكن إنتاجها) (٢٣). عرضت
مختبرات Bug، في أوائل عام ٢٠٠٨، ما
وصفته بأنه «قطع تركيب الأجهزة» «واجهة
إلكترونيات استهلاكية مفتوحة المصدر
تتألف من وحدات كمبيوتر مصغرة ونماذج
مثل كاميرا رقمية أو شاشة كريستال
سائل (٢٤).

الاحتفاء الحالي بممارسة الأعمال اليحوية
حسبه مفهوم «افعلها بنفسك» في مختلف
الصناعات الاستهلاكية مثال آخر على هذا
الاتجاه المتنامي، باختصار: أثناء الفترة
منذ نشر كتاب (ممارسة في الحياة اليومية)
حتى الآن طورت الشركات أنواعاً جديدة من
الاستراتيجيات. هذه الاستراتيجيات تقلد
تكتيكات الناس في الهيكلة وإعادة التجميع
وإعادة التوزيع، وبعبارة أخرى: منطق
التكتيكات أصبح الآن منطق استراتيجيات.

يمثل نموذج الجيل الثاني من الإنترنت أكثر
إعادات التشكيل إثارة حتى الآن في علاقة
استراتيجيات / تكتيكات، وفقاً لتحليل دي
سيرتو الأصلي من عام ١٩٨٠، لا تؤدي
التكتيكات بالضرورة إلى شيء مستقر أو
دائم، «خلافاً للاستراتيجية، يفقر التكتيك
إلى بناء مركزي وديمومة تمكنه من أن
يضع نفسه بوصفه منافساً لكان آخر...
إليه يجعل أنشطته الخاصة شكلاً غير قابل
للموضعة» (٢٥) من أشكال التخريب. منذ
الثمانينيات، على الجانب الآخر، والصناعات
الاستهلاكية والثقافية بدأت تحول بشكل
منهجي كل ثقافة فرعية (شبابية على نحو
خاص) إلى منتجات، وباختصار، التكتيكات
الثقافية التي تطورت عن طريق الناس
تحولت إلى استراتيجيات تباع الآن لهم. إذا
أردت «معارضة التيار السائد» فلديك الآن
وفر من أساليب الحياة المتاحة للشراء في

الاجتماعية، وتصمم منتجاتها صراحة
كيفية مستخدمون بتخصيصها حسب
حاجاتهم.
تأمل، مثلاً، واجهة المستخدم الجرافيكية
الأصلية (انتشرت عن طريق أبل ماكينتوش
في عام ١٩٨٤)، التي تسمح للمستخدم
بتخصيص مظهر ووظائف الكمبيوتر
والتطبيقات حسب ميله ينطبق الشيء
نفسه على واجهات شبكة الإنترنت الحالية.
تتيح واجهة آي جوجل، على سبيل المثال،
للمستخدم إنشاء صفحة رئيسية تقليدية
بالاختيار من بين تطبيقات كثيرة ومصادر
معلومات فيس بوك فليكر جوجل وشركات
وسائل إعلام اجتماعية أخرى تشجع على
كتابة التطبيقات، التي تخلق بياناتها
وتضيف خدمات جديدة (اعتباراً من مطلع
عام ٢٠٠٨، استضاف موقع فيس بوك أكثر
من ١٥,٠٠٠ تطبيق كُتبت كلها بواسطة
مطورين خارجيين).

ولا يقتصر التصميم الصريح للتخصيص
على شبكة الإنترنت: على سبيل المثال،
يتم شحن الكثير من ألعاب الكمبيوتر مع
مستوى تعليمي يسمح لمستخدميه بتأكل
مستوياتهم الخاصة.

تتحرك الصناعات الاستهلاكية ببطء
أكثر، على الرغم من أنها تتعامل مع العالم
الفعلي، لكنها لا تزال على المسار نفسه.
عرضت تويوتا في عام ٢٠٠٣ سيارات
سيون الشبابة وارتكزت سويها على فكرة
التخصيص الواسع. جربت شركات نايكي،
أيطس هوم جيمعها السماح لمستهلكين
بتصميم ملابس أحذيتهم الخاصة عن طريق
الاختيار من مجموعة واسعة من أجزاء
الحذاء (في حالة مفهوم مولد حفلات الشواء
المنغولي، هناك بعض آلاف من الأحذية

١٩٩٠ إلى «الكلمة العالمية» أدت إلى انفجار المحتوى الذي ينتجه المستخدمون وتوفره في شكل رقمي: مواقع إنترنت، مدونات، منتديات، رسائل قصيرة، صور رقمية، فيديو، موسيقى، خرائط، إلى آخر الصناعات الاستهلاكية.



لم يحدث أبدًا في تاريخ الفن الحديث أنه أفلح تجارياً لم يعد هناك سعي وراء قلة نادرة، فالفن المعاصر أصبح شكلاً آخر من أشكال الثقافة لجملة هيريش شعبية بينهم مثل باقي كثير من الأحيان لوسائل إعلام أخرى. والأهم من ذلك أن الفن المعاصر أصبح فئة استثمار مشروعة ومع جميع الأموال المستثمر رغبة من غير المرجح أن تنهار هذه السوق في أي وقت

ورد على هذا الانفجار، أنشأت شركات الجيل الثاني من الإنترنت شبكة قوية مصممة لاستضافة هذا المحتوى Myspace، فيس بوك، Blogger، فيلكر، H5، YouTube

(أمريكا الوسطى)، Cyworld (كوريا)، Wretch (تايوان)، Orkut (البرازيل)، baidu (الصين)، وآلاف أخرى من مواقع وسائل الإعلام الاجتماعية تجعل هذا المحتوى متاحاً على الفور في جميع أنحاء العالم (معداً، بالطبع، البلدان التي تحجب هذا الموقع وتفلترها) وهكذا ليست سمات معينة ثقافات فرعية فقط بل أيضاً فصائل الحياة اليومية لمئات الملايين من الناس الذين يصنعون وسائل إعلامهم الخاصة ويحملونها على شبكة الإنترنت أو يكتبون مدونات تصبح علنية.

ما كان من قبل زائلاً، عابراً، لا يمكن رسم خريطة توضحه، وغير مرئي أصبح دائماً. يمكن موضعه، ومرئياً، واجهات وسائل الإعلام الاجتماعية تمنح المستخدمين فضاء غير محدود للتخزين وأدوات كثيرة للتنظيم، تشجع وتثبت أفكارهم، آراءهم، سلوكهم، ووسائل الإعلام التي يوجهونها الآخرين. يمكنك بالفعل أن تطلق فيديو مباشرة باستخدام الكمبيوتر المحمول أو الهاتف المحمول، وماهي إلا مسألة وقت قبل أن يصبح البث المباشر لحياة المرء شائعاً كالبريد الإلكتروني. إذا تبعت تطور مشروع MyLifeBits إلى برمجيات Slife (٢٠٠٧) - وخدمة ياهو! لبث الحياة الشخصية (٢٠٠٨) - ستجد أن المسار نحو التقاط البث المباشر لحياة المرء اليومية واضح.

وفقاً لتحليل دي سيرتو ١٩٨٠، أية استراتيجية تشارك في عمل لتنظيم وفرض نظام... أساليبه موضوعه، ولا يمكن توقع أن تكون قادرة على تفكيك صفوفها وإعادة تجميعها بسهولة الأمر الذي لا يفعل نمودج

تكتيكي بطبيعة الحال». الاستراتيجيات المستخدمة من قبل شركات وسائل الإعلام الاجتماعية اليوم من جانب آخر هي العكس تماماً مركز على المرء ونحوه الفرصة المستمرة (وطبعاً جميع الأعمال التجارية في عصر العولمة أصبحت قابلة للتكيف حركية مرنة، على استعداد للتفكيك وإعادة التجميع - لكنها أدرأ ما تحقق مرونة شركات الإنترنت ومطوريهما) (٢٧)، وفقاً لتيم أوراي الذي عرف أصل مصطلح «الجيل الثاني من شبكة الإنترنت» في عام ٢٠٠٤، إحدى السمات المهمة في تطبيقات الجيل الثاني هي تطبيقات «تصميم لقابلية الاختراق وقابلية إعادة التوزيع» (٢٨)، وهكذا، تتوفر معظم شركات الجيل الثاني الكبرى - أمازون، إيباي، فيلكر، جوجل، مايكروسوفت، ياهو و يوتيوب - ما لديها من واجهات برمجة وبعض بياناتها، لتشجيع آخرين على ابتكار تطبيقات جديدة باستخدام هذه البيانات (٢٩).



خلاصة القول، استراتيجيات اليوم التي تستخدمها شركات وسائل الإعلام الاجتماعية تشبه غالباً التكتيكات في الصيغة الأصلية من تحليل دي سيرتو - في حين تبعد التكتيكات استراتيجيات، منذ أصبحت الشركات التي تصنع واجهات وسائل الإعلام الاجتماعية تجني من المال قدر عظيم مستخدمين الذين يزورونها وهي تفعل ذلك بنشر الإعلانات، عن طريق بيع

من أدائها الدورها بوصفها رموزاً. أفكر هنا في الذين ينشرون صوراً على كل الصفحات الأخرى في MySpace ، أو يتبادلون الهدايا على الفيس بوك الهدايا التي تحصل عليها هم كان نوعها أقل أهمية من فعل الحصول على هدية، أو نشر تعليق أو صورة، ورغم أنه قد يبدو أن مثل هذه المحادثة مجرد وظائف اتصال أو مقدمة رومانجاك بسون العاطفية مضافة إلى وظائف الاتصال (٣١) الافعال والاجتماعي الموصوفة بالفعل في عام ١٩٦٠، فمن المحتمل أيضاً أن تحليلاً مفصلاً سوف يظهرهم باعتبارهم ظاهرة جديدة حقيقية.

يمكن أن نجد بدايات مثل هذا التحليل في أعمال أدريان تشان، حيث يشير إلى أن «كل الثقافات تمارس عملية تبادل الرموز التي تتحمل معاني وتحملها، توصل اهتماماً وتعتبر معاملات شخصية واجتماعية». الإشارات الرمزية «التمحيات والعلامات تدل عليها تملم مستخدمين بعضهم بعضاً» وعلى الرغم من أن استعمال الرموز ليس فريد في شبكات وسائل الإعلام الاجتماعية، نجد أن بعض الملامح التي أشار تشان إليها تبدو جديدة، على سبيل المثال، وكما لاحظ تشان، استخدام الرموز في كثير من الأحيان «يرافقه غموض النوايا والدوافع (معنى الرموز يمكن أن يتم تفسيره في حين أن دافع المستخدم لاستخدامه ربما لا يشفر يمكن أن يُصاعف هذا معنى التفاعل والاتصال، مما يتيح لمتلقي الرموز الاستجابة للرمز أو إلى المستخدم وراءها» (٣٢).

انظر في موقف اتصال آخر جديد ومثير جداً للاهتمام: محادثة حول وسيلة من وسائل الإعلام - مثلاً التعليقات المضافة من قبل مستخدمين تحت صورتهم شخصاً هو موقع

يلي: إن الغالبية العظمى من فيديوهات الأمي الموسيقية تتكون من أجزاء فُعت من عروض تجارية للأمي وموسيقى تجارية. وهذا يعني أن أفضل فيديوهات الأمي الموسيقية مبتكرة وأصلية بل إن إحدىها مختلفة عن النموذج الرومانسي/الحدائي «ما يجعله جيداً» لاستخدام مصطلحاتي سير توم كننلو صفها بأنها إبداعية كتيكية (من المتوقع أن تعمل على أشياء من أجل أن تجعلها خاصة بها أو تجعلها مستأنسة «روتينية»).

ثالثاً: محادثات عبر وسائل الإعلام

ناقشت حتى الآن وسائل الإعلام الاجتماعية بلستخدام مصطلحات قيمة مضمومة ذلك في أن هذ مصطلحات التي استحدثتها حتى الآن - محتوى، كيان ثقافي، إنتاج ثقافي واستهلاك ثقافي يعاد تعريفها عن طريق ممارسات الجيل الثاني من الإنترنت. نحن نرى أنواعاً جديدة من الاتصالات حيث المحتوى، والرأي والمحادثة في كثير من الأحيان لا يمكن الفصل بينها بوضوح. المدونات خير مثال على هذا: الكثير من إداخلات المدونات إما تعليقات من قبل كاتب/كاتبة المدونة عن وحدة نسخها/ نسختها من مصدر آخر، وإما وحدة أصلية طواها النسيان (تأمل المنتديات والتعليقات الواردة عقب إدخال ما في موقع على شبكة الإنترنت، حيث الإدخال الأصلي قد يولد مناقشة طويلة تذهب بعد ذلك إلى اتجاهات جديدة ومبتكرة).

في كثير من الأحيان، تصبح «المحتويات» و«الأخبار» أو «وسائل الإعلام» رموزاً تستخدم للحديث في محادثة أو محفوظة على استمرارها ومعناها الأصلي أقل أهمية

بيانات عن الاستخدام لشركات أخرى، تبين الإعلان عن خدمات، إلخ)، ولها مصلحة مباشرة في الحصول على مستخدمين يفيضون قدر المكان في أكبر قدر من حياتهم إلى هذه الواجهات. وبالتالي، فإنها تعطي المستخدمين مساحة تخزين غير محدودة لتخزين جميع وسائل الإعلام الخاصة بهم، وتمنحهم قدرتها تخصيص «حيوات على الإنترنت» عن طريق التحكم في ما يرى ومن يراه، مثلاً وتوسيع نطاق وظيفة الواجهات نفسها.

لا يعني هذا، على أية حال، أن الاستراتيجيات والتكتيكات تبادلاً أما كنهما تماماً. إذ ألقينا نظرة على محتوى وسائل الإعلام الفعلي الذي ينتجه مستخدمون سنجد أن العلاقة استراتيجيات / تكتيكات مختلفة. وكما سبق أن ذكرت كانت الشركات لعقود كثيرة وبصوره منتظمة تحول عناصر من ثقافات فرعية مختلفة طورها الناس إلى منتجات تجارية لكن هذه الثقافات الفرعية نفسها، على جانب آخر، نادرًا ما يتم تطويرها كلياً من الصفر بل ماهي إلا نتيجة الاستغلال الثقافي/ أو إعادة مزج ثقافة تجارية مبكرة بواسطة الناس (٣٠).

ثقافة فيديوهات الأمي الموسيقية الفرعية مثال على ذلك وهي توضح من ناحية أخرى، ظاهرة «استراتيجيات بوصفها تكتيكات» تتم استضافة فيديوهات الأمي الموسيقية على موقع وسائل الإعلام الاجتماعية مثل يوتيوب، إذ هي ليست بالضبط «عابرة» أو غير قابلة للموضوعة «حيث تجد عبارات «يمكنك استخدام بحث للعثور عليها» لظن كيفية تقدير المستخدمين الآخرين لها» وما شابه ذلك). من جانب آخر، على مستوى المضمون إليها «ممارسات حياتية يومية» كما

فليكر أو يوتيوب، والتي لا تستجيب فحسب
إلحيان إعلامي بل تستجيب أيضاً بعضها
بعضاً (٣٣). الشيء نفسه صحيح غالباً
بلنسبته لتعليقات ولمراجعات ولمناقشات
على شبكة الإنترنت عموماً يمكن أن يكون
الحيان المقصود برمجيات، فيلم، إدخال
سابق، إلخ).

وبالطبع ما يشبه هذه الأبنية من المحادثة
شائع أيضاً في الواقع. نل مناقشة وموجبة
في فصل دراسية عليا، على سبيل المثال.
غير أن البنية الأساسية لشبكة الإنترنت
ورمجيلها تسمح بنشوتها نظم محادثات
في المكان والزمان. يستطيع الناس
الاستجابة لبعضهم بعضاً بصرف النظر
عن موقعهم ويمكن للمحادثة من الناحية
النظرية أن تستمر إلى الأبد. (شبكة الإنترنت
هي ملايين من المحادثات التي تجري في
الوقت نفسه) هذه المحادثات شائعة إلى حد
كبير: وفقاً لتقرير مشروع «مقعد الإنترنت
والحياة الأمريكية» (١٩ ديسمبر ٢٠٧)،
أفاد ٨٩٪ من الشباب الأمريكيين الذين
ينشرون الصور على شبكة الإنترنت بأن
الناس يعلقون على هذه الصور لبعض الوقت
على الأقل (٣٤).

المحادثات التي تجري عن طريق الصور أو
لفيديو تحظى بقلق زفسه من لاهتم على
سبيل المثال، الر على شريط فيديو فيديو
جديد هذه في الواقع سمة معيارية لواجهة
يوتيوب (٣٥). (لاحظ أن كل الأمثلة من
الواجهات والميزات والاستخدامات الشائعة
لمواقع وسائل الإعلام الاجتماعية تشير إلى
أوائل عام ٢٠٠٨، من الواضح أن التفاصيل
قد تتغير أثناء قراءتك هذا الكلام).

لماذا تحتوي مواقع وسائل الإعلام الاجتماعية
على أعدادهاثلة من هذه المحادثات عبرها؟

بالنسبة في الحالة الأكثر إثارة لاهتمام حتى
الآن هي فيديو نظري مدته خمس دقائق..
(نحن نستغلنا الجهاز) Themachineid
Us/ingUs أرسلها الأثر وبولوجي الثقافي
ميشيل ويش يوم ٣١ يناير ٢٠٧ (٣٦).
شوه هذا الفيديو ٦٥٨٦٣٨٦ مرة، بعد
مرور عام (٣٧). كما أنه ولد ٢٨ رداً بواسطة
شرائط الفيديو التي تتراوح بين تعليقات
قصيرة قدها ٣٣ ثانية وشرائط فيديو طويلة
تمائله نظرية وعناية.

تماماً كما هي الحال مع أية سمة أخرى
للثقافة الرقمية لمعصر قمن الممكن تماماً
أن نجد بعض السوابق التي من موافق الاتصال
هذه مثلاً يمكن أن يفهم الفن الحديث على
أنه محادثات بين مختلف المدارس الفنية أو
الفنانين، أي أن حركة فنية / فنانات رد/ يرد
على عمل سابق أنتج بواسطة حركة أخرى أو
فنان آخر، وهكذا، رد الحداثيون بوجه عام
على الثقافة الكلاسيكية في القرن التاسع
عشر، رجون جاسبروفنانو يوب آخرون على
التعبيرية التجريدية، ورجودار على أسلوب
هوليوود في السينما السردية إلى استخدام
مصطلحات YouTube يمكننا قول إن
جودار نشر فيديوهات استجابة لفيديو كليب
ضخم سمة سينمالي كلاسيكي لكن
استوديوهات هوليوود لا تستجيب ليس في
الثلاثين سنة القادمة على الأقل.

كما تبين من هذه الأمثلة، هذه المحادثات
بين الفنانين والمدارس الفنية المحادثات
لم تكن كاملة بوجه عام. فنان / مدرسة
ينتج / تنتج شيئاً فنان آخر / مدرسة أخرى
يستجيب / تستجيب في وقت لاحق منتجات
خاصة، وهذا كل ما كان. لم تكن هناك
استجابة عادة من أول فنان / مدرسة، لكن
بداية من الثمانينيات بدأت ممارسات وسائل

الإعلام الاحترافية ترد على بعضها بعضاً
على نحو أسرع ولم تعد محادثات تمضي في
اتجاه واحد تؤثر الموسيقى وشرائط الفيديو
على استراتيجيات تحرير الأفلام الروائية
والتلفزيون، وبالمثل، تنزلق اليوم جماليات
الرسوم المتحركة في خصائص السرد.
صناعة السينما التي وجدت من قبل فقط
في الأفلام، تدخل في ألعاب الفيديو، وما إلى
ذلك، لكن هذه المحادثات لا تزال مختلفة عن
الاتصالات بين الأفراد عبر وسائل الإعلام في
بيئة اتصال شبكي، وفي حالة الجيل الثاني
من شبكة الإنترنت، نجد الأفراد لا المنتجين
المحترفين فحسب هم الذين يتحدثون
مباشرة ببعضهم بعضاً باستخدام وسائل
الإعلام.

رابعاً: هل مازال الفن ممكناً بعد الجيل الثاني من شبكة الإنترنت؟

هل استفاد فنانون المحترفون (بمفهوم ذلك
فنانو الفيديو ووسائل الإعلام) من انفجار
محتوى وسائل إعلام ينتج مستخدمون
عاديون على شبكة الإنترنت، ومن سهولة
توافر واجهات نشر هذه الوسائل؟ حقيقة إن
لدينا الآن مثل هذه الواجهات حيث يستطيع
أي شخص أن يحمل فيديوهات لفنانين
ويُسأل عن تنزيلها. هل تعني أن الكثير من
الفنانين لديهم مفناً توزيع جديد لعمالهم؟
أوهل عالم وسائل الإعلام الاجتماعية مئات
الملايين من الناس يومياً يحملون وينزلون
الفيديو والصوت والصور الفوتوغرافية،
كيانات وسائل الإعلام التي ينتجها مؤلفون
مجهولون يتم تنزيلها لملايين المرات كيانات
وسائل الإعلام تتحرك بطلاقة وبسرعة بين
لمستخدمين الأجهزة تلسيقات ولشبكات
– هو الذي يجعل الفن الاحترافي حائراً؟
باختصار، الفنانون المعاصرون واجهوا

حتى الآن بنجاح تحديات كل جيل من أجيال تقنيات وسائل الإعلام، هل يستطيع الفن الاحترافي الصمود وفي ظل السعي لم تصرف لإضفاء الطابع الديموقراطي على عملية إنتاج وسائل الإعلام والوصول إليها؟

لعمري هذا السؤال، على أحد المستويات، بالتأكيد لم يحدث أبداً في تاريخ الفن الحديث أنه أفلح تجارياً، لم يعد هناك سعي وراء علة نادرة، فالفن المعاصر أصبح شكلاً آخر من أشكال الثقافة لجمهورية شعبية ممثلة في كثير من الأحيان لوسائل إعلام أخرى. والأهم من ذلك أن الفن المعاصر أصبح فئة استثمار مشروع، ومع جميع الأموال المستثمرة فيه من غير المرجح أن تنهار هذه السوق في أي وقت. (بالطبع أظهر التاريخ مراراً وتكراراً أن معظم الأنظمة السياسية المستقرة انهارت في نهاية المطاف). بمعنى ما، منذ بدايات العولمة في أوائل التسعينيات تشبهت مشاركة مؤسسية تدعى «الفن المعاصر» نموذجاً يوازي نهوض وسائل الإعلام الاجتماعية في بداية القرن الحادي والعشرين، ومنذ أوائل التسعينيات، دخل الكثير من البلدان العربية الجديدة «عالم العالمية» واعتمدت القيم الغربية في سياساتها الثقافية التي تشمل مجموع، وتعزى «الفن المعاصر»، وهكذا، سنغهاي اليوم بالفعل لديها ثلاثة متاحف للفن المعاصر، إضافة إلى المزيد من المساحات الكبيرة التي تعرض الفن المعاصر، من نيويورك أو لندن. عدد من الفنانين مثل فرانك جيري (١٣٨) وزها حديد (١٣٩) بينون الآن متاحف ومراكز ثقافية على جزيرة السعديات في أبوظبي. ريم كولو (٤٠) يبني متحفاً جديداً للفن المعاصر في ريجا. يمكننا أن نواصل هذه القائمة ولكن الفكرة اتضحت لك.

في حالة وسائل الإعلام الاجتماعية، النمو غير المسبوق لأعداد كبير من الناس يحملون ويشاركون كل وسائل الإعلام الأخرى أدى إلى الكثير من الابتكارات، يوميات الفيديو النمطية أو الأثمي على يوتيوب ربما لا تكون مميزة إلى ذلك الحد، لكنها كافية، الواقع أنني في جميع وسائل الإعلام حيث يتم إضفاء الطابع الديموقراطي على تقنيات الإنتاج (فيديو وموسيقى رسومات متحركة تصميمات تخطيطية إلخ)، مررت بمشروعات كثيرة ولا تنفك فقط نتجت معظمها من شركات تجريبية المعروفة وقوم معظم الفنانين المعروفين جيداً ولكن أيضاً استكشف في كثير من الأحيان مجالات جديدة لم تطرق من قبل بالكثير من رأس المال الرمزي.

من ينفذ هذه المشاريع؟ في ملاحظاتي، ينفذ بعضها هذه المشاريع «هواة» فمطيون، هؤلاء محترفون ومنتجون مستهلكون وينفذ معظمها محترفون صغار، أو محترفون في طور التدريب، ظهور شبكة الإنترنت بوصفها وسيط الاتصال المعياري الجدي في التسعينيات يعني أن اليوم وفيه معظم الميادين الثقافية، كل محترف أو شركة - بصرف النظر عن الحجم والموقع الجغرافي لبيدهما حضوراً أعمال جديدة على شبكة الإنترنت. ولعل الأهم من ذلك أن طلباً لتصميم لصغار يستطيعون الآن عرض أعمالهم أمام جمهور عالمي، ورؤية ما يقوم به الآخرون، وتطوير أدوات جديدة (٤١).

لاحظ أننا لا نتحدث هنا عن وسائل الإعلام الاجتماعية «الكلاسيكية» أو محتوى «كلاسيكي» ينتجه المستخدمون، لأن - على الأقل في الوقت الحاضر - الكثير من هذه الحافضات ومشروعات العينات وبركات النسخ التجريبية يجري تحميلها على مواقع

الإنترنت الخاصة للشركات ومواقع لتجميع متخصص معروف من يعملون في المجال، إليك بعض الأمثلة على هذه المواقع التي أراها بانتظام: xplsv.tv (جرافيك، ورسوم متحركة)، Coroflot.com (تصميم حافضات من جميع أنحاء العالم)، archinect.com (مشروعات طلاب الهندسة المعمارية)، infosthetics.com (تصور المعلومات)، من وجهة نظري، نسبة كبيرة من الأعمال التي تجدها على هذه مواقع مثل معظم الإنتاج الثقافي المبتكر حالياً، أو على الأقل، توضح أن عالم الفن الاحترافي لا يبتكر الإبداعية والابتكار.

ولكن ربما حدث أكثر التجديد المفاهيمي من خلال تطور وسط الجيل الثاني في شبكة الإنترنت نفسه، أفكر في جميع أدوات برمجات الإبداع الجديدة - شبكة المزج mash-ups المكونات الإضافية - Plug-ins في متصفح فاير فوكس تطبيق لتفيس بوك، إلخ - التي أتاحت الخروج من كل من الشركات الكبيرة مثل جوجل ومن المطورين المستقلين، وهلم جرا.

لذلك، فإن التحدي الحقيقي الذي يواجهه الفن من جانب وسائل الإعلام الاجتماعية ربما لا يكون جميع الأعمال الثقافية الممتازة التي ينتجها الطلاب وغير المحترفين والتي أصبحت الآن متاحة على شبكة الإنترنت بسهولة على الرغم من أنني أعتقد أن هذا الأمر مهم أيضاً، فكم من التحدي الحقيقي في ديناميات ثقافة الجيل الثاني من الإنترنت، أي تقدمها المستمر، طاقتها وتجددها.

* ليف مانوفيتش levmanovich فنان وكاتب ومبرمج ولد في موسكو وانتقل إلى مدينة نيويورك سنة ١٩٨١ ليحصل

<http://www.jimcarroll.com/10/s/10MBI.htm>, accessed February 11, 2008.
 (٢٨) <http://www.oreillynet.com/10/s/10MBI.htm>, accessed February 11, 2008.
 web-20.html?Page=٤, accessed February 11, 2008.
 (٢٩) http://en.wikipedia.org/wiki/Mashup_%28web_application_hybrid%29, accessed February 11, 2008.
 (٣٠) انظر إلى موضوع مثير جدلاً لاهتمام في مجلة deriW يصف العلاقة الإبداعية بين ناشري الرسوم المتحركة اليابانية (أفلام المانجا) التجارية والمعجبين بها في اليابان، تقتبس مقالة المجلة قول كي جي تاكيدا اداكا Tizje adeka، وهو من أهم منظمي اجتماعات المعجبين في اليابان «هذه حديث قاعة الاجتماع أجد الجدل التأييد من المؤلفين يفهم الناشرون قيمة عدم تدمير ذلك».
 Qtd.in Daniel H. Pink, Japan, ink: Inside the Manga Industry Complex, Wired 10, 11, 12, 13, 2008.
http://www.wired.com/techbiz/ff_11-media/magazine/10/manga?currentPage=٣
 See <http://www.signosemio.com/> (٣١) jakobson/a_fonctions. asp, accessed February ٧, ٢٠٠٨.
 (٣٢) http://www.gravity7.com/paradigm_shift_1.html, accessed february 11, 2008.
 (٣٣) وفقاً لاستطلاع رأي أجري في عام ٢٠٠٧، ١٣٪ من مستخدمي الإنترنت الذين يشاهدون الفيديو يورسلون أيضاً تعليقات عملياً يشاهدونه هذا العدد على أية حال لا يبين عدد التعليقات التي ترد على تعليقات أخرى.
 انظر: Pew/Internet & American Life Project, Technology and Media use Report, ٧/٢٠/٢٠٠٧.
http://www.pewinternet.org/ppf/r/٢١٩/report_display.asp, accessed february 11, 2008.
 (٣٤) http://www.pewinternet.org/ppf/r/٢١٩/report_display.asp, accessed February ١١, ٢٠٠٨.
 (٣٥) ظاهرة «المحادثة عبر وسائل الإعلام» أشار لها للمرة الأولى ديريك لوماس samoLkereD في عام ٢٠٠٦ فيما يتصل بالتعليقات على صفحات MySpace.
 < <http://youtube.com/watch?v=٦gmpEenkoEoE> >, accessed February ١١, ٢٠٠٨.
 (٣٦) السابق.
 (٣٧) انظر http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Gehry
 (٣٨) انظر: http://en.wikipedia.org/wiki/zaha_hadid
 (٤٠) انظر: http://en.wikipedia.org/wiki/Rem_Koolhaas
 (٤١) مجتمع gro.gnissecorP. على سبيل المثال.

منها اللغة العربية مثل مغامرات جريندايزر، الكابتن ماجد، مازنجر. (ع.س).
 (١٣) وفقاً للبحث أجره اميشيل ويش في أوائل عام ٢٠٠٧، احتوى موقع يوتيوب حوالي ١٤٪ من الفيديوهات التجارية، انظر عرض ويش على:
 Panel 1, DIY Video summit, Univeristy of southern California, February ٢٨ <<http://www.video٤٤-V.org/panels>>.
 (١٤) http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_Adorno
 (١٥) http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Horkheimer
 (١٦) remusorP مصطلح يتكون من دمج كلمتي recudorP و remusnoC. ويشير إلى قطاع إنتاج/ استهلاك/ تسويق مستقل للحكبير عن الاتصال نمطي. (ع.س).
 (١٧) <http://www.youtube.com/>, accessed February ٧, ٢٠٠٨.
 (١٨) <http://www.animemusicvideos.org/>
 (١٩) Conversation with Tim Park From <http://www.animemusicvideos.org/>, February ٩, ٢٠٠٩.
 (٢٠) Michel de Certeau. L'invention du Quotidien. Vol. ١, Arts de Faire. Union generale d'editions ١٠-١٨, ١٩٨٠. Translated into English as The Practice of Everyday Life. Translated by Steven Rendall, university of California Press. ١٩٨٤.
 (٢١) http://en.wikipedia.org/wiki/the_Practice_of_Everyday_Life, accessed February ٨, ٢٠٠٨.
 (٢٢) ximeR توزيع بديل للحن أغنية، يختلف في الغالب جذرياً عن الأصل يتضمن عادة عناصر من موسيقى الرقص، ويستخدم إلهاماً من الأغاني الناجحة تناسب الأفراح والملاهي الليلية، بنو الإعلان عنها وتشغيلها (JDK) (yekoksid) مشغل الأسطوانات الموسيقية وإمالات الأغانى الفانسله بمنحها حياة جديدة. (ع.س).
 (٢٣) <https://www.puma.com/secure/mbbq/>, accessed February ٨, ٢٠٠٨.
 (٢٤) <http://buglabs.net/>, accessed february ٨, ٢٠٠٨.
 (٢٥) http://en.wikipedia.org/wiki/The_Practice_of_Everyday_Life, accessed February ١٠, ٢٠٠٨.
 (٢٦) http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_subcultures_in_the_٢٠th_century, accessed February ١٠, ٢٠٠٨.
 (٢٧) هنا تصريح نمطي لمجتمع أعمال تجارية: «تغيير المنافسة على مدار ليلة ودورة حياة المنتج غالباً تستمر بضعة أشهر فقط مع هناك استقرار نحن في من يتطلب سرعة جديدة مبرومة ينبغي على الجميع أن يتمتعوا بالمهارة وبصيرته تيسر تعلم المستقبل للخير نفع جله هم طريقة أسرع من ذي قبل.
 Jim caroll, The Masters of Business Imagination Manifesto aka The Masters of Business Innovation»

من جامعتها على درجة الماجستير ثم الدكتوراه من جامعة روشيستر التي تتبع فيها تحت عنوان هندسة الرؤية The Engine of vision جذور ميديا الكمبيوتر منذ سنة ١٩٦٠. يعمل حالياً أستاذاً في قسم الفنون المرئية بجامعة كاليفورنيا سان دييغو ومدير المعمل التحليل النقابي في معهد كاليفورنيا للمعلومات وتحضره فنية ومقالة بتقدير عال داخل أمريكا وخارجها. ومن أهم كتبه: لغة الميديا الجديد قوسينما عمه عنوان المقالة المترجمة The Practice of Everyday (media) life نسخة ١٠ مارس ٢٠٠٨. انظر: <http://www.manovich.net>
 (١) Adrian chan, social media: Paradigm shift (1) http://www.gravity7.com/paradigm_shift_1.html, accessed february 11, 2008.
 (٢) تركيب لغوي ابتكره law rednav smo Th سنة ٢٠٠٢ من كلمتي ymonoxa T و kloF لتعني التصنيف الشعبي يستخد كل كلمات ثلاثية شطبة صفة حدوتونصيو منعط وساطن أشهر موقع التي تستخدمه لتطبيق: ggID .rekciF. (ع.س).
 (٣) وسائل الإعلام الاجتماعية: تحول نموذج. سابق.
 (٤) «الذيل الطويل» مصطلح صكه كريس أندرسون في عام ٢٠٠٤. انظر:
 “The long Tail” was coined by Cris Anderson in ٢٠٠٤. See Cris Anderson, The long Tail, Wired ١٠, 11 (october ٢٠٠٨) <<http://www.wired.com/wired/archive/1٠,١٠tail.html>>, accessed february 11, 2008.
 (٥) يمكن العثور على إحصاءات: ذيل طويل في: Tom Michael, “The Long Tail of Search,” September ١٧, ٢٠٠٧ <<http://www.zoekmachine-marketing-blog.com/arikeles/white-paper-thelongtail-of-search/>>, accessed February ١١, ٢٠٠٨.
 (٦) http://www.alex.com/site/help/traffic_learn_more, accessed February ٧, ٢٠٠٨.
 (٧) <http://en.wikipedia.org/wiki/facebookMyspace>, accessed February ٧, ٢٠٠٨.
 (٨) <http://en.wikipedia.org/wiki/Cyworld>, accessed February ٧, ٢٠٠٨.
 (٩) <http://www.pipl.com/statistics/social-networks/size-growth/>, accessed february ١١, ٢٠٠٨.
 (١٠) <http://en.wikipedia.org/wiki/Facebook>, accessed February ٧, ٢٠٠٨.
 (١١) <http://en.wig/wiki/FaceboYoutube>, accessed February ٧, ٢٠٠٨.
 (١٢) أممي A.emin. اشتقاق من كلمة (noitaminA) الإنجليزية، يُطلق على الرسوم المتحركة اليابانية (أفلام المانجا)، التي تتميز بدقتها الفائقة ومناسبتها لجميع الموضوعات والأعمار لذلك تحظى بشعبية هائلة في اليابان وخارجها حيث تنتشر عن طريق الدبلجة إلى لغات مختلفة.

ألبير قصيري

رؤية فلسفية فريدة.. كتابة روائية متمردة

حميد زناز

أصبح الكاتب المصري ألبير قصيري من الوجوه المعروفة في حي سان جيرمان بل غداً جزءاً من هوية هذا الحي الباريسي الشهير المفعم بالحياة.. حافظ على نفس الإيقاع البطيء طول حياته أو بالأحرى منذ أن حظ الرحال في باريس سنة ١٩٤٠، ولم يكن قد تجاوز الثانية والثلاثين.

وهو ينتزه ذات عام في باريس التقى عن طريق الصدفة إحدى صديقاته بعد غياب طويل، قالت: «زواجان، طلاقان، ثلاثة أطفال ورحيل بعد رحيل، وأنت؟» «آه أنا لا شيء، لا شيء»، بهذه الكلمات لخص الكاتب المصري اللطيف حياته كلها لم يتزوج ولم يخلف كما يقول أبناء وطنه ولم ترأوده حتى فكرة ترك الفندق الذي أقام فيه ما يزيد على الستين عاماً. مارس نوعاً من المقاومة السلبية ضد ضوضاء العالم فامتنع عن المشاركة في مصير اجتماعي كان يعلم مسبقاً أنه إلى الكارثة ذاهب.

إذا استوحى كل أعماله الأدبية من معذبي أحيائها الشعبية القديمة ومن مجانينها وبؤساتها قاضي الوجود المظالم في رواياته وقصصه من خلال أشخاص مقهورين صادفهم في القاهرة وتعرف إلى بعضهم الآخر عن كُتب. راقب عالم الشحاذيين والمومسات واللامبالين الخارجين عن النفاق الاجتماعي. انتمى عقلياً ووجدانياً إلى هؤلاء وإن لم يكن ينتمي اجتماعياً إلى طبقتهم. ينحدر من عائلة ميسورة الحال ولكنه شديد الكرطلة ملك ماقتل ما ديت أن يشتري أحد نمسكناً فهو في عرف الروائي فجعل من نفسه سجيناً وليس تملكية سرقة فحسب بل هي عبودية للمالكين إلا يملك شيئاً ولا شيء يملكه كما يقول بعض المتصوفة.

يكتفي «الشحاذون النبلاء» أمام الهستيريا الجماعية الاستهلاكية بقليل من الخبر والنوم



صاحب رواية «شحاذون وفخورون»، لئن تغلسف الكتاب في الإجابة عن السؤال الأبدي «لماذا نكتب؟» فللقصيري جواب مقتضب واحد: «حتى لا يذهب من ينتهي من قراءة أحد كتبي إلى عمله في اليوم الموالي».

كان كجل المغتربين يسكن في المهجر ويعيش فيهمسقط رأسهم غداً لفرقة

احتراف البطالة فلم تصبه لاعدوى العمل الوظيفي ولا حمى الإنتاج الأدبي، كتب بأدب طعمه مكن فلم يكن يخطسوي جملة واحدة كل أسبوعين.. لم تتعد أعماله كاملة مجموعة قصصية وثماني روايات، آخرها «ألوان العار» الحائزة جائزة البحر الأبيض المتوسط سنة ٢٠٠٠، والتي نشرها عند بلوغه الخامسة والثمانين وفي وقت كان يظن الجميع أنه صمت إلى الأبد. كان مثل شخصه في «كسالي الوادي الخصيب»، لكن كان كساليه مثلاً فلسفياً وجوهو طريقة حياة، كان كسلاً مبدعاً.

تحت إلهام شديد سمح بإعقاد نشر مؤلفاته، فعاد إلى الساحة الأدبية في بداية الثمانينيات بعد غياب طويل، اكتفى بحياته البسيطة دون أن يبذل أي جهد زائد. «لماذا نعمل إذا كنا قادرين على تجنب ذلك؟» ذلك هو سؤال

إدخال الأجهزة لمعية تعاضل الحشيش والنوم.

كان كل ذلك في شكل ساخر جذاب تحت عنوان بليغ، أبله هنري ميلر، فكان ذلك سبباً في انتقاله إلى فرنسا والإقامة النهائية فيها لكن دون أن يصبح فرنسيًا جنسية كما فعل كثير من الكتاب القادمين من جميع أنحاء العالم.

إذا كانت الظروف قد حتمت عليه الكتابة باللغة الفرنسية يبقى في رواياته وقصصه وحتى في سلوكه كاتباً عربياً، تفوح العربية من جملته الفرنسية المكتوبة، مثله مثل الكتاب الجزائريين الأوائل الذين نفاهم الاستعمار إلى اللغة الفرنسية. يبقى أدبه أديباً عربياً مكتوباً بأحرف فرنسية، كان يفكر بالعربية ويكتب بالفرنسية، وهو أمر استحسنته الفرنسيون كثير لأنه أعطى نكهة خاصة للغتهم، وإن لم يكن قصيري يقصدها لأنه لم يخطر على باله أبدًا أن يكون كاتباً عربياً إذ ابتعد عن توظيف الفولكلور الشرقي، وغاص في أسرار الشخصيات لاكتشاف ذواتها العميقة وحيرتها إزاء قسوة الحياة وعثيثتها المذمومة الأكاديمية الفرنسية طرفته وإملاءه قيمة لإحاطه الأدبي وإثرائه للغة الفرنسية.

استلهم موضوع وشخص «كسالي الوادي الخصب» (1968) من حياة أسرته ذاتها التي كانت مثلها مثل العائلة البورجوازية في الرواية تعيش على الريع ويقتضي أفرادها جل وقتهم في النوم كأنهم طيرتهم مفضلة للهروب من هذا العالم حتى إن رغبة الابن الأصغر في العمل نزلت عليهم كالصاعقة.



المكتوبة، مثله مثل الكتاب الجزائريين الأوائل الذين نفاهم الاستعمار إلى اللغة الفرنسية. يبقى أدبه أديباً عربياً مكتوباً بأحرف فرنسية. كان يفكر بالعربية ويكتب بالفرنسية، وهو أمر استحسنته الفرنسيون كثير لأنه أعطى نكهة خاصة للغتهم، وإن لم يكن قصيري يقصدها لأنه لم يخطر على باله أبدًا أن يكون كاتباً عربياً إذ ابتعد عن توظيف الفولكلور الشرقي، وغاص في أسرار الشخصيات لاكتشاف ذواتها العميقة وحيرتها إزاء قسوة الحياة وعثيثتها المذمومة الأكاديمية الفرنسية طرفته وإملاءه قيمة لإحاطه الأدبي وإثرائه للغة الفرنسية.

نعثر في مجموعته القصصية الأولى (1961) على وصف مؤثر لأحياء القاهرة الفقيرة، وفيها نلتقي بأطروحات الكاتب الرئيسية:

العميق، نتابع في هذه الرواية الأساسية كيف استقال ذلك الشرطي الذي كان مكلفاً التحقيق في حياتهم ليصبح واحداً منهم. لماذا؟ يجيبنا البير قصيري في آخره مقطع من رواية «شحاخون وفخرون»، أنقله إلى اللغة العربية هكذا: «كان نور الدين مقتنعاً وهو يغادر مقر الشرطة أن جوهره هو المجرم من دون أدنى شك ولكن ما جدوى ذلك الآن. لقد قرر أن يستقيل ليعيش بتلصق اليوم شحاذاً وبكبرياء. لكن أين يجد ذلك الكبرياء؟ لم يبق في روجه سوى ملل النهائي، حاجة عظيمة للسلم وللسلم فقط.»

لم تتعد أعماله كاملة مجموعة قصصية وثماني روايات، آخرها «ألوان العار» الحائزة جائزة البحر الأبيض المتوسط سنة 1970، والتي نشرها نجلو غه الخامسة والثمانين وفي وقت كان يظن الجميع إنه صمت إلى الأبد. كان مثل شخصه في «كسالي الوادي الخصب»، لكن كان كسالي بمثابة فلسفة وجودية طريقة حياة، كان كسالي مبدعاً

إذا كانت الظروف قد حتمت عليه الكتابة باللغة الفرنسية، يبقى البير قصيري في رواياته وقصصه وحتى في سلوكه كاتباً عربياً، تفوح العربية من جملته الفرنسية



e-mail: arrafid@sdci.gov.ae

سلسلة إشرافات

تُعنحسلسلقةشرفلقلبلنصوص النديفةوالمشغولةبفتنتهاالأوى، ولكن حضورهامشغل دائماً بالأسئلةوبحرقةالإبداعورجفته العارمة في الروح. هذاواختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تتحاز لهذاالإبداعالنقيوالذاهببثقة لشق الظلاموالتجاهل الإعلامي، كيتجزلهكأنقيقادمشعر والقصةوالروايةوالنقدكمثلشكل هذلسلسلقةثقتضن لأفلس الباهرةوتنتظرشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذاندعودائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كُتاب 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 0119 الشارقة

دولة الإمارات العربية المتحدة

هاتف : 0671116 - 0916

براق : 0662226 - 0916

عاش ساخر آمن استعجال الآخرين الذين لا يكفون عن مراقبة عقارب ساعاتهم. أحب لفرنسيون هذلسلسلقةشرفلقلبلنصوص إلى حدنسوا أن الرجل كاتب كبير، فأرهبوا السمع لما كان يقول أكثر مما كان يكتب. أصبح مفكر أرم أنفه ويرم ذلك السبب لقيت حواراته مع ميشال ميتراي المنشورة سنة 1990 ذلك النجاح الكبير.

أما في وطنه العربي فقد تجاهله النقاد لأنه كتب باللغة الفرنسية في حين أن أغلبهم لا يعتبرون الأدب المكتوب بغير العربية عربياً وإن كان موضوعه عربياً وكاتبه عربياً، فضلاً عن أنه عاش في منفى اختياري بعيداً عن أم الدنيا، متعالياً عن كل تكتل طائفي أو إيديولوجي. كما أن اتجاهه التمردى العدمي لم يكن عاملاً مساعداً لانتشاره في وطن عربي تسيطر عليه تقاليد جماعية لا تسمح للفرغم ممارسة تعبيرهم إلا في شكل قراء مقابلاته الصحفية أنه ميال إلى نوع من فوضوية فردانية تتسلح سخرية لا ذعة وعبارة منعشة أم يترك تلك الجملة الخالدة في الذاكرة الباريسية: «لا يمكنني أن أحس بأي نوع من الضجر، فأنا دائماً في صحبة السيد قصيري»؟



- ولد في القاهرة، وتوفي في فندقه الأبدى الباريسي سنة 2008.

لم يكن الكاتب ذاته أميراً راحة وكسل إذ لم يكن باستطاعة أحدهم ما كانت منزلته أن يعكس صفة قيلولته اليومية؟ هو الذي كان صديقاً لجان جينيه، سارتر، كامو، جورج موستاكي بوريس فيان ومولوجيو غيرهم من الكُتاب والفلاسفة والرسامين والفنانيين الكبار، هو الذي عايش عن قرب غيليان باريس الثقافي وتعرف إلى مؤسسسي مدارس الفن والأدب والفلسفة يقول بكل تواضع: «لا سيرة لي لم أفعل شيئاً في الحياة كل ما فعلته أنني تسليت».

نستشف من مقابلاته الصحفية أنه ميال إلى نوع من فوضوية فردانية تتسلح سخرية لا ذعة وعبارة منعشة.

لم يهتم الفرنسيون نقدياً بما كتب بقدر ما اهتموا بالرجل، فأسلوب حياته الفريد المغربي قد طفح على إنتاجه الأدبي. عاش كما فكر ومات يحترف «الوجود المجاني» إلى النهاية مثل صديقه الفيلسوف سيوران كان مرحاً غير مكترث بجنون العالم، خارجاً عن النمط لم تبهره أنوار باريس ولأغرته شهرة زائفة ولأرهبته الحياة أبداً. «حينما نحتفظ بالقدرة على الضحك مما يحدث لنا يقول، لا يستطيع أحد أن يفعل شيئاً ضدنا. فمن لا يستطيع السخرية من نفسه ومن حياته الرديئة لا يمكن أن يكون آدمياً أصيلاً» في نظر من لقب لأناقته وطيبته بأمر السان جيرمان.

أثر الأدب العربي في أوروبا جوته والمعلقات مثلاً

عبدالعظيم محمود حنفي

لا يزال شعر الشاعر الكبير «جوته» يكشف لقراءه بين الآونة والأخرى عن عواطفه الجياشة التي كانت تثيرها تجاربه، وتجارب الناس، سواء هؤلاء الذين كانوا يعيشون معه، أم هؤلاء الذين تفصل بينهم وبينهم قرون سحيقة ولا يربطهم سوى قراءاته الواسعة عنهم.

وقد كان جوته يسمع عن العرب بالبحر ويحبهم. وقد دفعه هذا إلى قراءة أدبهم وتاريخهم. ولم كانت للمعلقات هي أقدم الشواهد الأدبية التي تعكس حياة العرب بالبحر وطبائعهم في صراحة تامة، فقد عكف جوته على دراسة المعلقات عن طريق الترجمات المختلفة، بل إن هذا دفعه إلى مزيد من الاطلاع على الأدب العربي وإلى تعلم اللغة العربية. ففي عام ١٧٨٣ ظهرت ترجمة الباحث الإنجليزي «وليم جونز» للمعلقات وسرعان ما وصلت هذه الترجمة إلى أيدي جوته، فعكف على قراءة هذا التراث الأدبي.

ومن ثم فقد أخذ إعجابه بهذا التراث يتزايد، إلى درجة أنه عكف على ترجمة أول معلقة إلى الألمانية، وهي معلقة امرئ القيس، وقد صرحه بذلك في خطاب أرسله إلى صديقه «كارل كنيبل» في الرابع عشر من نوفمبر سنة ١٧٨٣، إذ قال له: «لقد نشر «جونز»



اطلع جوته عن طريق الصدفة على
الترجمة الألمانية للمعلقات التي
قام بها المستشرق أنتون تيودور
هارتمان مع دراسة وافية لحالة
العرب الاجتماعية والخلقية، وقد
دفعه هذا العمل الأدبي لأن يزداد
قرباً من الإحساس بالروح الأدبي،
الأمر الذي كان له أثر واضح في
إنتاجه الأدبي

وهو استوفى حاجته ووفى لهم بما يستعين بهم
على البكاء، وربما عيب عليه البكاء، إذ ليس
للرجال أن تبكي، ولكنه يرى أن البكاء يحق
للرجال في مواقف الوداع الحزينة. كما أن
الدموع من شأنها أن تروي الأرض العطشى،
فتحيا بهذا الارتواء.

ولم يكن الشاعر متكلفاً لهذالموقف موقوف
الوداع، ولكنه قال هذه الأبيات بعد أن قضى
أياماً قصيرة جميلة عام ١٨١٥م. مع محبوبته
ماريانا في مدينة هيدلبرج. وكان عليه بعد
ذلك أن يودع ماريانا وداعاً لبقاء بعده. وكما
كتب جوته في هذا الغراق من أشعار، ولكنه
كان يستحضر وقت كتابة هذه القصيدة،
موقف الشاعر لابلولذين طالما اضطرتهم
قسوة ظروف الحياة إلى مفارقة محبوباتهم،
ولما كان الشاعر قد أحب هؤلاء الشعراء،
وأن حبصقه مؤهلاً لتعبير عن عوط غمهم فقد
شأنه يستلهمهم طويحياً ما غنينا بفرق
محبوبته. وكان شعره نتيجة لذلك مقلداً

وقتماً طبيياً بصحبة هذا الأستاذ، وبجانب
مكتبة قسم الدراسات الشرقية. وهناك
اطلع جوته عن طريق الصدفة على الترجمة
الألمانية للمعلقات التي قام بها المستشرق
أنتون تيودور هارتمان مع دراسة وافية
لحالة العرب الاجتماعية والخلقية. وقد
دفعه هذا العمل الأدبي لأن يزداد قرباً من
الإحساس بالروح الأدبي، الأمر الذي كان له
أثر واضح في إنتاجه الأدبي. ولا يتمثل هذا
الأثر في تلك الترجمات التي قام بها البعض
أشعاراً للمعلقات فحسب، وإنما يتمثل أكثر من
ذلك في شعره الخاص، وهذا ما نحاوله.

دعني أبك

دعني أبك

وقد أسدل الظلام عليّ سدوله
في تلك الصحراء التي لانهاية لها
ولتقف في أيّتها القوافل، وبا أيها الحداة
ترفقاً بذلك الساهر الذي يقف وحيداً يعد
الأميال التي تفصله عن زليخة

ويرقب تلك الطرق الطويلة الملتوية
دعني أبك.. فليس في البكاء عيب.

فكم بكى أخيل حبيبته بريزاييس
وكم بكى أكسركس جيشه المنحدر
وكم بكى الإسكندر حبيبته التي انتحرت
دعني أبك..

فالبكاء ينعش الأرض العطشى
ويكسبها النضرة والحياة.

ولا يخفى على القارئ أن هذه الأبيات تحكي
مطلعاً للنسب في المعلقة وفي غيرها من
القصائد العربية، فالشاعر يقف وحيداً في
جوف الغلاة، وقد أسدل الليل عليه أستاره

الذي عرف باهتمامه البالغ بالشعر العربي،
نشر المعلقات أو القصائد السبع الطوال
للشعراء السبعة الكبار، مترجمة إلى اللغة
الإنجليزية، ولقد أخذنا على عاتقنا أن ننقل
هذه القصائد إلى اللغة الألمانية حتى يطلع
عليها الشعب الألماني، وعلى ذلك فسوف
تكون هذه الترجمة في متناول يدك قريباً».
ومنذئذ أخذ جوته في عزم بالغ في ترجمة
معلقة امرئ القيس أو على الأحرى ترجمة
جزء كبير منها.

ولعل هذا هو أول شاهد على مدى اهتمام
جوته بالمعلقات، وهناك شواهد أخرى
نستخلصها من «الديوان الشرقي الغربي».
فقد ذكر في الجزء الخاص بالعرب الذي كتبه
فيما بين ٢٤ ديسمبر عام ١٨١٨، و٧ يناير
سنة ١٨١٩، أن «العرب يمتلكون كنزاً أدبياً
رائعاً يتمثل في المعلقات وهي أشعار ألقت
قبل عصر الإسلام وكتبت بحروف من الذهب،
وعلقت على أبواب الكعبة وهي تكشف عن
حياة العرب الرحل - الذين طالما نشأت
بينهم الحروب نتيجة الصراع المتبادل بين
القبائل وأما الموضوعات التي نتحدث عنها،
فهي التغني بمجد القبيلة ومجد أجدادها
وبشجاعتها، والدعوة إلى الأخذ بالتأثر من
أجدادهم لتلك العظمة التي يملأها شعر لنسب
والتغني بالكرم والأخلاق الحميدة على أن
هذه القصائد نادرًا ما تكشف القناع عن
ديانة واضحة، في الوقت الذي تكشف فيه
القناع عن أحوال العرب الأخرى».

ولم يكتف جوته بقراءة المعلقات عن الترجمة
الإنجليزية، ولكنه رحل إلى مدينة هيدلبرج
التي اشتهرت في ذلك الوقت بالدراسات
الاستثنائية، تلك التي كان ينشر عليها
الأستاذ المستشرق بلولوس فقص جوته

لنسيب البحر اسماً صوراً لم أوفى لموقف
الفراق عن مشعره للعرب القدامى تلك الصورة
التي طالما عبروا بها عن تجربة الفراق
القاسية في قلب الصحراء الحزينة .
وإذا حاولنا أن نبين أثر المواقف الشعاعية
التي عاشها العرب في شعرهم فهي قصيدة
جوته، فإننا لن نصادف في ذلك كبيراً مشقة .
فالشاعر يتخيل أنه يقف وحيداً في الفلاة وقد
أحاط به الظلام من كل جانب، ويقول امرؤ
القيس:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله
عليّ بأنواع الهموم ليلتلي

ولشعر يستوفى حد القابل ليطلعهم على
حاله وما صنع به الفراق، وبالمثل يستوقف
امرؤ القيس وغيره من شعراء المعلقات
أصحابه ليصف لهم ما صنع به الفراق:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

والشاعر يدافع عن موقفه وهو يبكي، إذ إن
البكاء غير ما لوف للرجال، وبالمثل يقول
امرؤ القيس:
وقوفاً بها صاحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسي وتجد

وهكذا نستطيع أن نقول إن كل موقف شعاعي
تغنى به الشاعر جوته، ليس سوى صدى
لإحبابه بالتجارب العاطفية التي تغنى بها
الشعراء العرب القدامى.

قصيدة الهجرة

الشمال والغرب والجنوب في قتال
عروش تهوي وممالك تزول
فلتهرب أنت إلى الشرق

حيث رياح الصبا الهادئة
وحيث الحب والشراب والمغنى
تعيد إليك صباك الذي تولى

هناك في كل مكان
أعيش مع القوافل والراحة
وأحني معهم رأسي للصلاة
وأقرأ مثلهم تعاليم الإله في الرمال
ولأحطم رأسي بالأفكار الفلسفية العقيمة
هناك.. حيث يقدرسون الإباء
ويرفضون الخضوع لسلطان أجنبي
وحيث التفكير محدود والإيمان عميق
وحيث تقدر الكلمة
لأنها تخرج من فم الإنسان
هناك اختلط بالراحة
وانتعش بنسيم الواحات
وانتقل مع القوافل

وهي تحمل الخمر والتمر
واهبط في كل بقعة من البقاع
من الصحراء إلى المدن
إن كنتم تحسدونني على هذا الأمل
أو تأبون عليّ
فلتعرفوا أن كلمات الشاعر
تظل تطرق أبواب الجنة
سعيًا وراء حياة الأمل والجمال..

ويحمل مخطوطه خط قصيدته التي كتبت لها
وهو الرابع والعشرون من شهر ديسمبر
١٨١٤.

والشاعر يتخيل أنه راحل من بلاده إلى بلاد
الشرق، وسرعان ما وصل إلى بلاد العرب.
ومن ثم فهو يعبر عن سعادته ببقائه بين
البدو الرحل، راحلاً حيث يرتحلون معتقاً
طريقهم في الحياة، بل ديانتهم.

ولم يكتسب الشاعر هذا الحب والتقدير لحيوة
العرب إلا من خلال قراءته الدائبة لأدبهم
وتاريخهم، وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر قد
قرأ ترجمة هارتمان للمعلقات وما أفاض به
هذا الكاتب من وصف لأحوال العرب الفكرية
والاجتماعية، ومما كتبه هارتمان على سبيل
المثال، مما قد يكون له أثر في قصيدة جوته
هذه قوله: «والشيء الذي لا يغيب عن الذهن،
أن شعراء المعلقات كانوا عامة متقلبين وقد
كانت تجاربهم تبعاً لذلك محدودة، ولما
كان العرب يعيشون في المرحلة الحضارية
الأولى، ولما كانت أجنحة خيالهم لم تتكسر
بعد فلم تكن هناك حواجز تحول بينهم وبين
التعبير عن أحاسيسهم في صراحة وطلاق.
هذا فضلاً عن أن لغتهم بسبب افتقارها
إلى الأفكار المجردة تعبر في صراحة عن
عواطفهم متأججة في نفوسهم مشعرة
الطبيعة الذين لم يشغلوا أنفسهم بنواحي
التفكير العلمي».

هذه الحياة البسيطة التي تمتسك بتقاليد
موروثة، والتي كانت تفيض بالعواطف
المتأججة والعلاقات الإنسانية الوثيقة هذه
الحياة هي التي كان الشاعر يود أن يعيشها.
إنه حديثاً للحب والبساطة والتفكير المحدود.
كما يقول الشاعر، وكما قال هارتمان.

قصيدة القافلة

من أين جاءك هذا الإحساس الغريب
وكيف تدفق إلى نفسك؟
أم التخبط في الحياة
اكتسبت تلك الشعلة المتلظية؟
أم تلك الومضة الأخيرة من النار المحترقة
هي التي أكسبتك التفاؤل من جديد؟

لست أود أن أأخذكم
فربما كانت لهيباً أحترق بناره
جاءني من بُعدٍ لا نهاية له
من محيط النجوم البعيدة
ولكنني لم أفقد نفسي
وقد ولدت من جديد

التلال تكتسي
بهذا الحشد من القطيع
تحدها الرعاة
في تلك الأزقة الضيقة
أناس يمثلون سكينه وحباً
إلى درجة أنني أعشقهم واحداً واحداً

وفي تلك الليالي الصافية
يبصرون الغريب يتهددهم
عندئذ ترغو الإبل
إرغاء يملأ الأرواح والآذان
ثم يقودون أسراهم
في فخر وكبرياء

وبهذا تحفل أيامهم
وبهذا تمتلئ حياتهم
انتقال دائب
وهروب أبدي
فإذا لاح لهم سراب
سرعان ما يتلانشى أمامهم
وإذا بهم يسعون وراء غيره.

وقصيدة القافلة شديدة الصلة بقضية
الهجرة حتى إنها لتعد استمراراً للنغماتها.
ففي قصيدة الهجرة يعبر الشاعر عن أمل
يرأوده وهو هجرته من بلاده إلى الصحراء،

حيث الحياة أكثر انطلاقاً وحرية، وهو في
هذه لحظة يصيد عيشه من حياة لم تطلقه
العرب البحر وكما يعيش معهم تجارهم التي
تفيد بالحياة والأمل.

لمكتسب الشاعر من حب ولتقدير لحياة العرب إلامن خلال قراءاته الدائبة لأدبهم وتاريخهم ووقسابق أن ذكرنا أن الشاعر قد قرأ ترجمة هارتمان للمعلقات وما أفاض به هذا الكاتب من وصف لأحوال العرب الفكرية والاجتماعية

والشاعر يتساءل في بداية القصيدة عن سر
هذه شغلة التي تتقفى في نفسه فما أصبح كئنه
يشعور مخرباً بحبوية الشباب المتدفقة بعد
أن جاوز الستين، وجواب هذا يتمثل في هذا
الأمل الجديد وهذا السعي وراء حياة أخرى
تغاير تلك التي عاشها طويلاً، أعني حياة
الانتقال والمفاجآت والعواطف المتجددة.
وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر اكتسب هذه
الرغبة القوية من خلال قراءاته الدائبة للأدب
العربي الجاهلي ثم قويت هذه الرغبة حينما
قام صديقه وليم مايستر بتجوال طويل،
وكتب بعد ذلك كتاباً يصف مغامراته في
البلاد الغربية، مشجعاً حياة الرحلة، ناعياً
على الذين سكنوا إلى الراحة والاستقرار. وقد
صادف هذا الكتاب هوى في نفس الشاعر،
فأصبح تمنى لنفسه حياة جديدة يعيشها
مع العرب البحر وفي قلب الصحراء المترامية
الأطراف. والغريب أن الشاعر لم ينظر غيره
إلى حياة العرب الاجتماعية بوصفها حياة
يعيد عن التحضر ولكنه نظر إليها بوصفها

الحياة الاجتماعية المتكاملة فالقبيلة وحدة
واحدة تعزز كرامتها وتفخر بحريتها وتبأى
الخصوع لأجنبي ولمن دفعت دمه أثمناً
لذلك ولهذا فإن الشاعر يصورها منتصرة
تقود أسراها في فخر وكبرياء.

قصائده في « تحية ضيف »

والضيف هنا ليس سوى الشاعر نفسه الذي
أحس لأول مرة أنه مقبل على سن الشيخوخة،
ومن المتوقع لذلك أن تعبر هذه القصائد عن
أحاسيس شاعر يودع عهداً ليبدأ بالتجارب،
ويستقبل آخر يعيش على ذكريات هذه
التجارب، على أن القارئ قد يتساءل عن
علاقة هذه القصائد بالمعلقات وهل يتحتم
علينا أن نرجع إلى ما كتبه جوته في يومياته
في الزمن الذي يتفق مع كتابة هذه القصائد.
فقد بدأ جوته في كتابة هذه الأشعار منذ عام
١٨١٦، وفي هذا العام كان الشاعر منصرفاً
- كما يذكر في يومياته - إلى دراسة معلقة
زهير بن أبي سلمى، وهذه هي المرة الأولى
التي يرد فيها ذكر اسم الشاعر زهير بن
شعراء للمعلقات ومن المعروف أن معلقة
زهير تنفرد عن سائر المعلقات، بأن جزءاً
كبيراً منها ينحسر في حكم شيخ يستقبل
عامه الثمانين، الأمر الذي دعونا إلى
افتراض تأثير هذه المعلقة في أشعار جوته
« تحية ضيف » وبخاصة أن جوته لم يسبق له
أن كحه هط للشباب في قصيدته التي سبقت
تلك القصائد مباشرة، مع أنه كان قد جاوز
الخامسة والستين من عمره بل إن أربابنا
هنا على العكس يفيض بحبوية الشباب
وتفاؤله فهو لم يحب متغزل وإمراة في
حياة جديدة مليئة بالمغامرات. وقد يكون
في هذا الافتراض بعض التعسف ولكن نرى
كذلك من جهة أخرى أنه من المستحيل أن
يقرأ الشاعر شعر زهير لعله قد درس المعجب،

دون أن يترك هذا أثر أفي نفسه، وبخاصة
أنفقد رأيه مبلغ تأثير شعر المعلقات بصفة
عامة في شعر الشاعر.

على أنه من المبالغ فيه كذلك أن نجزم بأن
هذا الإحساس قد خفجر في نفس جوته لأول
مرة نتيجة قراءته لمعلقة زهير، والأرجح أن
هذا الإحساس كان يعتمل في نفس الشاعر،
وأن معلقة زهير صادفت لذلك هوى في
نفسه موضوعاً فتمت من هذا الإحساس وهملوه
الاحتمال الأكبر الذي تؤيده المواقف المختلفة
في حياة جوته، وفي تلك الأيام التي كتب فيها
تلك القصائد.

من المستحيل أن يقرأ الشاعر شعر زهير قراءة الدارس المعجب، دون أن يترك هذا أثر أفي نفسه، وبخاصة أننا قد رأينا مبلغ تأثير شعر المعلقات بصفة عامة في شعر الشاعر

في السادس من شهر يونيو عام 1787م توفيت
كرستيانا زوجته، وهنا شعر جوته لأول مرة
أهم قبل علم سن الشيخوخة فحيلة الوحدة
التي تصورهما من دون زوجته ملأت نفسه
بالاكتئاب والتشاؤم، فإذا أضفنا إلى ذلك أنه
قد احتفل في عيونه ميلاد تلك السنة بزواج ابنه،
أر كنه قد لا إحساس جوته بهجوم سن الهرم
عليه.

والآن نود أن نتبين ما إذا كانت معلقة زهير
بن أبي سلمة قد تركت أثر أو وضعت في قوائد
جوته هذه، وما إذا كان هذا الأثر سلبياً أم
إيجابياً. أما الجزء الأول من هذه القصائد

فهو يفشي أثر إيجابياً واضحاً بمعنى أن
الشاعر يبدي مزاجاً متشائماً من ناحية،
كما هو الحال عند زهير، ويعبر عن خلاصة
تجاربه بحكم تعد صدق زهير من
ناحية أخرى. فإذا قال زهير:

وإن سفاه الشيخ لاحلم بعده
وإن الفتى بعد السفاهة يحلم

فإن جوته يقول:

إذا ارتكب الشباب بعض الحماقات
فليهم متسع من الوقت لكي يثوبوا إلى
رشد هم
أما الهرم، فلا يحق له أن يكون أحمق
فليس في الوقت متسع لكي يهتدي إلى
صوابه

وإذا عبر زهير عن سأمه بطول عمره فقال:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش
ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

أو قال:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب
تمته ومن تخصصاً يعمر فيهرم

فإننا ترى صدق هذا السأم في أشعار جوته
حينما يقول:

أحفادك يوجهون إليك السؤال

إننا نود أن نعيش طويلاً

فماذا تنصحن؟

فليس فناً أن تصير شيخاً

ولكن الفن أن تشرح كيف تحمل هذه
الشيخوخة

على أن التفرؤل يسرعان ملستيقظ في نفس
الشاعر مرة أخرى، فإذا به يطرح التشاؤم
جانباً، ولا يود التعبير عن تجارب حياته
بحكم أخلاقية وإنما جشعره يفشي رغبة
في حياة المرح والأمل تلك التي عاشها في
شبابه ويود أن يعيشها بقية عمره. وتكاد
هذه النغمة تستغرق الجزء الثاني من أشعاره
في «تحية ضيف» وهنئنا نستطيع أن نقول إن
هذا الجزء يفشي أثر أسلبياً لمعلقة زهير.



يقول جوته:

كفى افتخاراً بالحكمة
وأفضل هن ذلك تستسلمه توضعاً للطبيعة
الإنسانية
فإذا كنت قد ارتكبت أخطاء الشباب
فلماذا لا ترتكب أخطاء الشيخوخة؟

ومرة أخرى يعبر عن عزوفه عن الاستماع إلى
الحكم من هؤلاء الذين ملوا الحياة. يقول:

من الرجال المتدنين ومن الحكماء

أود أن أستمع إلى الحكمة

على ألا تطول هذه الحكمة

فإن هي طالت، فلن أستمع إليها

ألبيست خلاصة هذه الحكمة

هي أن تعرف الحياة، وأن تتذكر فناءك؟

وليس الشاعر جوته متشائماً مثل زهير،

فيقول كما قال:



ليس بغريب أن يترك الشعر العربي القديم مثل هذا الأثر في نفس شاعر عربي قرأ هذا التراث قراءة مستوعبة حتى استقره هذا الشعر في نفسه كما يستقر الأثر الأدبي الخالد في نفس صاحب الذوق الأدبي والفنان العبقرى وليس أدل على قراءة جوته الفاحصة للشعر المعلقات من أنه استطاع أن يدون الخصائص الفنية لكل معلقة كما أحسها

والفنان العبقرى وليس أدل على قراءة جوته الفاحصة للشعر المعلقات من أنه استطاع أن يدون الخصائص الفنية لكل معلقة كما أحسها قبل معلقة عمر بن قيس تشيع فيها البهجة قولها لولا التنوع والقوة: معلقة طرفة تفشي الجرا أو التهور والاضطراب النفسي، وإن لم يرغب عنها جالومرغ. ومعلقة زهير قاسية جادة، مليئة بالتعاليم الأخلاقية والحكم الجادة وشعر لبديع وشعر لبديع طيع وقريب إلى النفس، فإذا تغنى بحبه، فهو يتغنى بفخره واعتزاز بنفسه ويجد ذلك فرصة سانحة لكي يعد فضائله وفضائل قبيلته حتى يسمو بها إلى السماء ومعلقة عنتره تسهلق وتوالج سلس بعظم مقفسه. إنه يتهدد كثير أم يصاب الهدف بعباراته. وهي تلتخلو من الصور الجميلة والوصف الرائع. ومعلقة عمرو وقوية مليئة بعبارات لغز ومعلقة حارث تفشي الجلس سلس بعظم شأنه وبإدراكه لأمور الحياة».

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

وإنما هو أكثر منه تفاعلاً، إذ يقول:

الحاضر ما نعيش فيه وإن يكن مؤلماً
وأما من يرى اليوم في الأمس
فهو يعيش بعيداً عن يومه
وأما من يرى الغد في يومه
فهو الذي يعيش مستريحاً بعيداً عن هموم
النفس

ويقول:

إذا كان الأمس قد مر وانتهى
فحتر اليوم من أعبائه
ولتأمل في غد جميل
لا يقل جمالاً عن يومك

وأما لصيحتها التي يوجهها إلى الشباب فهي: إذا كنت قد تعبت طويلاً في الحياة كما تعبت

فاجتهد، كما اجتهدت، أن تحب الحياة.

وبهذا نستطيع أن نقول إن جوته قد تأثر بمعلقة زهير ولا شك فقط فقهه مع فهم مزاجه المتشائم في بادئ الأمر، ثم عارضه هذا المزاج وأصبح إيجابياً لا سلبياً مثله.

ولعلنا نستطيع أن نوضح أثر المعلقات في شعر جوته، وليس بغريب أن يترك الشعر العربي القديم مثل هذا الأثر في نفس شاعر عربي قرأ هذا التراث قراءة مستوعبة حتى استقره هذا الشعر في نفسه كما يستقر الأثر الأدبي الخالد في نفس صاحب الذوق الأدبي

إن حب جوته للشعر الجاهلي دفعه إلى استنكار كلمة «الجاهلي» فعبارة «الشعر الجاهلي» لا تنفع - من وجهة نظره - بحال من الأحوال، مع هذا التراث الأدبي الصادق، الغني بالتعبيرات والصور الفنية، والذي يفيض بالعواطف والأحاسيس الصادقة.

لقد كان إعجاب جوته بالشعر الجاهلي دفاعاً له لأن يستمر في قراءة الأدب العربي فقرأ لشعراء إسلاميين ولكنه أحس بافتقار هذا الشعر إلى العاطفة القوية التي عاشها مع الشعر الجاهلي.

ربيع الفكر الفلسفي

قراءة في تجربة العروي

سعيد توبر

متخصصة إن كانت هناك بالفعل رغبة لأمة مغربية في امتلاك إمبراطورية فلسفية (أ). ما يحز في النفس هو أن الأساتذة الأجلاء الذين نتحدث عنهم قد دخلوا مرحلة راحة المحاربين، وقد رحل عنا في هذا الشهر الحزين أحفكم محط فكر فلسفي في المغرب وهو الدكتور محمد عابد الجابري صاحب دولة العصبية عند ابن خلدون..

إن ربيع الفكر المغربي ما هو إلا مجموع أسئلة تقض مضجع جيل مغرب بلعطرب الباردة فمن جهة تلاحظ تراجع الثقافة الجيد والمعرفي لرصين أهم منطوق وضعي الكتب. ومن جهة أخرى نتخله جموع من مثقفين المغاربة والعرب اليساريين والليبراليين عن أداء مهمتهم الثقافية التاريخية في تنوير الأجيال الصاعدة عبر التعريف بالغرب وواقع العرب. كما أنه ربيع يفيد السؤال حول طبيعة العصر والفكر بقوالب سياسية أو لسؤال عن علاقة العقل بالمشكلات الإنسانية لعملة وعلاقة القوة والعنف بالعدالة ولذلك نعتقد أنه لا يمكن الانطلاق من الصفر، بل من تراكمات هاته التجربة المغربية المتواضعة تاريخياً ليعبر فعل استنطاق إبداعات فلسفية ومجهدات علمية كالأزمن والنسيان أن يفعلها بها فعلتها.



العروي

يصلح كأساس فلسفي تاريخي بل نلصق مشروع مجتمعي منفتح قادر على إنتاج أنساق المناقشة العالمية.

إن ربيع الفكر الفلسفي في المغرب يطمح إلى نقاش عمومي بين النخب العربية المثقفة حول رهن الفكر النقدي والتحليلي في مواجهة الفكر التشاؤمي والدرامي. وهو طموح مشروع. قد ينتج الحماسة لحلم مجتمع لمخني ومشروع لديمقراطي الحدائي. للاهتمام ببعض الاستراتيجيات لمؤسسية مثل إنشاء علم مؤرخ حديث

ربيع الفكر الفلسفي في المغرب هو فضاء للكتابة والمناقشة حول تجربة تاريخية ذات طابع فلسفي وثقافي. إنه الفضاء الذي نريد من ورائه إطلاع القارئ العربي على حيثيات وتفصيل تجربة فلسفية وثقافية مغربية ناشئة عز نظيرها في العالم العربي والإسلامي. وبالتالي يشكل هذا ربيع الفلسفي فضاء للحوار والنقاش لإعادة المياه إلى مجاريها في قراءة تكوينية ونشيطة لمشاريع فكرية وإيديولوجية: (الدكتور عبد الله العروي، الدكتور محمد عابد الجابري، رحمه الله، والدكتور علي أومليل) أعمال فلسفية (الدكتور عبد الكبير الخطيبي والدكتور طه عبد الرحمن، الدكتور بنسالم يافوت، الدكتور محمد المصباحي، الدكتور محمد النقاري، الدكتور بنسالم حميش والدكتور عبد السلام بن عبد العال) إضافة إلى عدد هائل من الباحثين الشباب في الفلسفة والعلوم الإنسانية الواعد كتباتهم واختياراتهم الإبداعية.

تخرج فكر ربيع فلسفي في إطار فلسفة بناء المجتمع الديمقراطي الحديث في المغرب. والتي تجعل من البحث الجامعي والأكاديمي المغربي مدعوا بقوة اليوم إلى اكتشافات علمية ومؤسسية تطوّر هذا لفكر فلسفي مغربي نلش حلا يمكن أن

فحريّ بنا إذن أن نحاول تقديم رجالات الثقافة والفلسفة في المغرب رجالاتنا عزوا احترام كل من الغرب والشرق بأعمالهم الجميلة والبديعة ومن هؤلاء الدكتور عبد الله العروي.

راهنية فكر عبد الله العروي

إن إعادة الاعتبار لفكر ومشروع الدكتور عبد الله العروي، يرد في الأول والأخير إلى كونه أول من قاد سفينة العالمية الإبداعية فكراً وتنظيراً في المملكة المغربية ونقص بذلك مشروعه الرئيس: (تحديث العقل العربي) والمتمثل في نقد الاستمولوجيا لمفهوم الإيديولوجيا العربية في الخطاب والممارسة. أقل ما نقول في حقها إنها إيديولوجية عربية منفصلة نفسياً وثقافياً عن منطق التاريخ الحديث في نظره إيديولوجيا لفصامية قادت إهزيمة عسكرية تكراها واجباً بلسيكلوجيا جماعية في الآن ذاته، هزيمة كبرى لا يمكن أن ننسب فيها المسؤولية التاريخية للأمم مثلي الثقافة العربية (٣) سواء أكانوا ينتمون في إيديولوجية سلفية تهضوية أو أماركسية قومية في مرحلة ثانية.

أما تميز الدكتور عبد الله العروي في المغرب فيرد إلى نشره المبكر في فرنسا الدولة المستعمرة لكتاب الإيديولوجية العربية المعاصرة في ١٩٦٧ باللغة الفرنسية وفي اعتداح النشر في فرنسا ما سبب رواة التعليم تكن تنشر آنذاك إلا لفضاحة الإنتاج الجيد والكتابة الرصينة. مع التذكير بأن التقديم للكتاب كان من طرف الباحث الفرنسي المشهور ماكسيم رودنسون.

الثقافة العربية شكلت ومازالت قلعة منيعة أمام كل مستجد نظري أو منهجي دخل مطلقا النقد الاجتماعي العربي أو يزعم أنه مألوف لا خطب لقوقه يسيلسي



أما شهرة هذا المفكر الكبير فتتبدى إلى إنجازه جملة من الأعمال ذات طابع تنظيري تركيبي ظهرت جلياً في مؤلفاته: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، قواعد المثقفين العرب، العرب والفكر التاريخي، وثقافتنا في ضوء التاريخ، والإسلام والحدثة، خطابات تاريخية، مفهوم الحرية، مفهوم الدولة، مفهوم العقل، إسلاموية حدثة ليبرالية، والإسلام والتاريخ.

أحدثت مؤلفاته رجة قوية بعيد الهزيمة العربية في ١٩٦٧، وتحولت نوعياً في توضيح مهمة المثقفين ومثلي الثقافة العربية لتجاوز ما يسميه في مشروعه الرصين بالتأخر الذهني أو التأخر التاريخي، وعليه يبقى هذا المفكر الأصلق وبقائه العلمي الرصين في التاريخ أولاً، والذي ساعده فعلياً على تجاوز أعمال المؤرخين الأجانب

والمغاربة بين من جهة كتابة تاريخ شمالي إفريقيا عامة وتاريخ المغرب خاصة كتابة من أهم ملامحها طابع علمية دقيق قول منهجية الرصينة، ناهيك عن حماسيته العربية التي تتجلى في نقده المرير للأنثروبولوجيا الاستثنائية في شخص الباحث النمساوي فون غرنباوم، إن كتابته التاريخية المحترفة والمسؤولة هي التي منحت النباهة والذكاء العلمي والمنهجي لتجاوز تعثرات وتلكؤات كل الكتابات الاستعمارية المتصلة بتاريخ الضفة الجنوبية من ضفة البحر الأبيض المتوسط كما يمكن أن نصيغ اصطلاحاً الجيد على تجارب تمزجات فكرية وثقافية، تجارب همتمناذج عينها من الأنثروبولوجيا الغربية، وهي تواجه التأخر التاريخي أو الغربية عن الثقافة الليبرالية البورجوازية المؤسسة للغرب الحديث أي أن نلخص تجربة المثقفين الروس والألمان مع الوعي بالآزمة والرغبة في التجاوز أو بالحدثة.

أما حربه ضد منتقديه في المغرب وخارجه فيمكن القول إنه هزط أغلبهم عمل الإيديولوجيا التطوري الذي اعتمده فيه الثالوث الثقافي المقدس: القراءة، التأمل ثم الكتابة، إنها درجات الكيفية المعرفية والعلمية التي لخصتها مشروعها تنظيري صفتها لاستمرارية في الإنتاج والعمق في التحليل والتركيب والتنظير في الأخير ومعلوم أنه من شغل منذ عقود بما يفكر فيه ولا يهتم كثيراً بما ينشر عنه في الصحف والجرائد أو التصريحات الإعلامية التي تنظم في جملة لفضلات الميتوس بدل عقلانية اللوغوس الخبيث يعتمد الخطاب المكتوب.

إن الثقافة العربية قد شكلت ومازالت قلعة منيعة أمام كل مستجد نظري أو منهجي

يبقى العروبي أحد أبرز المفكرين العرب الذين ظهر وا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والواقع أن التاريخانية التي يدافع عنها العروبي في الثقافة العربية ليست هي نفسها التي تمجدها فلسفياً وسياسياً في الغرب



عبدالكريم الخطيبي

تاريخانيته القمينة بحفظ النوع العربي: (إمكانيات إنشاء دولة عصرية بمضمون اجتماعي واقتصادي حديث تتحقق فيه الوحدة السياسية والتناغم الاجتماعي/بناء الإدارة العمومية خارج علاقات منطبق البنني التقليدية/ الحاجة إلى المثقف العالبي الثقافة والمرهف الإحساس تجاه الأوضاع العامة /تكوين الجيش العصري لاكتساب المناعة المادية والقوة الدفاعية /إقامة علاقات دبلوماسية جيدة مع العالم).

دفاع العروبي عن الثقافة الليبرالية:

وبالرغم من تشبث العروبي القوي بهاته التاريخانية لأسباب يمكن ردها إلى الرفض والحكم المسبق لممثلي الثقافة العربية على منطلق وأسس التاريخ الحديث، أي الثقافة الليبرالية كما تبلورت في القرنين الثامن والتاسع عشر. كما أن العروبي في تشبته بالتاريخانية له ما يبرره من ناحية الأوضاع التاريخية. بحيث إن تجربة الدولة العربية وهي تناضل ضد الاحتطاط عرفت تأخر اقتصادياً واجتماعياً وفكرياً تجلئ في أوضاع شبه إقطاعية مناهضة للأفكار العصرية. وبالتالي فإن تمسكه بمشروعه

أزمة الحداثة السياسية - إذ يرى أن خصوم هاته العدمية التي قادت إلى النازية كانوا هم التقدميون، الذين كانوا يسيطرون على الساحة الثقافية والسياسية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى. وبالتالي شكل هؤلاء معارضة قوية للعدميين الألمان، ذلك أنهم كانوا تاريخانيين، يعتقدون في التاريخ بشكل أعمى. لقد كان هؤلاء التقدميون ينتظمون في اليسار الشيوعي أهمية كبرى لبعفكرهم مستقبلي وهي الفكر فؤا لبعغير المحدل مع علم بشكل واضح ولعله لسبب الوجهة التي جعل ليوشتر اوس يوضح بشكل دقيق الفرق الثاوي بين العدميين الشباب والتقدميين، ذلك أن كل واحد منهم يخفض لفكرة المستقبل غير الواضحة السمات بطريقة تخصصة كهل يسي بشكل مطلق الشتر اوس ي الجاح الخيار تحفيه شتر اوس إلى ضرورة المصالحة ما بين أثينا والقدس، أي ما بين الدين والفلسفة (٦) إنه النقد الذي شكل لبمشروع علم مناهض للحداثة الغربية.

وأما تاريخانية عبد الله العروبي المغربي والعروبي فهي مرتبطة بنيوياً ولغوياً بمشكلات المجتمع مع التاريخانية منها والسياسية ولهذا يعتبر العروبي أن مثل هاته الأوضاع المندهورة على جميع المجالات لهي م يشفع له دفاعه الواعي والعقلائي عن

يخلخل مطلقا النقد الاجتماعي العربي أو يزعم أوقات الخطاب القومي السياسي. هكذا هم عروبي شفوياً في نهاية السبعينات من القرن الماضي من طرف الرفاق في المغرب بأنه المثقف - المثالي النخبوي - غير الملتزم سياسياً وعملياً بالأطروحة التيمازال متشبثاً بها فذلك بدل الله العروبي منذ كتابه الأول (٣) - الأيديولوجيا العربية المعاصرة يفتح أفقه على الفكر التاريخي بكل مقوماته وهي عنده أربعة: (صيرورة الحقيقة ولجالية الحداث التاريخي وتسلسل الأحداث ثم مسؤولية الأفراد). إن الاعتماد على هذا الفكر التاريخي سيلا لتخلص من الانتقائية، يقول عبد الله العروبي ذاته: هي كون الفكر التاريخي فصل «بين الخصوصية والأصالة، فالأولى حركية متطورة، والثانية سكونية متحجرة ملتفتة إلى الماضي كالهوية والتاريخ والأيديولوجيا. إن أكثر ما يحير في شخصية عبد الله العروبي هو إيمانه المطلق بالمذهب التاريخي (٤) واعتقاده في صلاحيته وقدرته على الوصف والفهم والتحليل، فبالرغم من الانتقادات الصارمة التي وجهت إلى «التاريخانية» من قبل نخبة من الفلاسفة والمفكرين أمثال ليوشتر اوس وكارل بوبر ونييتشه وفوكو، يبقى العروبي أحد أبرز المفكرين العرب الذين ظهر وا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والواقع أن التاريخانية التي يدافع عنها العروبي في الثقافة العربية ليست هي نفسها التي قتمجدها فلسفياً وسياسياً في الغرب. فبالرغم من تعرض هاته الأخيرة - كما سبقت الإشارة إلى - لنقد عنيف من طرف كل من نييتشه وهايدجر. فإننا نختار هنا نموذجاً رديفياً نقد الحداثة الغربية يرمتها. ونقصد الفيلسوف الألماني: ليوشتر اوس وهو في أوج إلهامه (٥) مشروع النقد للفلسفة السياسية الحديثة ومليسميه -

اللغة القومية الموحدة والآداب الاجتماعية والعادات، في المدرسة حيث يتعلم التعبير عن الأفكار والمناظرة وطرق إقناع الغير، وفي علاقاته مع الدولة حيث يصبح مواطناً يؤدي الضرائب والخدمة العسكرية ويعطي صوته للمرشحين).

وهكذا يفهم العروبي في سياق الغليان القومي العربي الذي ساق الحرب الباردة، فاتهمم بالتغريبية المفرطة في المثالية المفارقة للواقع العربي الجريح. بيد أن الرجل ليستسلم لهاته الأحكام المسبقة والعامية ليُدافع بقوة الحجة عن موقفه (١٠) الذي يعتبر: كون الليبرالية هي ذلك النظام الفكري المتكامل التي تكون في القرنين السابع والثامن عشر، والذي حاربت به الطبقة البورجوازية الأوروبية الفتية الأفكار والأنظمة الإقطاعية وعليه صارت الليبرالية في نظرهم أداة للمنهج البورجوازي الحديث. ذلك أن المنهج البورجوازي نوع من التفكير الذي تبلور في عصرهم مصارعة الطبقة التجارية ضد أعلى الطبقة الإقطاعية في الغرب الأوروبي والذي ابتدأ فعوله تاريخياً بطريقة لدرس لظهور لطبيعته تطبيقاً في فلسفة والاقتصاد ثم في التاريخ والأدب. وأكثر من هذا ربط العروبي ما بين المنهج البورجوازي والعقلانية الغربية التي يقول بصددها (١١): لقد ذكرنا أن العقلانية مرتبطة بظاهرة البيروقراطية في تحليلات ماكس فيبر وقلنا بالمناسبة إن هذا الأخير استوحى الكثير من أفكاره من ملاحظات متفرقة جاءت في بحوثه عن كس التاريخ والاقتصادية. لذا نعم عندما نستعمل مفهوم عقلانية في الاجتماعيات والسياسيات علينا أن نتذكر أن المفهوم: أولاً مرتبطة بتأثير الطبقة التجارية في الاقتصاد والمجتمع الأوروبيين.



بن باديس

أغلب الدول العربية هي من أغنى دول العالم، وعليه فنحن لن نجانب الصواب عندما نقول بأن الثقافة العربية في حاجة ماسة إلى حقن من الثقافة الأوروبية الأولى في صورتها المنهجية لثورة علمية ومشروع لحولها لديمقراطية ليبرالية ليستطيع من عندنا أن نجد في الثقافة العربية المعاصرة أي أثر عن أجوبة شافية للأسئلة الكبرى التي تعترض يقظة الوعي العربي من سبباته التاريخية للخروج من الغيبوبة الوسيطة إلى معالم العصر الحديث. لقد كان سؤاله العريض يدور حول ما إذا كان ممكناً تبني الليبرالية من دون أن نمر بمآمره الغرب؟ أم أسؤاله الوجيه لمواجهة التأخر التاريخي فلا يجده حلاً غير العودة إلى أسس الفلسفة الليبرالية التي يقول بشأنها (١٢) لقد تجسدت الليبرالية في المجتمعات الغربية فعلاً وأصبحت منطقتها الداخلية التي تنظم على أسس تعليمية تستعمل للغتوتقوم قول للنشيوصل على عقلية ليبرالية ليستطيع من عندنا العمل (...). فالفردي في العائلة حيث تلقن له

الثقافة في سببه العناد السياسي الذي ينتقد فيه القادة السياسيون (٧) من جهة عدم الوصول إلى بر الأمان السياسي والرخاء الاقتصادي والانفتاح الديمقراطي. معناه أن تشبته بالثقافة الليبرالية هور دفعل على ثلاثي صرامة الخطابات الإيديولوجية العربية ذات الطبيعة القومية الاشتراكية أو التقدمية الثورية. ذلك أن أزمة المثقفين أو ممثلي الثقافة العربية علون من هذنفسية واضطرابات في التفكير بسبب الإحباطات لسياسية وفشل مشاريع الإيديولوجية لها مظاهر الأزمة التي كانت سبباً في التدهور العام الذي شهدته أغلب الدول العربية، لا سيما وأن نهاية الحرب الباردة وما تلاها من تراجع صراع الإيديولوجيات الكبرى في الغرب وأولاهم جعله أكثر حماسة لمشروعه التحديثي الذي انتصرت فيه الرأسمالية على ما عداها من النظريات الأخرى. ولذلك يقول عن الموقف العربي (٨) من الثقافة العربية: (حينما يرفض المثقف الغربي الليبرالية أو الماركسية المتأثر بها فإنه يرفض أشياء موجودة لم يسبق له قبحها، فجمعه منذ عقود عندنا رفضها نحن نرفضها، نملك ونظن أننا لئلا نكون مجرداً نأثر فضنا، نستنهز التراث الليبرالي، الضيق، المحدود، السطحي، ونحن لم نستوعبه بعد، ويبقى المجال في حياتنا العامة في المدارس، في الصحف والمجلات، وفي الأندية، مفتوحاً للفكر التقليدي الذي يظن أنه معاصر للوقت الحاضر، إلا أنه غير ليبرالي مع أنه متخلف في الواقع عن الفكر الليبرالي ذاته). إنه الفشل الإيديولوجي والسياسي الذي فتح أبواب العدمية لسياسية ونظريته منتظلاً للسلال في عتمة مكر التاريخ إلى أعماق الثقافة العربية، الثقافة التي كانت لغتها في العصر الوسيط بمثابة لغة العالم. وهما هي اليوم تعيش شروداً فكرياً سياسياً بالرغم من أن

ثانياً: مجسدي التنظيم الاجتماعي وفي السلوك الفردي.
ثالثاً: مفصول عن الأخلاقيات.

إن طريق البرهان الرياضي هو الطريق السوي المؤدي إلى النتيجة المتوخاة، مهما كانت تستغل مثلًا قوانين الحركة لتسهيل المواصلات ولتنمية وسائل الفلك (١٢)، وبالتالي ليس دفاع العروبي عن الفلسفة الليبرالية هو تهرب من مواجهة تحديات الواقع وإنما هو دراسة للواقع العربي من خلال قراءة للماركسية في الغرب واليوم مع تراجع الإيديولوجيات الكبرى وسيادة منطق العالم الوحيد القطبية، قد أصبح عاملين شكله ووجهه حتمًا مثقفين ليساريين والليبراليين إلى قراءة نشيطة وتكوينية لأجيال عرب ما بعد الحرب الباردة لإنتاجات العروبي الفكرية والثقافية. كما أن هيمنة الخطاب الديني المغلق هو ما أصبح يدفع بالباحثين إلى التنقيب في فرشاة مشروع الدكتور عبد الله العروبي المعرفية الخصبة والثقافية الغنية باحثين عمليًا سعه في فهم أسباب نهاية الحرب الباردة وتغيير الدب السوفييتي لجلده الشيوعي إلى نعومة من الرأسمالية القديمة مقراطية يربط شباب العربي إيجاد تفسير عقلائي لعودة مكبوت الطائفي والقبلي والعروبي إلى الدولة العربية الحديثة. مكبوت تاريخي عنيف بدأت تهتز معه بنى استقرار بعض المجتمعات العربية لاسيما بعد قول مشروع الوحدة القومية العربية من جهة وفشل بنجاح الديمقراطية الحديثة في العالم العربي من جهة أخرى. وبالتالي فالمثقفون العرب الشباب اليوم مضطرون إلى العودة لتراث الثقافة الليبرالية أو التجربة الديمقراطية الليبرالية (١٣) التي آمنت بالتعددية السياسية، التمثيلية البرلمانية، ودعوة للشعب بممارسة الشأن العمومي.



فوكو

أزمة المثقفين أو ممثلي الثقافة العربية لهم يعانون من عقد نفسية واضطرابات في التفكير بسبب إحباط لسياسية وفشل مشاريع الإيديولوجية. إنها مظاهر الأزمة التي كانت سبباً في التدهور العام الذي شهدته أغلب الدول العربية لاسيما وأن نهاية الحرب الباردة وما تلاها من تراجع صراع الإيديولوجيات الكبرى في الغرب أولاً، هو ما جعله أكثر حماساً لمشروعه التحديثي الذي انتصرت فيه الرأسمالية علماً عداها من النظريات

ما يميز طرح الدكتور عبد الله العروبي الإيديولوجي والسياسي هو ربطه الأزمة الثقافية لفرع لسياسي وله زوط عسكرية

بمسؤولية المثقفين الذين اتخذوا مواقف سياسية وقناعات فكرية خاطئة. وقد كلفت المجتمعات العربية ثمناً فادحاً: لاسيما التجارب العربية التي كانت تعاكس لمؤسسات لتطبيق سلاسل تركيزي وقومية العربية التي كان يغذيها الصراع العربي الإسرائيلي، إنه انكسار عربي، إن ما يميز شجاعتهم وقولهم هو توجيههم لمسؤولية إلى النخب الثقافية ويرى أن الفشل على جميع الضعدين على فشل النخب الثورية ولتقوية التي كان يحكمها رهن لسياسي وسيطرته على السلطة قبل عفو وقوع عليه سينشئ منذ عمله الفكري الثاني. العرب والفكر التاريخي (١٤). (أي أن طرق هنا في هذا الكتاب إلى نقطة حساسة جداً لأنها تلمس إلى مسؤولية المثقف العربي في استمرار تأخر الفكر العربي، وبالتالي السياسة العربية والمجتمع العربي مع أن هذا المثقف يصبح بأعلى صوته في كل مناسبة أنه يريد التغيير. والأدهى إنه يعين على تركيز التقليد باسم المثل العليا التي يصبوا إليها مجتمعهم).

الواقع هو أن العروبي كان يراهن على دور المثقف الثقافي بدل الاندفاع السياسي الذي لم يولد في نظره إلا المآسي الفردية والجماعية: الصراع الطائفي، الحرب الأهلية. معناه أن العروبي في نظرهم كان يراهن على الدور الثقافي مع الاحتفاظ بالمنطق لسياسي يسئوكأهنة قس لمنطق لنهج الماركسي الذي كاتوا ينجونه ولذلك نجده يتقن الجواب عن هاته القضية بطريقته الواضحة والشفافة (١٥): (من النقاط التي قررتهما راراً والتي قد تناقش بعنف، القول إن مهمة المثقفين العرب الآن ليست بالدرجة الأولى في الاستيلاء على السلطة وإنما في السيطرة على مجال الثقافة ليختم عمل منذ عقود.

هكذا يكشف العروبي صراحة عن المهمة الحقيقية التنويرية للمثقف، والتي يقصد من خلالها توضيح لمثقف لعربي مجتمعه ماهية الغرب الحديث وأسرار تقدمه التقني والاقتصادي وكذلك تفكيكه لبنية مجتمعه الاجتماعية والسياسية والثقافية بهدف فهمها والتأثير فيها.

وتكمن أزمة المثقفين العرب بحسب العروبي في عجزهم عن تشخيص وعلاج مجمل الصعوبات التي تواجه مجتمعهم، إلا أن تدقيق النظر في الحلول والتصورات التي يقدمها لا يكشف عن وجود مسائل جوهرية حساسة لم تكن محل اهتمامهم، بل حقا، كما بين ذلك الدكتور بن سالم حميش (١٦) فالعروبي يرى أن التقليدي هو الذي كان وسيكون دائما أصل التأخر متعدد، فالشيخ محمد عبده وجمال الدين الأفغاني وابن باديس وعلال الفاسي وغيرهم متلبسون بعيب يسميه الاتاريخية، كما أن فكرهم ولد التأخر المتعدد، معناه أن العروبي يلصق الأزمة بالمثقفين الذين اتخذوا من الكتابة والخطابة ناموساً للعيش.

فقد عبر في أحد لقاءاته عما يلي (١٧): إذا لم يكن يسمح للفرق الزمني من أن يطلع ابن خلدون على إسبينوزا فإن الأمر عادي، وأما أن يطلع الشيخ محمد عبده عليه فإننا لا نعذر على ذلك لإجرائك طبيعة ومنهج العالم الحديث. كما أضاف أنه إذا كان من الممكن نفي التاريخ على مستوى الذهن فلا يمكن نفيه على مستوى الواقع. فالغرب قوي بعقلانيته الحديثة ومن حقه أن ينتقو ويراجع تطوريته ومطباته الفادحة، فإذا كان هذا الأخير يمثل بالنسبة لنا آخر مرآة، تعكس تقدمنا أو تأخرنا، فكم سنكون سعداء إذا ما كنا نمثل آخر بالنسبة للغرب؟

والحال أن هذا الفعل سيكون من عوالم المستحيلات. نخلص إلى أن دفاعه عن لفلسفة ليبرالية ثقافية تتحمل المثقفين العرب أزمة التأخر التاريخي مرده إلى قناعته بأن صدمة الحدثة في العالم العربي غذاها انعدام الوعي التاريخي الذي يؤدي مباشرة إلى خطأ في فهم العمل السياسي وإلى تعثر الحركة الوطنية وتعكير الوعي القومي.



ليوسترأوس

والحقيقة أن العروبي منهمك جدياً بتفكيك سؤال الفكر العربي الكلاسيكي لماذا تقدم الغرب وتأخر الشرق؟ مجيباً عنه عبر أعماله المتتالية من نقد للإيديولوجية العربية، كأساس فعلي للقصور العربي فكرياً وعملاً، معتقداً بشكل أكيد (١٨) أن الموقف العاطفي والسطحي، الذي ورثناه عن الحركة الوطنية منذ عصر النهضة حول موضوعي اللغة ومضمون الثقافة هو ما مسؤول عن استمرار التخلف الفكري والمحافظة على الأوضاع الفكرية الوسطوية، لا بد إذًا من التوصل إلى رؤية متعالية، رصينة حول الموضوعين معاً.

وهذا ما حاولت التنقيب عنه انطلاقاً من نقد منهجي لأحكار المستشرقين في الوقت الحاضر).

العروبي كان سابقاً إلى النحت في اجتماعيات الثقافة من جهة تشخيص العائق المعرفي الموروث في معرفة الذات والآخر، معناه أن رده على الدعوة للسلفية كان عبارة عن نقد ثقافي ومنهجي، يتساءل من خلاله كيف يمكن لنا أن ندرس تراثنا العربي الإسلامي دراسة موضوعية وعلمية في غياب مناهج التحليل العصرية: الثورة اللسانية مع دو سوسيرل، الثورة التحليلية للفلسفة مع فريدلاند، الثورة الإستمولوجية مع غاستون باشلار. إنها تورات الغرب الحديث ومن دونها كآليات في التحليل والتفكيك لا يمكن إنتاج أية معرفة إيجابية بتاريخ وبنية الذات الشعورية واللاشعورية أو بالأحرى «الجحيم»، ولذلك يعبر في سياقات مفهوم التاريخ بطريقة حاسمة عن الموقف من تراث الغرب الحديث بما يلي: (إن إنكار الثقافة الغربية لا يشكل ثقافة في حد ذاته وإن الرقص المسعور حول الذات لن يجعلها تنبعث من رماد).

هكذا تجد الثقافة العربية من ممثليها غير الكسل الفكري والجمود التاريخي مما يجعل من الضروري مراجعة ونقد الإيديولوجيا السلفية بحثاً عما ليس عفاً في ضمائرنا الحية من نطق العالم لخيبر فرض نفسه علينا في جميع المجالات بما في ذلك الموقف من التراث والتاريخ، فهل استطاعت النخب العربية المثقفة أن تقوم بمهمتها التاريخية لتجاوز التأخر الذهني؟

مناقشة التقديمية العملية:

يعلن الدكتور عبدالله العروبي منذ البداية في مشروعه النقدي للعقل العربي الحديث أنه

كل يتحلى بنفسه فلهم مثقفين لعرب لماركسيين والقوميين لأسباب منهجية أهمها أن الفكر لتقليديه ولم يسيطو على الجميع حتى داخل الأحزاب التقدمية. ومن هنا لا يعنى أن رفضه الطرح التقليدي يعنى ارتماؤه في أي نظرية مبتورة إذ ما توفرت على صفة العصرية والمعاصرة. كما دافع العروبي عن ضرورة اقتناع السياسي العربي الثوري التقدمي المشغول بالماركسية والتعبئة الجماليرية بضرورة استيعاب إيديولوجية - معينة - تعمل على التوحيد ذهنياً ما بين أعضاء الحزب وتجعلهم نواة المجتمع المرتقب. وربما ينشئ العروبي إلى التجربة الماركسية والتقدمية المغربية التي شكلت همماً قديماً للعروبي باعتبار روادها من جيل الحركة الوطنية أي من جيله الثقافي والسياسي إنه الانهماج القلق الذي حوله إلى موقف نقدي من عيار ثقيل، بحيث كان ينتقد فيهم ما أراحوا الهروب منه، أي السقوط في الانتقائية أو ما يسميه بالانتهازية الفكرية التي غالباً ما كانت سبباً في ما أسدرا مية بحكم ما عبر عنه (١٩): (إن الثوريين العرب الذين لم يقدرُوا وزن الإيديولوجيا الثورية فحفرُوا قبورهم بأيديهم في آخر الأمر). معناه أن تكوين الزعماء للتقدميين المعرفي والثقافي كان لا يسمح لهم فهم جذور نظريتهم بل حديث بحكم اندفاعهم وراء الإيديولوجيات البراقة. وبالتالي يراها العروبي أن هاته الدعوة التقدمية الماركسية توجد (٢) مفصلة عن أرضيتها فتبدو وكأنها وحي جديد يصفق لها في الحفلات والتجمعات ثم تنسى من جانب الأتباع. ولذلك ظل يلح على مسألة لمنطقية في التفكير بل منهجية صلبة ممارسة العملية كحد أدنى تجعل من الحزب في نظره جماعة ملتزمة حية متكافئة قادرة على الاستمرار والتجديد والإبداع تكون خميرة المجتمع العصري الخلاق في قلب المجتمع

التقليدي العتيق. معناه أن هاته النخبة مضطرة للبحث وتكوين إيديولوجيا قادرة على تصورات الأحوال السياسية العامة الداخلية والخارجية، وعلى أساسها تتخذ قراراتها كل الفئات المتصارعة على النطاق المحلي والعربي. أكثر من هذا اعتبر أن فصل الدكتور عبدالله العروبي - الماركسية ومثقف العالم الثالث (٢١) حاسم من جهة النقد الأكاديمي والعلمي لاختيارات النخب العربية القومية والثورية مع رصد الدقيق لمظاهر الضعف النظري والسياسي لهاته النخب. وبالتالي لا يمكن فصل تجربة الاختيار الثوري بالمغرب عن مشروع الثورات العربية العسكرية الشبيه الذي سيزرب عنه تطور من نوع آخر مجرد ما هار التحاليل السوفيتية وتصعد لمشروع اليساري القومي.

لكن هل مازالت تحتفظ بنظرته التاريخية بنفس القوت في ظل ما انتهت فيه الحرب الباردة وتراجعت فيه الإيديولوجيات الكبرى؟ أليس دفاع العروبي اليوم عن الحداثة تعرباً من المنهج الماركسي؟ ملاحظ مستطع لعروبي تأسيس مدرسة أو تيار فكري يدفع بأعماله الفكرية والتاريخية؛ أليست أناليته وتعاليه هو سبب في تهيميش فكره مدرسة على شاكلة مدرسة فرانكفورت الألمانية؟

الهوامش:

١) voir _ In R. KLIBANSKY et J. BOULAB-AYOUB (Dir.) La pensée philosophique d'expression française au Canada. Le rayonnement du Québec, Québec: Presses de l'Université Laval, 1998, 207-229. Les débuts de la philosophie allemande au Canada français: Contexte et raisons.

٢) Abdallah laroui. crise des intellectuels arabes. p.107.108.109. édition maspero. paris.1978.

٣) عبدالله سلامين عبدالعالي: تجربة الاتصال والانفصال في الفكر الفلسفي المغربي: منشورات دار توبقال ٢٠٠٦.

٤) نفس المرجع.

5) Leo Strauss: _ nihilisme et politique p. 10,11,12. traduction de l'anglais par olivier sedeyn. édition payot and rivages. paris 2001.

٦) انظر مقالة: الدكتور محمد المصباحي، التحالف ما بين الفلسفة والدين بوصفه مخرجاً لأزمة الحداثة عند شتراوس، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد مارس، تاريخ ٢٠١٠/٣/٢.

7) Abdallah laroui. islamisme modernisme liberalisme centre arabe. casablanca. 1997, P. 64, 65, 66

٨) عبدالله العروبي - العرب والفكر التاريخي، ص. ٥٤. ٥٥ _ منشورات دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٣.

٩) عبدالله العروبي: العرب والفكر التاريخي، ص. ٥٤. منشورات دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٣.

١٠) نفس المرجع

١١) عبدالله العروبي - مفهوم الدولة - ص. ١٦٦. المركز الثقافي العربي. الطبعة السابعة ٢٠٠١.

١٢) المرجع السابق ص ١٦٢.

13) Abdallah laroui. islamisme modernisme liberalisme. p. 136. centre arabe. casablanca. 1997

١٤) نفس المرجع

١٥) نفس المرجع، ص ٥٨.

١٦) الشترق يتحدث عن عبد الله العروبي.

١٧) جمعة محمد خالص كلية الآداب والعلوم الإنسانية ملحق مستير قظمتها الجمعية المغربية للفلسفة بصدد كتابه (مفهوم العقل). ربيع، ١٩٩٧.

١٨) عبدالله العروبي، مفهوم العقل، ص. ٨٦. منشورات المركز الثقافي العربي. طبعة ١٩٩٦.

١٩) مرجع سابق، ٦٥. (العرب والفكر التاريخي).

٢٠) نفس المرجع.

٢١) عبد الله العروبي: العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، بيروت ١٩٧٣.

الوجه الآخر لتشرشل

حصل على نوبل ومارس الفن التشكيلي

حسني عبد الحافظ

في حياة العظماء، محطات جديرة بأن نقف عندها، ونأمل في ملامحها وأبعادها وإذا كان ونستون تشرشل Winston Churchill هو أحد أهم الشخصيات، التي اعتلت رئاسة الوزراء في بريطانيا، عبر تاريخها الحديث إن لم يكن أهمها علي الإطلاق. فإن محطات حياته لم تكن كلها سياسية، فقد غافل السياسة، ليتفوق في الأدب ويحصل على نوبل وغافلها أيضاً ليدع في الفن التشكيلي وتجاوزت بعض لوحاته التي عرضت في مزادات علنية، أقيمت خلال السنوات القليلة الماضية، المليون دولار. فماذا عن ونستون تشرشل..؟ وما هي ملامح رحلته مع الأدب، وعالم الفن التشكيلي..؟

سنوات فارقة.. مليون الميلاحو الممات

(1)

في الثلاثين من نوفمبر عام 1847م، ولد ونستون راتلوف تشرشل في قصر بلاينهم الشهير والقريب من كسفوروه هو مقر حكم مقاطعة مارلبورو، وبناه عهد جدّه السابع «دوق مارلبورو الأول»، تيمناً بالانتصارات التي حققها عام 1704م.

ومنذ نعومة أظفاره، أبدى ونستون تفوقاً على أقرانه، ففي مراحل الدراسة الأولى، إلى جانب ولعه المبكر بالخروج إلى الطبيعة، ومُشاهدة المناظر الخلابة التي كان يجلس أمامها وهو غارق في التأمل والتفكير.

وفي العام 1888م، التحق بالمدرسة الثانوية، ومنها انتقل إلى الكلية الحربية، في سانهيرست، التي تخرج فيها عام 1896م، ليلتحق بوحدة الاستطلاع في الجيش، وبعد علو احتلال للعمل ضمن صفوف الجيش



في العالم بأسره . وفي العام 1904م، انتُخب عضواً في البرلمان، عن حزب المحافظين إلا أنه سرعان ما تمرد على الحزب، وهجره، واستهوته أفكار حزب

البريطاني في الهند، وفي العام 1899م انتقل للعمل على الجبهة الإفريقية وتعرض للاعتقال وكان فراره من معتقله أحد أسباب بداية شهرته، ليس في بريطانيا بل وحدها بل



الأحرار، فالتحق به عام ١٩٠٤م، وتدرج في مناصب سياسية، مكنته من إدخال بعض الإصلاحات الاجتماعية، والمساهمة في تحديث القوات البحرية .

ومن المفارقات الهامة في حياته، أنه لما كُلف بعدة مهام إبان الحرب العالمية الأولى، وفشل فيها، تم تجريبه من مناصبه، إلا أنه استُدعي في العام ١٩١٦م، ليتولى منصب وزير الإمدادات، وفي العام ١٩٢٢م رشح نفسه للانتخابات النيابية، إلا أنه لم ينجح، ومنذئذ وحتى العام ١٩٣٩م، اتسمت حياته السياسية بالاضطراب وعدم الاستقرار، فقرر العودة إلى صفوف حزب المحافظين، واستدعي مجدداً لقيادة القوات البحرية بعد نشوب الحرب العالمية الثانية، ولم يمض سوى بضعة أشهر، حتى صار وزير للدفاع، ثم تولى رئاسة الحكومة، ليخرج منها في العام ١٩٤٠م، إثر سقوط حزب المحافظين، إلا أنه عاود وتولى رئاسة الحكومة في العام ١٩٥١م .

(٢)

التوقف أمام انتصار المهدي في حين أسهب في وصف انتصارات الغزاة البريطانيين «إلا أنه اعتبر هذا الكتاب «ذرة في جبين الأدب الإنجليزي».

ومن كتبه، التي لاقت رواجاً كبيراً أيضاً، كتابه الموسوم «قصة قوات سهل مالكند»، وكتابه «رحلتي إلى إفريقيا»، وكتابه «طفولتي»، وكتابه «مارلبورو»، الذي يتألف من أربعة أجزاء، وكتابه «أفكار ومغامرات»، ومذكراته التي كتبها في جزأين، يقع الواحد منها في نحو ٣٣٠ صفحة، من القطع الكبير، والتي أورد فيها الكثير من تفاصيل حياته، وأسرار حقبة من تاريخ بريطانيا.. وعلى

الإذاعة البريطانية عام ٢٠٠٢م، حول (أعظم شخصية بريطانية أظهرت فوق شيرشل، الذي ترع على المرتبة الأولى، متقدماً على وليام شكسبير، وإسحاق نيوتن، وتشارلز دارون، والملكة إليزابيث الأولى.

ألف الكتب، ومنها كتابه الذي يقع في نحو ٤٧٠ صفحة من القطع الكبير، والموسوم (حرب النهر)، الذي يحكي تاريخ الثورة المهدية ووقائع الاحتلال البريطاني للسودان وبرغم التحفظات التي أخذ عليه مترجمه وهو الأديب والمترجم السوداني عز الدين محمود، الذي قال: «إن روح التشفي والسخرية هي التي دفعت تشيرشل لعدم

وفي العام ١٩٥٣م حصل على لقب «فارس» Sir، وبينما هو يحتفل بعيد ميلاده الثمانين، إذبه بفاجأة الجميع بتقديم استقالته من رئاسة الحكومة.. وفي العام ١٩٦٥م وتحديداً يوم ٢٢ يناير كانت محطته الأخيرة، في هذه الدنيا الفانية، حيث تلقى حتفه وانتقل لملافة ربه .

ونستون تشيرشل.. وجائزة نوبل في الأدب

ولم يكن ونستون تشيرشل كمثل هؤلاء المشهور عنه سياسياً، حنكاً وعسكرياً، بل تعددت مواهبه، وتباينت إبداعاته، وكان استطلاع للرأي أجرته هيئة

جُملة كتباته حصل ونستون تشرشل في العام ١٩٥٣م، على جائزة نوبل في الآداب.

(٣)

ونستون فنان تشكيلي

ومن المجالات الإبداعية، التي تُبرز ثراء شخصية ونستون تشرشل، مجال الفن التشكيلي، لقد رسم نحو ٥٠ لوحة تشكيلية، وشهطه غير واحد من مؤرخي ونُقلاء الفن، بتمكُّنه من أدواته الفنية، وإبداعه في اختيار موضوعاته، لقد رسم البورتريه، والمناظر الطبيعية، وبعض الأشكال التجريدية.

وفي عام ١٩٥٩م، أُقيم أول معرض اشتمل على جل لوحاته، في (قاعة ديلوما)، بالأكاديمية الملكية الفخرية (H.R.A).. وفي تعليقه على هذا المعرض يقول فرانك وتفورد: «في أعظم عرض لم يسبق له مثيل لأعماله، تُكشف أن ونستون تشرشل كان فناناً تشكلياً حقيقياً».

وإذا كان ونستون، لم يدرس هذا الفن بشكل رسمي، إلا أنه برع فيه، بفضل موهبته، وما أدركه من فنانٍ عصره، ومن سبقوه من الإبداعيين التشكيليين من أمثال جون سنجر، ووليام نكسون، وجون لا فيري، وكان الأخير قد أُفسح مسطحة رسمه الموجه في لندن، لممارسة هوايته.

ويذكر ونستون تشرشل، أنه تأثر بأعمال والتر سيكرت، في اختياره للألوان الرمادية، وحمرة الغيب (الشفق) وهي من السمات الرئيسية التي تغلب على جل لوحاته الخاصة بالمناظر الطبيعية كذلك التي رسمها لجبال أطلس في مراكش، والأهرامات في مصر، وبعض معالم مدينة القدس.



وكان ونستون تشرشل، قد أهدى إحدى لوحاته إلى الرئيس الأمريكي ترومان، ومن فرط إعجابه بها، كتب له ترومان قائلاً: «لأستطيع أن أجِد الكلمات التي تُعبّر عن تقديرِي لهذا لوحة الجميلة التي رسمتها أنت لجبال أطلس بساعتزنهاحتهمماتي، وستكون واحدة من أئمن الممتلكات التي سأأثر كها لابنتي مارجريت، عندما أموت».

(٤)

لوحات في المزاد..!!

وكانت أولى لوحات ونستون تشرشل، قد عُرضت للبيع في مزاد علني خيري، أُقيم في لندن عام ١٩٤٩م، وقد وصل ثمنها إلى ١٢٠٠ جنيه إسترليني. وتتابعت بعد ذلك المزادات التي عُرضت فيها لوحات ونستون، كان أكثرها ذيوعاً المزاد الذي أُقيم عام ١٩٩٨م، وعُرضت فيه عشرات اللوحات، التي لاقت إقبالاً كبيراً، وتسايق على شرائها الأثرياء وفُحبو الفن التشكيلي. ثم كان المزاد الذي

انعقد في دار بونهامز للمزادات في نيويورك عام ٢٠٠٥م، وشهد بيع أغلى لوحاته، ومنها لوحة «مشهد تهرير» التي رسمه ونستون في مراكش عام ١٩٥١م، وأهداها للجنرال الأمريكي جورج مارشال وعرضتها الممثلة كينيدي وين سليلة عائلة مارشال للبيع وكان يُتوقع بيعها بمبلغ يتراوح بين ١٥٠ إلى ٢٥٠ ألف جنيه إسترليني، إلا أنها حصدت ٨٠٠ ألف جنيه إسترليني، أي ما يعادل ١,٢ مليون دولار، وسبق أن بيعت لوحة أخرى، تحمل عنوان «على ضفاف رينس قرب سان مالو»، بمبلغ ٣٤٤ ألف جنيه إسترليني.

وأما اللوحة التي كان قد أهداها إلى الرئيس الأمريكي ترومان والتي تحمل عنوان «غروب الشمس فوق جبال أطلس» وهي لوحة زيتية على قماش كان ونستون قد عُرضت من رسمها عام ١٩٣٥م، وهو جالس في شرفته بفندق يُطل على شرفه لجبال أطلس فقطم بيعها بنحو ٥٠ ألف جنيه إسترليني، وفي حديثه عنها الوكالة رويترز قال فرانسيس كريستي، إلى الخبير الفني في دار سوثنبي للمزادات «إن لوحة مراكش ليست فقط ذات أصل عريق بل إنها نموذج رائع للتألق الفني عند تشرشل، وتُظهر مكاناً كان مُحبباً للغاية إلى قلبه».. كما بيعت لوحة أخرى بعنوان «تشار تويل»، بمبلغ ٥٣٠ ألف جنيه إسترليني، وهي لوحة كبيرة تُبرز تفاصيل المنزل الذي كان يقيم فيه تشرشل..

(٥)

في غفلة عن السياسة

ونستون تشرشل، حصل على نوبل في الآداب، ومارس الفن التشكيلي.

الروائي محمد ناجي للرافد

أطول أن أنتج أسطورة الشخص العظيمة الراهنة

حاوره: محمد رفاعي



«محمد ناجي»: روائي مصري، دخل الحياة الثقافية، شاعراً وكاتباً للمسرح وقاصاً أيضاً، إلا أنه تميز في الرواية التي مزج فيها مواهبه الأخرى.

ولد «ناجي» عام ١٩٤٧، وقاتل في حرب أكتوبر، وقدم روايته الأولى «خافية قمر» عام ١٩٩٤ التي لاقت تقديرًا نقدياً وترحيباً من القراء، كذلك روايته الثانية «لحن الصباح» التي نشرها أيضاً عام ١٩٩٤. حصيلته ستة أعمال روائية هي: إلى جانب ما سبق، «مقامات عربية»، «العايقة بنت الزين»، «رجل أبله.. امرأة تافهة» «الأفندي»، ترجمت بعض رواياته إلى الإسبانية والفرنسية..

مزج «ناجي» بين رؤيته للواقع المصري ولعلمي والتراث الشعبي وشفاهي وبين أسطوره الخاصة التي يصنعها أبطاله الذين يعانون همّ الفردي والإنساني والمصري، ويحملون الأحلام والأسئلة الكونية ويسعى أبطاله لإجابة شفيظاً (الروح).

أحدهم مؤثرات الفترة التي نعيشها فترة مُحملة بالأسئلة الكبرى للأهل بساطة فترة بله، شهدنا تداعي كيات كبرى في العالم بملحمه من إيديولوجيات وأساق معرفية وانحيازات جمالية وأخلاقية، وشهدنا أيضاً في نفس الفترة أن القوة الوحيدة التي بقيت

- كل كتابة تبحث عن همّ وأسئلة، وكل همّ يستدعي ملى شاعن المخزون الثقافي والتكوين المعرفي للكتب لهمّ لأساسي لي يشغلني في أعمالي، هو التغيرات الجارية على كل المستويات السياسية والثقافية والجمالية كل الذائفة المصرية تحرك أو تغير

قبل البدء في أي عمل روائي لا بد أن هناك خلفية في ثقافتهم عميقة مستحصلة للرسمي والتراث الشعبي على وجه الخصوص وهناك رؤية موجودة في كل رواية حيال الواقع المصري والعربي الذي يبدو في خلفية كل عمل هل يمكن أن نسأل عن كون «محمد ناجي» الثقافية التي شكلته روائياً؟

مهيمنة على الساحة العالمية فقدت مصداقيتها وأكثرت الشعارات التي تحملها حول الحرية والديمقراطية والإخاء الإنساني، هذا الوضع العالمي المعقد يلقى بظلاله علينا، ويجعلنا نبحث عن إجابات للأسئلة المتفجرة حولنا.

منذ روايتك الأولى «خافية قمر» حتى روايتك الجديدة «الأفندي» مروراً بروايتي «لحن الصباح» و«العايقة بنت الزين» نلاحظ شخصاً هذه الأعمال في رحلة بحث عن شيء مفقود مادي أو معنوي كالحلم والعدل والأمان .. إلخ.

لماذا كل هذا القلق في أعمالك؟

تلك بالفعل هي القضايا المتفجرة في لحظتنا الراهنة والعدل والحرية والإرادة والإسلامية القادرة على تشكيل حضنته فوق ما تريد.

أكتفي في عمالي بطرح الأسئلة حول هذه القيم الكبرى باعتبار أن الإجابات التقليدية التي كانت متاحة قبل ربع قرن قد تقادمت وأصبحت لا تشفي غليلاً.

في كل عمل من أعمالك تحاول تعظيم شخصك كأنت تحاول رسم أسطورة خاصة بهم وفي كل عمل نلاحظ وجود أسطورة بشكل ما.

هل أنت مهتم بذلك؟

لكل عصر أساطيره وواعتقد أن عصرنا من أكثر العصور إنتاجاً للأسطورة، عكس ما هو معروف وشائع للأسطورة فهي أسسها لتحاول الإجابة عن أسئلة إنسانية تتعلق بمصير وغايات الإنسان وموقعة في الكون، أجواء الأسطورة تتسع لإثارة هذه الأسئلة، أنا لا أذكر الأساطير القديمة في موروثنا الشعبي أو العالمي، إنما أحاول إن أنتج أسطورة تخص هذه اللحظة التي نعيشها الأسطورة التي تبحث عن هاهنا الأسطورة الإسلامية التي تحمل أسئلة حقيقية وليست تلك الأسطورة التي يرضخها الإعلام السياسي شرقاً وغرباً، أبطال أساطيرنا ليسوا هاهنا كمنهم شخصيات عادية من واقع الحياة فقراء ومحبطون، ولكنهم يحملون نفس الأسئلة الكبرى التي حملها آلهة الأساطير في العصور القديمة.

نجد في أعمالك أبطالاً همزومين ومرضى، وربما أصحاب عاهات أو مصابين بحالة من الجنون لماذا؟

البطل الإيجابي محتجب في هذه اللحظة التاريخية، الفترة فترة بلبلة كبرى، وليس هناك ثقة في المستقبل هناك إحساس في العالم أجمع أننا مقبلون على كوارث، مادية وروحية كبرى، كوارث قد تدفع ببعض الشعوب إلى خارج التاريخ، أبطالنا يحملون هذا الهم وهذه المخاوف، ويتنون تحت

وطأتها، وهم يحلمون بتغيير تلك الرؤى والمخاوف لكنهم يملكون القدر على ذلك، أو يفقدون الإحساس بهذه الفترة . في رواية «لحن الصباح» شخصية مثل «نوفل» الفنان الذي أصيب بالرعشة في يده وروحه ولكن جسده كتمل وشخصية «عباس الأتبع» الذي فقد أطرافه في الحرب، لكنه يملك روحاً قوية، الاثنان يمثلان حالتين مختلفتين من حالات العيب، لكل منهما أعلامه، وهما لا يتكاملان جسداً وروحاً إنما يقودهما الإحساس بالعجز إلى صراع بلا معنى، يقتل أحدهما الآخر، وخاتمة الرواية التي تنتهي بقتال وقتيل لا تصادر الأعلام التي عاشها «نوفل» و«عباس».

في رواية «العايقة بنت الزين» أسلمت بطلة الرواية جسدها للشبح ولكنها توسلت إليه قائلة: «عليك أمان الله لا تمس الروح»، إنها جملة تمثل «عزيمة» لا يقل عن شيء يمكن أن ينفعنا وسط هذا الدمار، هو الاحتفاظ بصفاء الروح وتركها للأجمل.

المكان في أعمالك غامض، يحيطه شيء من الرهبة والخوف، وهو دائماً غير محدد، فقط هناك إشارة أو دلالة، بوابة قديمة مثلاً، المكان عندك يبدو مثل حكايات ألف ليلة وليلة .. لماذا؟

أنا لأهتم في عمالي بالواقعية التاريخية، ولا بالواقعية الجغرافية، ولا بتفاصيل

المكان أُنسجت مسجلاً ووقائع تكفي عنني الإشارة إلى جزئية في المكان تنشر في الرواية معني أريده على سبيل المثال «حارة قصر البنات» التي تحدثت عنها في رواية

التاريخ الذي تحكيه الرواية هو متخيل من أساسه، ولكنني أظن أن كل المتخيل في الواقع والمكان والشخصيات، يمثل معادلاً موضوعياً للموم الواقع وأسئلته الكبرى.

.بدأت حياتك الإبداعية شاعراً، إلى أي حد استفاد السارد من الشاعر؟

الكتابة هي الكتابة، سواء كانت شعراً أو نثراً، كل كتابة تجرى بها اليد حتى لو كانت رسائل غرام هي تدرب على الكتابة بشكل أو آخر، الشعر أفادني بقدرته العالية على التكتيف وقدرته على جمال اللغة وبهائما، وحرصه على بث إيقاع متن الكتابة تجذب القارئ، عموماً أنا لا أحس بأنني نقلت منطقة إلى أخرى في الكتابة، ففي قصائدي كنت أبحث عن شكل حر مليق قصيدة عكس لشعبي فثرتنا لشعري بلغني في عظمه، كنت أبحث عن قصيدة متعددة الأصوات، قد حققت لي الرواية بعض ما أريده.

.في رواية «مقامات عربية»، وفي بعض أعمالك الأخرى، كان للغة كيان مهم في إبداعك، إلى جانب الشعاعرية والاقتضاب اللذين يميزان لغتك وهي أيضاً لغة أقرب إلى التراث، ما علاقة اللغة في إبداعك بالتراث؟

كل رواية تستدعي لغتها وشكلها لمنسب لها، «مقامات عربية» رواية مشغولة ببحث في روح التاريخ وجذورنا الثقافية، وتواصلها مع اللحظة الراهنة هكذا فرضت الرواية لغة خاصة بها، الألهة تتعامل أساساً مع أسئلة تتعلق بالتراث، وكانت هذه اللغة التي تبدو تراثية تسخر من بعض التيمات الموروثة، ومن بعض الأحداث التي جرى تزييفها في المحونات التاريخية الرسمية كل رواية تصنع لغتها الخاصة محكومة في ذلك



.شخصياتك دائماً ينتظرون أشياء لاتأتي مطلقاً، أليس كذلك؟

أحب أن أكتب ما أحس به بصدق ولأريد أن ألقو يقيناً أو أفرض على القارئ إجابات لم أتوصل إليها بعد هذه الفترة كما قلت فترة أسئلة لانظرية نلوز بها، ولا بطلاً نترقب انتصاراته، إنها فترة أسئلة، أوجاع، تعصر في ذات الإنسانية بأحلامها الجميلة، وتتمسك بصفاء روحها، أما الطريق إلى المستقبل فيه ضباب وعمات كثيرة..

«العايقة بنت الزين» لا يوجد في نفس المنطقة الجغرافية التي أنشئت إليها، ولا توجد أيضاً قرب القلعة بوابة فرعونية، كما أنشئت في الرواية أفضل أن أبتكر المكان، كما أبتكر شخصياتي، لا بد بالضرورة أن تحمل الشخصيات وأطياف الأماكن التي أولفهاظ للأمن الواقع، فالخيال في النهاية، هو عملية عقلية مهم حلق بتجنح خيالك عالياً، فلا بد أن يحمل ريش أجنحتك ألوان الواقع بزوها وقتامتها أيضاً. في رواية «مقامات عربية» المكان متخيل من أساسه هو صيغة خيال خالصة كذلك

بطبيعة الشخصيات التي تتناولها وطبيعية الفترة التي تمثل خلفية الأحداث.



على عكس كثير من الروائيين الذين يكررون ذاتهم في أكثر من عمل، نلاحظ أن «محمد ناجي» في كل رواية هي تجربة جديدة لا يكرر نفسه مطلقاً.

كتابة التجربة الواحدة أكثر من مرة تعني أنك تغزل على نفس النول، تعيد إنتاج ما سبق أن أنتجته في روايتك الأولى، الشخصيات حولنا متعددة ومتنوعة بشكل مثير وقصصيات تنفجر واحدة تلو الأخرى بسرعة تحبس الأنفاس، فلماذا أتجاهل ذلك وأعيد نفس التجربة. روايتي «خافية قمر» لقيت مديحاً نقدياً باعتبار أنها أبدعت تلاوين في الكتابة الروائية، كان هذا كافياً أن أظل محبوباً وسأفي نفس التجربة لكنني أفضل الكشف عن تلك التلاوين التي مازالت مخبوءة في داخلي.

لماذا الاهتمام بالتراث الذي نجدّه جلياً في منجزك الروائي؟

الحقيقة ، أنا شديد الاهتمام بالتراث الشعبي، لأن هذا التراث عبّر بجرأة واقتدار عن هموم وأوجاع تجاهلها التراث الرسمي والمدون، يكفي أن أتذكر أن الشعر المصري المدون الفصيح كان يحوي الخيال اللامع فيه أثر الخلق وللأساقية، أول من اهتم بتصوير الخيال لشعريه هو محمد وحسن إسماعيل» وتابعه على نفس الدرب باقتدار أكبر «محمد عفيفي مطر».

أنا أكتب لشعب بالتالي أنا مطالب بالتعرف إلى وجدان هذا الشعب في منابعه الحقيقية. في التراث الشعبي رضاحات هائلة للتكوين النفسي للإنسان المصري ولتصوراته عن الكون والحكام والغايات وأحكام الزمان، لهذا أناحرص بشدة على الاطلاع على كل سطر مروري فيه هذا التراث حتى أمتلك مفاتيح وجدان شعبي.

في روايتك الجديدة «الأفندي» نلاحظ أنها مختلفة عن مشروعك السابق، حيث إنها ترصد حقبة زمنية هي نصف القرن الأخير الذي مرت به مصر، أراها قراءة جديدة في مسيرة روائي لا يكرر تجاربه .

الأفندي خطوة في مشروع روائي يربطها بهذا المشروع وحدتهم في رواية «خافية قمر» ثمة أسئلة روحية وفلسفية تخص اللحظة الراهنة. وفي رواية «لحن



الصباح» هناك «نوفل» الفنان المرتعش الذي فقد القدرة على الكتابة الجميلة وفي رواية «العاقبة بين الزين» أفرد مثقفون فقدوا الاتجاه وتغرق كل واحد منهم لنفسه ولبناء مشروعه الخاص أو سقطت تحت وطأة فشله الخاص دون أي إحساس بالجماعة، والتوحد مع الكفايات الإنسانية. وفي رواية «رجل أبله» ولم أقتفبه هنا ضل سبيل صوفي النهاية ثمرة النضال هو يتساءل عن جدوى مفعله يعاين طاقاً جالساً بالفشل نفس هذا المقطع طرحه رواية «الأفندي» ما شتمت عليهن شخصيات مثقفين لشدها منتج السينمائي والمذيع يتخبطون في نفس المكان وكل واحد منهم يتهاوى تحت وطأة أحلامه الخاصة يعاين فشله الخاص لأنه بدأ بالانفصال عن الجماعة وعاش حياته كأنه فرد بلا جذور ولا تراث يظلمه ولا رؤية تجعله حاضناً لأفكاره ورؤى من حوله .

هذا هو الهميم مثل خيطاً رئيسياً في أعمالي حتى الآن، أما اختلاف كل رواية في لغتها وشخصياتها وآليات سردها من الأخرى فهذا محكوم بطبيعة كل رواية وطبيعة الحكاية، والأشخاص الذين تتحدث عنهم الرواية.

القدس.. مدينة الحرب والسلام!

أعمال التنقيب كشفت حقيقة الهيكل المزعوم

عدنان كنفاني



لم تتعرض مدينة علي وجه الأرض وعلى مدى حقب التاريخ المختلفة ومنذ ستة آلاف عام «علي ما نعرف» لمثل ما تعرضت له مدينة القدس من احتلالات وجور وظلم وغزوات واجتياحات، ربما لأن الطامعين أدركوا أن الممسك الاستراتيجي الذي يخولهم دخول منطقة «بلاد الشام» والآفاق الجنوبية والشرقية فيمابعدواستعمارها يبدأ من القدس. وهذا يستدعي إبراز صكوك ملكية للتلويح بها كوثائق تقول بعبار قواضحة: إن تملكهم للقدس تاريخي يعطيهم كامل الحق للعبور بالمنطقة كلها ليس لموقعهم وقدمهم وحضارتها السابقة فقط بل لأنها أيضاً ثلثت المكان المقدس للاختيار الإلهي - الذي لا ندرك حكمته - لتكون حاضنة للديانات السماوية..

لم تتعرض مدينة لمثل هذا الكم من البحث والحراسة كما تعرضت مدينة القدس فمنذ العهد القديم والوسطى والحديثة عملت ومازالت تعمل مباحث الباحثين والمنقبين والمستشرقين والتاريخيين والسياسيين والمتدينين تشريحاً دقيقاً وصارماً لكل أثر أوجر ولكل من استقر في المنطقة أو عبر.. في القرن العشرين الخيلقضي شهطعلم قفزات نوعية في كل المجالات - العلمية خاصة - استطاع من خلالها أن يثبت حقائق كثيرة، لم تكن مجهولة، لكنها أيضاً لم تكن مؤكدة..

فقد كشفت أعمال التنقيب «البريطانية» التي جرت في عام ١٩٦١م عن آثار لمدينة كانت محصنة وقائمة في المكان الحالي للقدس، وذلك في العهد البرونزي الثاني أي حوالي عام ١٨٠٠ ق.م وهذه المدينة القديمة هي أبنية أعيد بناؤها فوق دساكر محصنة أيضاً في فلسطين منذ العهد البرونزي القديم أي بين ٣١٠٠-٢٢٠٠ ق.م وكان سكانها من الموجات السامية التي هاجرت من قلب الجزيرة العربية إلى مصر وسوريا والعراق والأردن ولبنان وفلسطين، واستقرت إحداهما في منطقة فلسطين وعرف سكانها بلسم الكنعانيين الفلسطينيين ويتكلمون باللغة السامية..

وقد أظهرت الأبحاث الجديدة والاكتشافات الأثرية في تل العمارنة وغيرها، وكذلك الحفريات الأثرية التي قامت بها السلطات الصهيونية منذ الاحتلال الاستيطاني عدم

وجود أية آثار يهودية في القدس وفلسطين.. حتى ولا حائط البراق الذي يدعون باطلاً أنه الحائط الغربي للهيكل..

وهذه المصادر ذاتها تصل بمدينة القدس إلى إبراهيم أبي الأنبياء الذي كان كما أعلمنا له سبحة (حنيفه سلم ولم يكن لمشركين) وبات ثابتاً أن منطلق التقديس للمكان هو تحديد موقع الذبيحة التي افتدي بها ولده إسماعيل والمرجح أنها على جبل الموريا. ويربطه التقليد بالصخرة التي استقبلت معجزة السماء وأخذت فيما بعد موقعها كمركز لساحة الحرم «الهيكل المزعوم» تعلقها اليوم قبة الصخرة.

والصهاينة يدعون بأن أنقاض وأساسات الهيكل تحت الحرم، ونحن نعلم أن إبراهيم عليه السلام جاء قبل موسى، وهو أبو الأنبياء فكيف يستقيم الأمر؟

إن شخصية ملكي صادق - مهمابت - الذي كرمه إبراهيم خلال الحقبة نفسها والتي سميت حقبة العالم الكنعاني تمثل الأساس الحطم فلسطين وهو متمركز منذ بلبعلى مستوطنة القدس ويمثل بلتاي حقيقة سكنية مستمرة في فلسطين تحت لشارط لارمنية والاقبلية وتحمل شعار ملكي صادق ملك سلطهك للقدس ستسمه فيم بالعللى أرضيتها السامية الاستمرار الكنعاني. ومن ثم الفلسطيني.

أظهرت الأبحاث الجيولوجية والاكتشافات الأثرية في تل العمارنة وغيرها، وكذلك الحفريات الأثرية التي قامت بها السلطات الصهيونية منذ الاحتلال الاستيطاني عدم وجود أية آثار يهودية في القدس وفلسطين.. حتى ولا حائط البراق الذي يدعون باطلاً أنه الحائط الغربي للهيكل

وقد أثبتت هذه الحقائق الدامغة أيضاً مع أول ذكر للقدس «روشاليموم» والتي وردت في نصوص اللعن المصرية من الأقصر وسقارة قرب القاهرة والتي تؤرخ إلى عصر المملكة الوسطى حوالي القرن العشرين ق.م وحفظت لنا فيما بعد أحد أسماء أمرائها وهو «يعار عمو» وأكدت أيضاً أن المدينة كانت مركزاً لعبادة الكنعانيين وتسمى «يورشاليم» مدينة شالموهو واسم إله الكنعانيين، وأوردت أيضاً أسماء ملوك كنعانيين بينهم (ملكي صادق) و(وارادخي) وهو أمير القدس، الذين شكّلوا أول كيان سياسي دولي في التاريخ على أرض فلسطين ويكثرونه ثني قرية ومدينة كانت (يبوس) القدس إحداهما..

نأتي الآن إلى داوود ١٠٠٤-٩٦٠ ق.م الذي احتل ما هو خارج الأسوار الحالية للمدينة، وأقل سبع سنوات في «حبرون» الخليل ونقل إليها تابوت العهد وفي السنة الثامنة احتل مدينة القدس ياروشليم وعرض خمسين سنة

أي حوالي ٩0٠ ق.م شيّد ابنه سليمان الهيكل.. وبوفاته عام ٩٣٠ ق.م شطرت لمملكة الخوئية في شطرين فجدت لسامرة عاصمته مملكة شمال إسرائيل، ولقدس عاصمة الجنوب وأدولة يهودا المخصصة لقبيلة اليهود دون سواها..

في العام ٧٣٢ ق.م انتهى حكم داود ووسلالته بعد أن أخضعت لمنطقة فلسطين للثورة.. وقحاصر «سنحاريب» الآشوري القدس في العام ٧٠١ ق.م وأخذ الإتاوة من أهلها إلى أن جاء «نبوخذ نصر» بحملته الأولى على القدس في عام ٥٩٧ ق.م. وفي عام ٥٨٦ ق.م قام نبوخذ نصر بتدمير القدس تدميراً رهيباً وكملأ وسبب اليهود وأجبرهم «صدقياً» إلى بابل مع الآلاف من أغنياء اليهود ومنهم النبي «حزقيال».. بينما بقي البابليون في القدس حتى عام ٥٣٨ ق.م. لتخضع المدينة للاحتلال الفارسي على يد «قورش» مؤسس الإمبراطورية الفارسية وحتى عام ٣٣٣ ق.م.. ثم الاحتلال اليوناني ٣٣٢-٦٣ ق.م على يد «الإسكندر الأكبر» الذي دمّر بغزوته الصاعقة التي حملته من مقدونيا إلى صفاقس لهندوسية وجنح يهودية ببقية المنطقة.. ولا بد لنا أن نأتي على ملاحظة هامة، فقد حلت في عام ٣٠٠ ق.م اللغتان الآرامية واليونانية مكان اللغة العبرية، وهذا يعني فيمليعني إسدال الستار قهائلياً على الوجود الرسمي لليهودي على بعض الجيوب الفردية المختلفة هنا وهناك والتي تم قتلها أيضاً بشكل نهائي وقاطع في عام ٧٠ ق.م على يد الرومان الذين تواجدوا أيضاً في المنطقة كمحتلين بالفترتين ٦٤ ق.م وحتى ٦٣٦

ب. وخلال هذه الفترة أعاد الفرس احتلالهم للقدس - ٦١٤ ٦٢٨ م، ثم استعاد الرومان من جديد احتلالهم للقدس واستمروا فيها حتى الفتح الإسلامي ومعركة اليرموك الشهيرة ٦٣٥ م. وفي ذلك التاريخ العام الخامس عشر للهجرة النبوية الشريفة وقد سلّم البطريرك «فرونيوس» «فاتح مدينة» إيلياء» القدس للخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

أثبتت هذه الحقائق الدامغة أيضاً مع أول ذكر للقدس «روثا ليموم» والتي وردت في نصوص اللعن المصرية من الأقصر وسقارة قرب القاهرة والتي تؤرخ إلى عصر المملكة الوسطى حوالي القرن العشرين ق.م وحفظت لنا فيما بعد أحداً أسماء أمرائها وهو «يعار عمو» وأكدت أيضاً أن المدينة كانت مركز العبادة الكنعانيين وتسمى (يوروثا لم) مدينة ثسالموه واسم إله الكنعانيين

في عام ١٠٩٩م احتلت الغزوة الصليبية مدينة القدس حتى بعد حرب تحريرها على يد القائد صلاح الدين الأيوبي عام ١١٨٧م ومن ثوبه بموجب اتفاقية مؤقتة سلّم الملك العادل مدينة القدس إلى فريدريك الثاني القائد الصليبي وحتى عام ١٢٤٤م حيث

حررت نهائياً من أيدي الصليبيين.. ثم أصبحت في العام ١٥١٧م كما فلسطين كلها وأجزاء من الوطن العربي جزءاً من الإمبراطورية العثمانية..

هذه هي مجمل التاريخ الهامة الثابتة والموثقة لمدينة القدس منذ نشأتها الأولى على ما نعرف، والتي حسب الدراسات بلغت من عمرها الزماني ستة آلاف عام نستطيع تقسيمها على الشكل التالي:

(٤١٦٥ سنة الكنعانيون واليبوسيون وفروعهم من العرب والمسلمين.. ٤٤٨ سنة الإسرايليون منذ الملك داود ومرور بالفترات التي تواجدوا فيها أفراداً أو جماعات.. ٣٣٥ سنة الآشوريون والبابليون والفرس واليونانيون والرومان.. ٨٨ سنة الصليبيون.. أكثر من ٤٠٠ سنة العثمانيون.. ٣١ سنة الانتداب البريطاني.. ثم الصهاينة الإسرايليون الجدد حتى الآن..).

من المؤكد بعد أن استعرضنا هذه الدراسة الموثقة نستطيع أن نقرر بأن فلسطين ورمزها الأبدى القدس سامية كنعانية عربية فلسطينية كالتوثيق كذلك بالرغم من مرور كل تلك القوميات والحضارات المختلفة التي ذهبت ولم تترك أكثر من ذكريات عابرة.. ونؤكد أن تلك المراحل الملتهبة والحادّة التي مرّت فيها مدينة القدس عبر الغزوات والحملات التدميرية الساحقة لم يتبق ولم تخر لا عوداً يابساً ولا أخضر لأي أثر يمكن أن



يطبع المدينة بأي شكل أو ذكر من أشكال وأذكار اليهودية.. وقد وصلنا من خلال هذه الدراسة إلى أن اللغة العبرية أيضاً انطفأت.. ومن الطبيعي والمنطقي أن لهيكل المزعوم الخيتمعي الصهيونية وجوده قد دمّر بالكامل تدميراً منظماً وكاملاً بدم بارد عبر الغزوات المتلاحقة.. وأزعم أن ما أوجب ذلك شعور الكراهية الشديدة التي تشكلت وتأسس لها تلك القوميات الغريبة فعل ممارسات اليهود مع الديانات والقوميات الأخرى، بما يعرف عن اليهود ومعاملاتهم الدنيوية كالاحتكار والربا.. إلخ، وعقد احتقارهم للأعراق الأخرى غير عرفهم الأفضل والأثمن من كافة عروق البشر، وأنهم شعب الله المختار وما إلى ذلك على مدى التاريخ، ثم فيما بعد خيانة يهودا التاريخية التي حبل على السيف لمسيح على مكانه ومن ثم المحاكمة وتنفيذ الصليب.. هذا الفعل إضافة إلى ما سبق ترك أعماق الآثار في نفوس المؤمنين التي وجدت في يسوع المسيح المخلص الروحي والمادي..

ولنا أن نتصوّر بعد أن تهيأت فرص الانتقام كيف كان الأمر مشحوناً بالعصبية والتعلّق المفرط بالروحانيات، ودفع رجال الدين والمتعصبين في ذلك الوقت الدقيق والعصيب والذي استمرّ بالتوارث ووصل إلى هتلر والنازيين فيما بعد وحتى الآن، كل هذا يدفعنا للتأكيد بأن تلك الجحافل الغاضبة والحاقدة في غزواتها التدميرية المتلاحقة لن تترك في مدينة القدس أي أثر لليهودية إن وجد فكيف وحلقتهم بقسوة سبعه عليك من جدار الهيكل كما يدعون باطلاً قائمة حتى الآن..؟

البطريك صفر ونيوس بطريك القدس - وقت فتحها - إلى الخليفة عمر بن الخطاب يسأله عدم السماح لليهود في العودة إلى القدس، وقد أجيب إبطله في وثيقة عرفت بالوثيقة العمرية..

وقد أزال الخليفة عمر كما جاء في الروايات الصحيحة بعباءته الكريمة الأوساخ التي كانت تكوم عن مهب في ساحة الهيكل، فهل يعقل أن يصل حقد المسيحيين إلى الحد الذي أصبح الإراقة فيه إرادة طمس أي ذكر لساحة أرضية لا يمكن اقتلاعها لأنها تحمل اسماً لهيكل ليس أكثر وتترك سبعه عليك قائمة من جدار يهودي مزعوم..

ولسنا بصدد سرد المواقف الإسلامية المشترفة من كافة الديانات الأخرى بما فيها الموسوية، وذلك في أوج انتصارها، فقد حملت لنا كتب التاريخ كما هائل ما من صور

في عام ١٠٩٩م احتلت الغزوة الصليبية مدينة القدس حتى بعد حرب تحريرها على يد القائد صلاح الدين الأيوبي عام ١١٨٧م ومن ثم وموجب لفقيه وقت تسلط ملك العادل مدينة القدس إلى فريدريك الثاني القائد الصليبي وحتى عام ١٢٤٤م حيث حررت نهائياً من أيدي الصليبيين.. ثم أصبحت في عام ١٥١٧م كما فلسطين كلها وأجزاء من الوطن العربي جزءاً من الامبراطورية العثمانية..

وبرهان آخر على الغضب المسيحي في تلك المرحلة تمثل في طلب وحيد تقدّمه

المكرّمات العربية الإسلامية منذ الفتوحات الأولى وحتى عهد صلاح الدين وكيف تعامل هذا القائد العظيم مع الأقليات اليهودية وموافقته على عودة من شاء منهم إلى القدس.. وهذا ما تكرر حدوثه أيضاً إبان الحكم العثماني، وخلال المجازر العنصرية العرقية التي مارستها ترونظامه النازي في التاريخ الحديث..

ولكن تأبى الصهيونية المتستترّة وراء قناع اليهودية إلا أن تشوّه التاريخ، وتضع على الأرض بفعل القوّة مفاهيم جديدة باطلة ومزيفه هي أبعملكون عن الحقيقة الثابتة ولمشبعة بالدراسات العلمية والمشفعة بما تأتي من خلال النيش الأثري والوثائق المكتشفة والتي هي بين أيدي العالم أجمع.. واسمحو لي في هذه العجالة أن أسوق أمثلة قد تعبر عن نظرة اليهود والعدوانية للديانات الأخرى بل وللبشر جميعاً.. يقول الحاخام مناحيم شنيورسن في مقال نشرته صحيفة هآرتس في 17/0/1974 (إن أصل أرواح الشعوب هو من طبقات النجاسة الثلاث، بينما أصل أرواح بني (إسرائيل) هو من الروح المقدسة ذاتها..).

وما كان على مبتدعي الفكرة الصهيونية إلا التركيز على تلك الإرهاصات وتروبيها، والدخول في سرهم سهباً لمعالجة الشعب اليهودي على مرّ العصور، بقصد شحن اليهودي بنظرة ثأرية حاقدة ضد الأمم، وهذا ما استدعى بالضرورة دعوة اليهود إلى رفض انتماءاتهم الإقليمية ومواطنيتهم في البلاد التي ينتمون إليها أصلاً وتحريضهم على الهجرة إلى فلسطين للنضواء في ترقية مجتمع عنصري خالص..

جاء في التوراة سفر العدد «OE»، وإن لم تطرح حواسن الأرض من أمامكم، يكن الذين تستبقون منهم شوكاً في يديهم، فلو كانوا في جواركم ويضايقونكم على الأرض التي أنتم ساكنون فيها..».

وفي قصيدة كتبها اليهودي أفرايم سيدوم ونشرت في ملحق صحيفة دافار 10/1/1974 يقول: (يا أطفال صيد اصور.. إيأنهمكم.. ألعنكم لأكمه خرون، ستنلمون محطمي العظام في الحقول والطرق، لا تسألوا ماذا.. فإنه العقاب.. والآن حان عقابكم.. كل النساء في صيد اصور.. كل الأمهات.. كل الحوامل.. كل المسنين وكل الأرمال.. هانحن قادمون لنعاقبكم.. لنقتص منكم..).

كما يقول يهونتان غيفن في قصيدته صبرا وشاتيلان نشرت في ملحق صحيفة ديعوت أحر ونوت 22/10/1974 (هناك جمهور غير.. يجلس أمام الشاشة الصغيرة.. رأينا لأسرى فلسطينيين في طريقهم إلى معتقل صرخ الجمهور.. صرخت أنا أيضاً.. اقتلوهم.. احصدوهم.. اذبحوهم.. نريد أن نرى الدماء في صبرا وشاتيلان..).

إن ما يجري اليوم على أرض فلسطين وعلى القدس رمزها الأبدي هو امتداد طبيعي لما أسسته الصهيونية من قبل وتطبيق عملي للتوجهات الصهيونية وكذلك فإن الحملة الإعلامية الصهيونية التي أفرقت تسلسل وقوع الأحداث منذ انطلاق انتفاضة الأقصى لم تكن تسعى لقلب حقائق ما يجري على الأرض بين آلة عسكرية تطحن شعباً أعزل فقط بل كانت تؤسس لفصول أكثر دموية

لاحظنا تصاعد وتيرتها يوماً بعد يوم لا بد تنتهي بنفص كل الاتفاقيات المنشئة التي وقعت بعدمفاوضات ومحاادثات ماراتونية على مدى أكثر من عشر سنوات، وعقدت عليها الأيمان ومهرت خيولها لتوقيع شهود عدل وتصيرون تبقىهن لشعب فلسطيني بالمحصلة شرطة حدود لسطر على أمن الصهاينة..

إن شعار السلام هو السلاح الأكثر خطورة كونه يخفي تحت ستارته الحرية بشاعة ما يجري حقيقة على أرض فلسطين، والذي تعمل (إسرائيل) من خلاله تقسيم الشعب العربي برمته إلى مؤيد لعملية السلام بالمفهوم الصهيوني أي تكريس الاحتلال.. وبين من لهض له المفهوم لشعبيا عربي أي التحرير..

إن الصهاينة برسمهم تلك الأحلام الخيالية لمفرط قبل كذبوا لشعوبهم تحقيقه كسب إقليمية بدعهم مساعدهن أنظمة عالمية يشوّهون التاريخ ويحاولون تحقيق التوسع الاستيطاني على حساب أصحاب الأرض الحقيقيين، ويقودون العالم إلى متاهات صراعات حادة جديدة، وكأن دروس التاريخ التي قادتهم إلى الهلاك أكثر من مرتبة عطهم العبر المرجوة..

المراجع:

- القدس أمانة في عنق كل عربي ومسلم.
- القدس - القضية.
- البداية والنهاية.
- فتوح البلدان، وغيرها..

عبد المنعم عواد

سيرة الإنسان في ديوان «الحب والسلام»

عبدالفتاح صبري





مقدمة:

* لافت أول

ديوان «الحب.. والسلام» لعبد المنعم عواد
يوسف مختارات من شعره

* النتيجة: أن هذه القصائد ليست جديدة
أولاً: أي أنها نشرت سابقاً وربما في دواوين
بالتأكيد

وأن هذه الخيارات تعني أنها القصائد الأقرب
إلى وجدان صاحبها بغض النظر عن القيمة
الفنية

ثانياً: أن هذه القصائد ليس بينها ضابط
فني أو رابط مضموني في الظاهر خاصة أنها
متفاوتة في زمانها الإنتاجي

ثالثاً: أنها لذلك تمثل مجموعة من القصائد
التي تشكل إلى حد ما تطور تجربة الشاعر

* من هذه الافتتاحية تخيلت أنني يمكنني
الولوج إلى ديوان «الحب.. والسلام» من هذا
المنظور النفسي، أو الالتجاء إلى الاتجاه
لنفسه ليبحث عما كنوناً نفسي شعوباً منعم
عواد المتمثل في هذا الديوان.

* ولكنني بإمعان النظر وجدت ملامح أخرى
ومهمة وكاشفة عن خبايا هذه القصيدة
تتعدى للاهتمام بتقنيات قصيدته بشكل
عام وتجاوز للمرور على المضمون الذي
ولجته والعوالم التي شكلت مضموناً وحيوات
الكتابة لدى الشاعر واللافت عند البحث في
تلك الاهتمامات أننا أمام سياق إنساني
باحث عن الحياة والوطن والآتي، فالموت
لديه مفضٍ للحياة، والتضاد مفضٍ للنور،
والانتظار مفضٍ إلى تحقق الوعد.

التواصلية مع قارئ يستطيع الوعاء سرها
والكشف عما يعانيه الصوفي اللامرئي أو
الغيبي والكشف كذلك عن مدارات النفس
والوجود وبالقطع هذا سيؤدي إلى غموض
اللغة المرموزة ولن ندخل كذلك في جدلية
تقليد نص واستيعاب فتحت في لمستوى
الدلالي.. ولجوء التلقي إلى التفسير الظاهري
الذي يفسد المعنى.

ولكن الشاعر المعاصر تجاوز الأشكال
التعبيرية والصور الفنية الجاهزة التي ألفها
المتلقي وهو رتب إلى العالم الماورائي الغيبي.
وبالتالي علينا التلقي أو القراءة بروح العصر
كذلك.

في قصيدته مكابدات.. ومقامات ص ٦١
مقصوعة الطريقة ص ٦٣

ومن ملامح القصيدة العوادية واتجاهاتها
تلك الصوفية لطاغية على غلبهم وسلوكها
باتجاه الغيبي بحثاً عن الروح والذات
والامرئي، هذا وعند البحث في مداخل
الاتجاهات الأخرى أن نتحدث عن الوطن
بوصفه المكان-المدينة بكل تشظياتها
التي أصبحت بؤرة للتوتر والطرود والعزوف
والاغتراب.

وكذلك أن نفتح أقبية الزمن في هذا الديوان
ولنتنبه إلى ثيمة الموت والانتظار كعلامتين
بارزتين في أعمال الديوان.

— أولاً: صوفية قصيدة عواد

مدخل حون الولوج في خصوصية التجربة
الصوفية في الأدب وطبيعة رسالتها

«في لحظة من الزمان حرة هتفت: لن أقيم
ومثلما تعانق اللهب والهشيم
هبيت تركب الطريق
مجرداً إلا من المبادرة
ورغبة قديمة في السبر والمغامرة
تؤود جسمك الهزيل خرقة المكاشفة».

«هذه القصيدة الومضة تكشف عن نفس
صوفي مرتبط بالوجود وبالحياتة اللامرئية
في معادله الظاهري والواقعي منطلقاً من
بنية قصصية إلى كشف بواطن الإنسان أو
التوجه إلى عوالمه الخفية المتصلة بالروح
والتعلق بالأعلى والماورائي تفضحه
لمكاشفة غمط تخفي «تؤود جسمك الهزيل
خرقة المكاشفة»

* وفي أول المقامات ص ٦٤ يقول:
«هذا مقام الريح، لا يقوى على اجتيازها غير
الذي له
جناح

... يا حارس المقام: هل لي في رحابكم مقام؟
أخطأت في المقال، لا يقيم في مقام الريح
إلا قائم
يستتف المقام.

... إذن أقوم في مقامكم، ولا أقيم
نزعت عني خرقتي لكي أريه أنني لأعدم
الجناح»... إلخ ص ٦٥.
فيها نطق قصيدة سنجد هظنفس لصوفي
منذ العنوان «أول المقامات».

والقصيدة تتكلم عن مقام الريح.. والدلالة
هنا تحتاج إلى تأمل شديد.. ماذا يعني الريح..
هل القوة؟

هل العالم الغيبي؟.. هل عالم الحب الخفي؟
هل عالم ماورائي؟ هل عالم متصل بالآخر
غير المنظور..

«نزعت عني خرقتي لكي أريه أنني لأعدم
الجناح»

هل هنا النزع معناه أنه تغش عن ذواته
الإنسانية المعهودة والجناح يعني التدثر بما
لا يرى لنا من خصال أو أخيلة أخرى كي
يخلع مقامات الشطح البعيدة عن مدركتنا.
«أوماً إليّ بالسماح.

وعارياً دخلت، عاصفاً أعانق الريح»
إلى أن يقول:

«وحينما وجدتنني أهوي بلا جناح
مضيت زاحفاً، أخرج من مقام الريح
لعلني من وقدة الجراح أستريح»
وفي قصيدة «ثاني المقامات» ص ٦٦
يتكلم شاعر عن مقام عشق ولكن أي عشق
هذا الذي يفتح مكانه بولاه الصوفي وتجرد
المشتاق ويرمز به مستترز غموضه لالغة
وبساطتها ولكنه يفضلها وفقاً لرؤى غير
مدركة تماماً للمتلقى يهيمها كيزيمن
حالة اللاتباس، أي عشق هذا؟

«هذا مقام العشق،

... إلى أن يقول:

فهل أذنت بالدخول؟

... وما شفيغكم إلى المثلوث؟

... يشفع لي الشحوب والنحول

... إلى أن يقول:

وأني أقيم لا أطيل

لأن مطمحي قليل

أجابني:

... وعيت ما تقول

فسمتكم يغني عن المقول

ومومتاً إلي بالدخول

... إلى أن يقول:

في اللحظة التي أملت أن تكون

أدركت أن ما يكون غير ما حلمت أن يكون

... إلخ

هظنفس لصوفي لغمض في طرحة مكنون

الذات والرغائب يفتح للمتلقى أبواباً أكثر

استيهاماً وغموضاً في ما يوده الشاعر من

هظن مقامات الشعرية التي كلبهن خلالها

وجيب العشق ونار الجوى ولظى النور وتنسني
الذات المتعلقة بنورانية ما يريد كالمجتبي
في عالم العشق الأبدي.

* وفي قصيدته «ثالث المقامات»

سنجد مقامات الغموض وقلق النص الحائر
في أفق التلقي وكشف عن معضلة التواصل
للقوف على نص يندرج في إطار نصوص
التخييل

«هذا مقام السر

من يُخ به يُخ دمه

دخلته فما نطقت

رأيت ما رأيت، لم أبح بما رأيت،

سمعت ما سمعت، لم أبح بما سمعت

وحينما خرجت

وقلت: فلأبح بما رأيت

وأكشف اللثام عن غريب ما سمعت

وجدتنني نسيت كل ما رأيت

وكل ما سمعت.

فرغ موضوع للحظة شاعر قولاً لالغة كالكاشفة
عنها وبساطتها، إلا أن الشاعر أخذنا إلى
متهامته بهم قوسيات تستعصي على
الفهم مجرد القراءة لظاهره شطحه من
الشطحات المرموزة، وكأننا نحتاج إلى تأمل
وإعادة فحص لمدرجات تلك اللحظة الحالة
وليس سهلاً توهمنا للتخييل لفك شيفر لنص
الصوفي الدلالة أو الشكل.

وسنجد نفس لمنهج في قصائد كثير منها
مثلاً:

... «آخر هذه المقامات» ص ٧٠.

... «القطار» ص ٧١.

... للنوارس حالاتها ص ٩٧.

... تفعيلية على البحر الطويل الرصد ص ٨٧.

... هو البحر عشق وموت، ص ١١٧.

ثانياً: الوطن

ويمكن النظر للوطن هنا بوصفه المكان المرتجى والمجتنب دوماً.. ويمكن تطهيره باتجاه المدينة التي صارت في هذا الزمان سبباً للنفي والإيغال في العزلة والتشظي الإنساني.

في ظل الظروف المعاصرة التي مرّ بها الوطن في حياة الشاعر الذي عاش فترة ما قبل ثورة ١٩٥٢ ثم عاش عصر الثورة بازدهارها وانكساراتها.. ولذلك فإنه من الجيل الذي حمل همّة رويو وقومية لموساً ومترجماً في شعره ودواوينه.

وسنلمح في هذا الديوان بعض ما لودطره في هذا السياق وسنجد العجمن القصائد التي تتغنى بالوطن والنصر.. والحلم بوطن أجمل وأحلى، مثلاً:
أغنيات فلسطينية، ص ٤٧.
محاولة لرسم خريطة للوطن، ص ١٣٣.
أغنيات وطنية، ص ١٠٣.
الحلم والأغنية، ص ١٣٩.
لقاء مع النصر، ص ١٦٥.

وكلها قصائد تتغنى بوطن.. وحلم بوطن ترفرف فيه أجنحة الحرية والعدالة والنصر المؤزر على أعدائه.. ووطن يعيشه ويحبه الإنسان لأنه الوطن.

«حملته في خافقي وسرّْتُ
يشدني إليه ألف خيط حيث كنتُ
وألف ألف غنوة تُعيدني إليه لو شغلْتُ
«لو انشغلت عنه بالجان ما انشغلتُ
لأنه الوطن» ص ١٠٦.

«ولي وطن أحاصره،
يحصرنني
يمد خطوطه في قلب خارطتي،

فأرسمه ويرسمني» ص ١٣٣
– «وحين يكون لي وطن بلا أسوار
بغير حصار،
تعود لي فرحة عاشق، إطلالة، أملًا بساعة
وصل
ويبقى الحب أغنية» ص ١٣٩
*ولكنه في قصيدته «كذب هو التاريخ» ص ٢٩.

هذا النفس الصوفي الغامض في
طرحه مكنون الذات والرغائب يفتح
للمتلقي أبواباً أكثر استيهاماً
وغموضاً في ما يوده الشاعر
من هذه المقامات الشعرية التي
يكابد من خلالها وجيب العشق
ونار الجوى ولظى النور وتشظي
الذات المتعلقة بنورانية ما يريد
كالمجتنب في عالم العشق الأبدي

يستعرض سخرية سوداوية ناعمة وشكلاً
آخر لوطن يستنكره ويضرب يأساً بكل
الثوابت التاريخية أسفاً وزهداً وتشكيكاً
فيها وفي كل المنجزات القيمة والإنسانية
ويطوح بالرموز لأنفاً في حياتنا المعاصرة
فرطنا في كل شيء.. ولم نضف إلى تاريخنا
أي منجز، بل صارت تنداع علينا الأمم فما
جوت تشبثت بمنجزات لمضغف إليها فيحقر
الشاعر هذه العزيمة المرتكزة فقطع لهما
تحقق تاريخياً وفرتت فيما يجب أن تصل
إليه في حاضرها.
الشاعر يسخر ويكي على أمة متهاوية.
«كذب هو التاريخ يا عربُ

كل الذي روجتمو كذبُ
ما كان عنتره سوى وهم
تمثال زيف، إنه خشب» ص ٢٩.
«من ذا يصدق أننا يوماً
قد شدنا نحو العلا سبب
أو نحن أبناء الأولي بهموم
غنى الزمان وشادت الحقب»
.... إلخ
إلى أن يقول:

«لا يا أخي ما نحن من كانوا
ذلك الزمان، وكلهم نجبُ
أو نحن من نسل لهم؟ كلا
أنا لست أحسب أننا عرب

ثالثاً: الزمن

تبدو أهمية الزمن في الأدب، والشعر
خصوصاً في تياراته الحديثة من أهم محاور
لبنلافني وفلسفي وفكري لا يعمل نفسه
حيث يؤطر كذلك إلى موضوع الصراع بين
زمن تاريخي واقعي وزمن لانهائي الأوهو
الخلود، إن جاز التعبير.

والزمن يتجلى في إشارات
المرور
الماضي
الحاضر
المستقبل

والإحالات الأخرى والتي تنبئ كل حالة
عن موقف متصل بجمالية اللحظة أو البعد
الفلسفي وأحتى الميتافيزيقي وعن حالات
الوجد والحب والموت والتجدد والنظرة الكلية
للحياة بكل أبوابها.

ولكننا في هذا السياق نكشف عن حالات
أخرى للزمن لدى قصيدة ديوان «الحب
والسلام» لعبد المنعم عواد يوسف، ألوهي:

أ - حالة الموت:

وهي حالة شعورية لدى قصيدة عواديفتتح بها باتجاه رؤى خلاقة لمراوغة الواقع المتردي وكأداة لمقاومته دفعاً باتجاه لمستقبل الآتي مستقبلاً للحل. سنكتشف بيسر أن الموت لديه مفضٍ إلى الصحو المنتظر.. وإلى حياة وإلى القادم الواعد. «كنت قد أغمضت عينيًا،

أستقبل الموت

فبعثتني أنتا

لما طرقت الباب،

كنت أظنك الموت

تمتت أهلاً بالخلاص أتى!!

مضيت لأفتح البابا

رباه!! .. لا

لا، لم يكن الموتا

هذا الصبح الوجه، هذا المجتلي سمنا!!

* حالة الموت هنا حالة عاطفية متصلة بالمحيط الصامت والقاتل والباعث على الموت ولكن انبثاق الأمل الواعد يذهب لخلق تبتل لمشاعر لمستكين في حزنها للموت لاستقبال بواعث أخرى متساقطة مع الآتي الحياة عكس للموت فقط لتغيير الأدوات المحيطة والتي يمكن أن تكون محببة أو مفرحة تبعث على التائق والانبثاق نحو زمن آت أكثر وعداً. وكأن الموت هنا رديف للزمن الحاضر.. والحياة صنو لزمن آت.

وفي قصيدة «همزية العشق والغناء» ص 04 سيطلع الموت في اللحظة حاضر وهي شكل الروح الغافية في أسرارها رغم توقعها واشتعالاتها ولكنها مكنونة تحتاج إلى ساحر يزيح عنهاز بد الحاضر والآتي المعتم والقاتل والشاعر بنفسه يحيل إلى البحث عنه.. عن هذخي سير في قمة طرفة لروح حتى يعيش الزمن الآتي والأجمل.

هو الجمر مستتر بالرماد (حالة الموت)

إذا أنت لم تشعليه

إذا أنت لم توقظيه

إذا أنت لم تنتقي السر فيه

إذا أنت لم تبعثي فيه نبض التأجج... إلخ

إلى أن يقول:

لم تنفخي فيه من روحك انداح مهترئاً

وانطفأ) موت

والحالة للشعورية لمنزق قلب رسوف في الموت

يستشعر لشد وفي يوقوت فسهل صحو

وحالة الألق وحالة التوهج الآتي باستحضار

أداة البحث والتغيير. الآخر الذي سيطفئ

الموت ليعبث دفء الحياة.

* وفي قصيدة «العزف على أوتار متنوعة»

ص ٢٣ /

«جثت تغني»

«أنا الجثة، المجد كانت

فهل تذكرون الذي كان مجداً، ومات؟

أنا الدوحة، العز عاشت

ولكنها صوحت، واستحالت رفات!

وأسمعها ما تزال تغني،

تحدث عن سالف العهد أم جاهد الغابرات... إلخ

إلى أن يقول:

«أيا جثتاً أكلت ماضياً،

وتأرق في ليل حاضرها في انتظار عقيم لما

هو آت، وليس بآت.

والجثت التي تغني هي إحالة للزمن الماضي

زمن المجد الذي راح،

وكاشفة عن زمن أتى متسرلاً بالموت.

والشاعر يستنكر علينا أن نبعد دوماً في عز

الماضي دون البحث في مجد الآتي الذي لن

يأتي طالم توقفنا عند الماضي البعي وكأنه

يحيلنا إلى أزمنة ثلاث:

الماضي مجد

الحاضر سقوط وموت

المستقبل موت الفاعل في سبيله

* وفي قصيدة «غنيات فلسطينية» ص ٧٤،

يتكلم شاعر عن الموت بمعنائه المين فيزبقي

ولكنه موت يعنينا للشهادته ترتبط بالعقيدة

من ناحية، وبالوطن والأرض من ناحية

أخرى، ويرتكز على أنه موت من أجل الحياة

في تضادية كاشفة عن جماليات القصيدة

لديه.. يقول مخاطباً الأعداء.

«لكن لكم ما تشتهون

ونشتهي شيئاً سواه

إن تشتهوا موتاً، فشبهوا تبايناً لتلد الحياة».

وكان الموت لدينا هو نفسه حياة

وهو نفسه بناء للزمن التالي والقادم

سواء للوطن والأرض أم للإنسان الباحث

عن الخلود في العالم الآخر.

* وفي ربطه ما بين الموت والحياة لجهة

الوطن والأرض فإنه يرى في قصيدة «الأغنية

الثانية» ص ٤٩ أن الوطن يموت إن لم تبذل

له النفس والكفاح المتواتر من أجل بقائه

ورفعته.

«فإن نسكت يموت

من أجله غنوا معي حتى يعيش

يموت لو مات الغناء

غنوا هنالك من يخاف من الغناء

غنوا، ليبقى الحلم يسطع وسط أطياف

الضباب

غنوا، ولو كان الغناء هو العذاب»

والغناء هنا ليس صدحاً أو نشيداً إنه في حالة

فلسطين كفاج وموت ودر بل الغناء من أجل

أن يبقى الوطن.

ويستمر في هذا السياق الحاضر على الموت

من أجل بقاء الوطن فلسطين في «الأغنية

الثالثة» ص 0١.

«آه يا وطناً يعيش بنا، فإن متنا يموت

لن يقتلونا، إننا نحيا به

حتى وإن طال السكوت».

وفي قصيدته «هو البحر عشق وموت» ص

١١٧.

يربط دوماً ما بين الموت وحب المكان
وحب الآخر
وحب الوطن
وحب المغامرة
والمغامرة هنامن أجل الأرض كذلك.. وكأن
الموت مفض إلى الحب.. إلى الآتي.. إلى أعلى
شيء سوا كان ووطناً كاناً وآخر ثم فواليه
النفس باحثه عن ذاته هو وعشقه وولدها..
وكأنه يربط بين العشق والموت في مقاربة
يقصد بها التساوي والتوازي ما بين الندين:
العشق = الموت
«يرفعنا العشق للموت، يرفعنا الموت
للعشق».

والموت في هذه القصيدة يلبسه الشاعر
لبوس المغامر والاستكشاف والبحث من
أجل الحياة والحب والخلود لامن أجل الموت
الفعلي المغارق ولكنه موت للحياة وللنماء
وللازدهار والتفاعل مع مشهديات الحياة
المجتباة والمستتهاق وربطه بالبحر لأن في
البحر عنفوان المغامر وروح مجهول وشوق
البحث عن غير المعروف وكأنه الحياة. والموت
هو البقاء هذه الثنائية المتواشجة كما أرادها
الشاعر في تسليبهما في حقيقة مفارقة
في الواقع وفي أفق المعلوما حيث للموت مع
حياة، إما هذا أو ذاك، ولكن هذا التصغير فيه
إذكاء للبحث وحض على البحث عن أفق ما
يريد الإنسان في رحلة وجوده الحياتية إما
استسلام وإما حب وبقاء وخلود.

«هو البحر عشق وموت
وبينهما أنت، لا أنت حي ولا أنت ميت
لأنك بالبحر تحيا، وفي العشق تحيا
فتحيا غراماً، وتغني هياماً،
ويسلمك العشق للبحر دوماً،
ليلفظك الموت للشط حياً،
فتسقط في حب جنية البر، أي امتحان؟

فهل أنت تنجو من الموت في حضن جنية
البحر.
حتى تموت على صدر جنية البر؟»
إذ هو الخلود المرتبط بالمقاومة وعشق ما
نربحوه إلا الموت هو البديل كما يرى عبد المنعم
عواد.

ب _ مقامات الانتظار
* الانتظار في قصيدة ديوان «الحب ..
وسلام» يعطي المنعم ولا يشك شكله المستحق
التأمل ربطاً بالزمن الذي يفضي دوماً للآتي
وكان حالة الاستطراق للأمام هي سمة
بارزة لديها مثلما رأيتها في حالة الموت
المفضي للأمام ولل مستقبل وللحياة فإننا
سنرى الانتظار همار غم قلقه وتوتره كحالة
إنسانية وضرورة حياتية ازدادت في عالمنا
المعاصر الذي ولد الضبابية المغلفة لليومي
وبت الإنسان مسوراً لثنية وأقمطة تدفعه
للتفوق والتشريح والتشخيص والاعزال ولكن
الانتظار همار مفتاح وحل لفتح كوات باتجاه
لمستقبل واستشراف فيهم وجهه الحاضر
المعتم ربما.

في قصيدته «مكابدات ومقامات» ص ١٦،
يفتح عبد المنعم وانه هذه الألفية الحاضرة
بانتظار الآتي الأجل، ففي مفتتحها
يشخص الحالة. الحالة الشعورية والنفسية
والوجدانية والمرتبطة بالقدر وبصيرورة
الذات في أساقه مع الغيبي الذي لا كسر
إيماناً منها بتلك القوى العظمى المسيرة
للحالة وللماقدير وللأحوال.

«ها أنتذا تعود لي مدثراً بجرحك القديم
ها أنتذا في روعة اتسافك الحميم بالدماء،
نبضة بنبضة
وقطرة بقطرة
هذه أضاء عمرك الذي انقضت مسافر أجمع
الرياح،

تنقلك الجراح للجراح
أبتنتي به على يدك حاملاً شعار
«أن ما يكون كان، والذي لا ينبغي يكون لن
يكون».
حصاد ما أنفت به السنون

وفي مقطورة «الطريق» ص ٦٣ يجيب عن
هذا الاستسلام ويفتح باباً للتمرّد باتجاه
المستقبل، رفضاً لحالة الانتظار التي غلقت
مقطوعة «مفتتح الاستسلام» رسوياً في
أوجاع الانتظار.. ومكابداته.

يقول:
«في لحظة من الزمان حررت هتفت: لن أقيم
ومثلما تعانق اللهب والهشيم

هبت تركب الطريق
مجرداً إلا من المبادرة
ورغبة قديمة في السير والمغامرة
تؤود جسمك الهزيل خرقة المكاشفة».

«بينما في قصيدة «القطار» ص ٧١.
سنلح ذلك الانتظار الطويل المرتبط بالزمن

الفيزيائي والنفسي
القطار نفسه هو إحالة للزمن
وهو إحالة للتغيير

وهو إحالة للآتي لأنه متحرك
وهو حالة (رغم أنه رمز للتحرك)

إلى طول حالة الانتظار
لأن الشاعر ربطه بالأعوام الطوال
والانتظار همار حالة شعورية تتم عن برودة

الحاضر وسمته القاسي
ولكن رغم ابتعاد الحالة وطول المعايشة
القاسية فإن الانتظار ارتبط دوماً بالإفناء

للانفراج والأمل المزدهر.
«في انتظار القطار الذي لن يصل..

ظل في صمته، شاخصاً للأفق..
فوق برد الرصيف

مر عام عليه، وهو في صمته، في انتظار
القطار

مر عام جديد، وهو لما يزل، في انتظار
القطار
مر عام قديم، وهو مستغرق في انتظار
القطار
– القطار الذي لن يصل
فمتى سوف تأتي؟
متى سوف تقبل يا...
قطار الأمل؟

وفي قصيدة «دعوة بريئة للإبحار» ص ٧٣.
سنرى الانتظار «مرساة» باتجاه الآتي
الأجمل.
«تعالي، فزورقنا في انتظار»
الزورق هنا رمز الزمن والحركة والتقدم
للأمام، وكأن هذا الزمن ينتظر المحبوب
ليندفع به مع حبيبه إلى جزيرة الحلم والأمل
القابعة هناك خلف الزمن.. وخلف الزمن
الحاضر هناك في البعيد الآتي.

دلالات الانتظار
– فزورقنا في انتظار.
– ضج من صمته زورقي.
– تعالي لنبحر.
– تعالي فزورقنا ما يزال يُسرُّ بأعماقه
للمياه.
– زورقنا في انتظار
– تعالي
لنبدأ رحلتنا المرتجاة
«تعالي

فإني على شاطئ الحلم أرسو
تعالي فزورقنا في انتظار
تعالي، لنبدأ رحلتنا المشتهاة
إلى أن يقول:
تعالي:

لنبدأ رحلتنا المرتجاة» ص ٧٣.
وفي قصيدته «للنوارس حالاتها» ص ٧٩.
يتخذ من النورس أداة للتأمل الصوفي في

الحياة وإحالتها ويفتح فيها كذلك مدارات
للآتي والغيبى. ويعمل أداة للبحث في بعض
حالات الركون الإنساني وعدم الانطلاق نحو
الأمام والازدهار والتوقد.

«مضوا كلهم
بينما أنت باق،
فماذا يشدك للأرض؟
ماذا وراء انتظارك؟»
الشاعر مستنكرًا لحالة الإنسانية المعطوبة
متخذًا من الانتظار سؤاله الاستنكاري؟
«ماذا وراء انتظارك»
وكأنه يحث للاندفاع والانطلاق وعدم
التشبث بالسكون المفضي للركون والدة.

ويقول:
«كل النوارس ألفت أزمتها للمحالمستثير،
لدافعها المستحث
وراحت تحلق عبر المدارات.
ها أنت ترقب آخرها قد تخلى
وراح يحث الجناحين كي يلحق الركب
ماذا وراء انتظارك؟
هل صرت ظلاً لفرخ غراب كسيح».
ويرصر الشاعر على اتخاذ الانتظار هنا مثلية
تحتاج للتخلي عنها حتى يفضي إلى البحث
في أفق الانطلاق باتجاه فك أزمة الإنسان
وبحثًا عن تطلعاته وأحلامه وتحقق آماله.

«ماذا وراء انتظارك؟
هل صرت ظلاً لفرخ غراب كسيح».
هذا الاستهجان من انفراط العزيمة ووهن
التوقلنالي يكشف عن تعمق الشاعر للإيقاظ
مشاعر الانفتاح حول حلم المرء لمشتته.
وسنرى اهتمام الشاعر بهذه التقنية
«الانتظار» في قصائد أخرى كثيرة مثلاً
«حدث ليلة عيد» ص ٤١.

«لقاء في فصل لم يولد بعد» ص ١٧١.
– «لا، لم يكن الموت
هذا الصبوح الوجه، هذا المجتلي سمنا»

– «وبجاء صوتك دافئ النبرات،
يشجب ذلك الصمتا»،
– «ومكثت عندي مثلما شئتنا
ورحلت عندي وقتما شئتنا»

تبدو أهمية الزمن في الأدب والشعر
خصوصاً، في تياراته الحديثة من
أهم محاور البناء الفني والفلسفي
أو الفكري للعمل نفسه حيث يؤثر
كذلك إلى موضوع الصراع بين
زمن تاريخي واقعي وزمن اللاهائي
ألا وهو الخلود، إن جاز التعبير

* هذا التضاد بين
البعث والموت.. والمكوث والرحيل
يفضي إلى حالة الوجود المطلوق والمشتهاة،
وأكد عليها أي على الحالة المرغوبة بتكرار
ذات المتضادات وكأنه إصرار على اجتلاء
الحالة وبعث إلى التي يتشوقها أساساً
والمتولدة من بهجة النور المنبثق من الآخر
طرف المعادلة الأجمل في الحياة وفي
التواصل الإنساني المنهمم بوجيب الاشتهاة
والأمل، حتى صار التضاد هنا عكساً ومرآة
للك الحالة الإنسانية التي تبصر من الموت
حال غياب الآخر إلى الحياة بكل حيواتها
ودفتها حال وجود هذا الآخر الذي يطل على
جذب صاحبه في حبيبه.

بعض التقنيات التي توصلت بها «قصائد
الحب.. والسلام»

أ – تقنية التضاد
اعتمرت قصائد الحيوان بتقنيات مختلفة في

بنائها المعماري منها «التضاد» والذي اتخذته الشاعر لإبراز الإيجابي في مقابل السلبي أو للتأكيد على حالة شعورية أو وجدانية.. أو مفارقة باتجاه ما يوده فكراً أو مضمونياً من قصيدته التي يصور فيها كافة الحالات الإنسانية للكشف عن مدارات القلب والعقل والمطالب الإنسانية الفكرية والعاطفية في صيرورة اليومي والإنساني بعامه .
ففي قصيدة «الحب والسلام» لا سنجد هنا الاعتماد بالتضاد الكاشف عن رغائب الأمل والنور في الحياة.. والتوق للآخر للمجتهى والمشتهى.

«أنت بعثتني
وحينما أغمضت عينيًا،
أستقبل الموت
أثيتني أنا».

وفي قصيدة «أغنيات فلسطينية» ص ٤٧ يوظف الشاعر نفس التقنية ابتغاء إثبات جدار تناوب الحياة في مواجهة عدو يضرب علينا بسياط الموت والقتل وشهوة الإفناء. «إن تشتهوا موتاً فشهوتنا ابتداء الحياة» والموت هنا أيضاً مفضٍ إلى الحياة وإلى الآتي والمتعاكس مع الموت والإفناء.

«صمت لميقات، وبعض الصمت يهدر
كالنشيد».

صمت.. يهدر كالنشيد
هذالتضاد ككشف عن قيمة المقولوم تجعل
الصمت له صوت ويهدر كالنشيد في الصوت
العالي. في إطار المقاومة كل شيء يجب أن
يوظف..

«ها أنتذا بداراً يعود إلي،
يخرج من محاصرة المحاق، يعود بين غم من
جديد»

البدر - المحاق

هذا التضاد كاشف عن أنه في المحال تتولد القوة.. والمقاومة.. وتولد العزيمة التي تفجر رايكين الغضب والتصدي للعدو السالب للوطن وللأرض.

وفي قصيدة «تفعيلية على البحر الطويل
الرصد»

«وأحسب نفسي - أفتح العين - صاحباً
ونوم ثقيل فوق رأسي جاثم
قضى الليل أن نشقى بصحو مؤرق
فيا لأخي صحو كمن هو نائم».

**الانتظار في قصيدة ديوان «الحب..
والسلام» لعبد المنعم واهي شكل
حالة تستحق التأمل ربطاً بالزمن
الذي يفضي دوماً للآتي وكأن
حالة الاستطراق للأمام هي سمة
بارزة لديه مثلما رأيتها في حالة
لموت لمفضي الأمل للمستقبل
وللحياة فإننا سنرى الانتظار هنا
رغم قلقه وتوتره كحالة إنسانية
وضرورة حياتية ازدادت في عالمنا
المعاصر الذي ولد الضبابية
المغلقة لليومي**

والتضاد ما بين (النوم والصحو) يحاول
الشاعر أن يرسم صورة متأرجحة تتساقط
وحالة التخبط لمن يتدبر الحياة وسرها
فيتخبط في حقائق أقرب إلى الأحلام أو
الأحلام كما الحقائق حالة التشوش يفتحها

باتجاه حالة ما بين الصحو والنوم ما بين
«الوسن واليقظ» محاولة لتقريب حالة تخبط
الشخصية حين تتناوب حالات التيه وبعيد
التأكيد عليها.

«هو الليل من حوي
فهل يرحل الليل، متيحاً قلبي بصي صم من
النور؟

وهل يشرق الفجر الذي ينير
مناها تي» ص ٨٨.

مستخدمة مرة أخرى حالة التضاد بين ظلام
الليل والنور.. أو ما بين الليل والفجر لإبراز
التالي عكس الحالة الآتية.. النور عكس الظلام
القادم المتولد من الإحباط.

ومستثمرة تقنية التضاد في عظم قصيد
لتأكيد فكرته أو فلسفته التي يود تميرها.
سنرى ذلك في قصائد

«تقسيمات على البحر الطويل»، ص ٩١.
«أغنيات وطنية» ص ١٠٣.

«هو البحر عشق وموت، ص ١١٧.
«أغنية للمطر الذي لا يجيء، ص ١١٣.

«وعاشق وما عاشق، ص ١٢٥.
إلى آخره من القصائد.

ب - تقنية القصة الشعرية
استخدم الشاعر تقنيات السر ووظفها في
قصيدته، حيث سنرى بوضوح تام القصة
الشعرية والممتلكة لغنيات وأدوات السرد
القصصي كالحوار وضمير السارد والحدث
والنهاية الخاتمة، وسنرى ذلك في مواضيع
كثيرة وقصائد متعددة ولكننا سنعرض
لبعضها مثلاً:

قصيدة الطريق: ص ٦٣.

حيث سنلمح فيها تقنيات القصة القصيرة
البدائية. «في لحظة من الزمان حررت فتفتلن
أقيم».

الحدث: يتشكل في الإصرار على الولوج إلى الطريق، والطريق هنا معنوي بأبعاده المرموزة، ويتنامى الحدث الذي يتكشف في النهاية .

النهاية «تؤود جسمك الهزيل خرقة المكاشفة»

وسنرى

– السارد من الخارج.

الشخصية البطلة التي ستؤوب إلى الطريق.

– الحدث النفسي المتنامي من بداية الإصرار

على الولوج وتحصن بشخصية تتقدح حاجه

الفعل.

«في لحظة من الزمان حررة هفتت لن أقيم

ومثلما تعانق اللهب والهشيم

هبيت تركب الطريق

مجرداً إلا من المبادرة

ورغبة قديمة في السير والمغامرة

تؤود جسديك الهزيل خرقة المكاشفة»

ومن التقنيات التي استخدمها الشاعر، هي

المشاهدة ورغم أنها تقنية سينمائية إلا أنها

صارت تقنية قصصية لم تميز في قصيدة

«الأغنية الثالثة» ص 01.

«من لي بخارطة تحاصري، فتندبس الرؤى..

طفلاً،

وحرثاً

وشياً جالساً في ظل دوحته يبسمل»

– تقنية الحوار:

وهي تقنية قصصية بامتياز توصل بها

الشاعر لتمرير رؤاه وتبسيط فكرته، ففي

قصيدة «أول المقامات» ص ٦٤.

«هذامقام الريح، لايقوم على اجتياز غير

الذي له جناح

– يا حارس المقام، هل لي في رحابكم

مقام؟

– أخطأت في المقال، لا يقيم في مقام الريح

إلا قائم يستنكف المقام.

– إذن أقوم في مقامكم، ولا أقيم
نزعت عني خرقتي كي أريه أنني لأعدم
جناح»

بالأمل سنجد أن الشاعر ارتكن على الحوار،

وهو تقنية قصصية كاشفياً أدوات الدخول

والولوج إلى العوالم اللامرئية والخفية التي

تركها الفضية القاري لاكتناه هذه العوالم.

وهي خلت التقنية التي استخدمها في قصيدة

«ثاني المقامات» ص ٦٦.

– قصة النهاية.

في قصيدة «ثالث المقامات» ص ٩٦، سنرى

تقنية القصة المكتنزة بدهشة البداية

وتوتر الحدث

والخاتمة المفارقة..

«هذا مقام السر،

من يبح به يبح دمه

دخلته فما نطقت

رأيت ما رأيت، لم أبح بما رأيت،

سمعت ما سمعت، لم أبح بما سمعت

وحينما خرجت،

وقلت: فلأبح بما رأيت،

وأكشف اللثام عن غريب ما سمعت

وجدتني نسيت كل ما رأيت

وكل ما سمعت».

وسنلمع تقنية قصة توصلها في قصيد

كثيرة، مثلاً:

القطار، ص ٧١.

الهراء الجميل، ص ٧٢.

دعوة بريئة للإبحار، ص ٧٣.

الربيع المتلصص، ص ٧٤.

فتاة المقصف، ص ٢٢٧.

الطاعن والمطعون، ص ٢٣٣.

الحزن والشتاء، ص ٢٣٤.

رثاء قرية، ص ٢٣٦.



ارتحالات

- 1 - بخطى واثقة يدخل إلى ذاته
فيكتشف كم هو عريان!
- 2 - رذاذ الضوء ينسرب من النافذة
وحينما أمعن النظر
تيفن أن الضوء ينسرب للخارج
- 3 - يرتدي قلب طفل
يحاول أن يعيش البراءة
روحه المعتمدة تسحبه إلى الداخل
- 4 - على رصيف النسيان
يتكئ على عزله
ويحدّق في مارة يشبهونه
- 5 - أصابع من ضوء
تربت بحنان مبالغ
لكن في الوقت المتأخر
- 6 - الصورة في المرأة لا تشبهه
فتش في ذاكرته البعيدة
ففضّل في العثور على نفسه
- 7 - الليل.. لا يفتح مسارب للدفع
هو مخبأ في دواخله
يرتق وجعه الآتي

قراءة في ديوان (عيون الفجر) للشاعر عبدالمنعم عواد يوسف

د. هيثم يحيى الخواجة

يرى بعضهم من غير المتخصصين بأدب الأطفال أن الكتابة للطفل لأهمية كبير قلها بسبب سهولتها وقدرتها على من الكتاب على صياغة نص له وهنا ليست بصدد الرحلى هؤلاء أو تفنيد عاواهم، لأن العلم والخبرة في أدب الأطفال يحدضاتها أصلاً، فالكتابة للطفل في أي نوع من الأنواع الأدبية يحتاج إلى موهبة وقدرات خاصة، ويحتاج إلى معرفة عميقة بعلم نفس الطفولة وعالمها الشائك الكبير.

بسم الله أدعو
في صباحي والمساء
فاستجب لي يا إلهي
ولتحقق ذا الرجاء
وارع يا رباه أمي
إنها ينبوع برّ
وأبي سدد خطاه
واحمه من كل شرّ

وفي قصيدة (لبيك أقصي) التي كتبها من وحي الانتفاضة في ذكرى الإسراء المباركة يقف ليشك ووقفين مهمتين لحظهما مثل الموقف الطفولي من الأقصي والأخرى تمثل موقف الموجه لهؤلاء الأطفال. كان الشاعر في وعيه الداخلي يدرك أن هذه الانتفاضة من تخطيط الرجال وتنفيذ الأطفال والرجال معاً، فعكس ذلك بطريقة غير مباشرة قائلاً:

لبيك يا مسرى النبي
يا أيها البيت السني
يا من إليك سرى الرسو
ل يحفه الوحي العلي
نفديك بالأرواح نسد
خو بالدم الحر الزكي

شياً جديداً إلى هذا الإطار الذي بناه لنفسه «(٢)». وهنا نحصي عناوين القصائد في الديوان، لنستعرض معانيها، فنجدها على النحو التالي:

(إنمأنت المجيب، عمر قليل بالإيمان، لبيك أقصي نحن للوطن قسمو إصرار الكتاب من آثار العلم، أقر يا أمل المستقبل، عيون الفجر، سادحة الأفق الشرقي، الصباح ما ذلت مني، مدينتي، نصيحة، الطفل والزهرة هياها يا أطفال، عن الأم، جدي كان غواصاً، أسرتي، مرحى بأيام الطفولة) (٣).

ولعل هذا العناوين تعطينا صورة المساحة الفكرية التي تنقل في أرجائها الشاعر ووهي صورة واسعة لاضيقه، عامة لخاصة، متنوعة لا مكررة، علمية تربوية اجتماعية وطنية قومية ...

نخل عالم الشاعر يوسف فنجد في قصيدة (إنمأنت المجيب) علم سبيل المثال دعوات، تتسم بالبساطة والعفوية وتتناسب ونفس الطفل النقية الطاهرة:

كتبت هذا التمهيد لأحدث عن تجربة مهمة في مجال شعر الأطفال خاضها الشاعر عبد المنعم عواد يوسف في ديوانه (عيون الفجر) الذي صدر عام 1990 عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة والشاعر يوسف واحد من رواد الشعر الحديث بدأ نشر في الخمسينات، ونال أكثر من جائزة وامتلك أسلوبه الشعري الخاص في معالجة موضوعاته ونقل أفكاره إلى القارئ (١).

وقبل أن ندرس قصائد الديوان لابد من الإشارة إلى أن هذا الديوان يتوجه إلى أطفال المرحلة الثالثة، أي: من الصف الخامس إلى الصف السادس، ونحن هنا نعتبر أن ثمة تداخل بين المراحل الطفولية الثلاث يتسع بمقدار وعي الطفل وذكائه، وأن قاموسه اللغوي لا يخرج عن هذا الإطار، وهو ما يؤكد قدرة الشاعر على الكتابة للطفل ومعرفة به، لأن أسلوب اكتساب الأطفال للغة الحديث واكتساب المعرفة في أي بيئته هو مسألة إعادة بناء، فالطفل «ينشط وخلق نواة المعرفة لنفسه، ومن أن إلى آخره يضيف

يا أيها الأطفال يا
أمل الغد الزاهي الوضي
صونوه بالأرواح ردّ
وا عنه هذا البربري

في قصيدة (قسم وإصرار) يُعنى الشاعر
بالتوجيه السلوكي والإرشاد التربوي الذي
يجب أن يتحل به الطفل العربي ويستغل
الشاعر ذلك الهدف، ليعرج على العواطف
الدينية رابطاً بين السلوك والعقيدة:

قسماً بالباري الخلاق
قسماً بالله الرزاق
أن أجعل علمي نبراساً
يحمي من سوء الأخلاق
وأعاهد ربي عن حق
والله يبارك ميثاقي
أن أنأى عن أي غرور
وأعلم من لم يتعلم

وتعقّ قصيدة (من آثار العلم) من أجود قصائد
الديوان، فهي تطرح موضوعاً جديداً، قلما
طرح في شعر الأطفال وتناقشة مناقشة
تتلاءم والفكر الطفولي الذي يلح على فهم
الحياة من خلال تكرار الأسئلة المفيدة التي
تزيد المعرفة، وتثير القلوب:

ما الذي أودع في السيارة العزم فسارت؟
ما الذي أنبت في الطائرة الريش فطارت؟
ما الذي قصر للناس المسافات الطويلة؟
إنه العلم مضى ينشر في الكون ضياه.

ومن يزين حياة الطفولة، ويزركشها غير
فسحة الأمل التي تبرز الكلمة بالنور،
وتزركش القلوب بالحب والإيمان؟ يبدو في



نحن في غر
درع قوّه
علمنا له
جهدنا له
نحن شمسه
نحن ظله

أما قصيدة (ساحر الأفق الشرقي) فهي
ساحر حقاً استخدم الشاعر فيها أسلوب
الحكاية القديمة فالجدُّ يجمع لأطفال حوله،
ويحكي لهم حكاية اللغز الذي سرعان ما
ينكشف وهو شمس مبعثف وهو لوكون
بكامله:

يلجمل الشمس قد سطعت ضحكته فوق
ذؤابات الصفصاف
مثل سلاسل ذهب صاف
ضحك البلبل حين أحس بكف الشمس
راحت تمسح ريش جناحه
غنى البلبل أجمل أغنية غناها
ما أحلاها!

وعلى الرغم من الوزن الجميل الذي اختاره
الشاعر إلا أن طول بعض الأشرطة لا يريح
الطفل، وهنا لا يفوتنا أن نشير إلى مقدرته
الإقديس حين كتب للأطفال مسرحية شعرية،
هي (الصباح) فحقّق بذلك فوائدها الكثيرة ومن
أهمها حب الطفل الشديد لأسلوب الحوار
والحركة لأهمه لثيران للنشاط الجسماني
وللخيال، لأن الطفل يتصور نفسه حين
يتقمص الشخص الذي يمثله، ومنها أيضاً
تعريف الطفل بالمسرح الشعري وأدواته.
في هذه حوارية يتعلم الطفل الاستيقاظ
الفجر ونبذ الكسل واستقبال الصباح بروح

قصيدة عيون الفجر لم الشاعر مستقبل
الطفل كبيراً فهو ليسان حياتنا القابلة وهو
ثمرة جهدنا وكدنا الكبير:

لعيون الفجر تغنيا
وملأنا بالورد يدينا
وبدرب الأفراح مضيئا
ولنيل الأهداف سعينا
من نبع الحب تساقينا
أشواقاً تملأ عينينا

وما يلت النظر في إبداع الشاعر يوسف أنه
يخلق قصيدته من وضع كلمات يسهل على
الطفل حفظها ولها معنى للنظر في موضوع
قصيدة (نحن للوطن) لوجدته في كلمات
كبيراً، يحتاج إلى صفحات وأحياناً إلى كتب،
وما يزيد إعجابك تلك التشكيلات اللفظية
التي لا تتوقف عن حدود المظهر بل تتعداها
إلى المخبر باحثة بدراية وفطرة وقدرة
عن الإيقاع الجميل العذب والجرس المؤثر
والتلوين الحسي والنفسي:

نحن للوطن
رمز عزه

التفاؤل والثقة بالنفس والغناء الدائم للنور
والحياة:

الصباح: ما أجمل الضياء

على فم الوجود

والسحر والبهاء

يعانق الورود

الجميع: هيا بنا نغني

للنور والحياء

نشدو بكل فن

ونرفع الجباه

ولا تقل حوارية (ماذا تتمنى) أهمية عن
حوارية (الصباح) التي تدعو الطفل إلى
التفكير بالمستقبل، وعن حوارية (الطفل
والزهرة) التي تشرح لنا العلاقة الوثيقة التي
ترتبط بين الطفل والزهرة وتفاؤلهم مع علمي
الحياة:

الزهرة: لا تقطفني .. لا تقطفني

دعني أرقص فوق الغصن

إن تقطفني

يذهب سحري

يذبل لوي

يرحل عطري

الطفل: أنا أهواك أنا أهواك

تسعد روحي حين أراك

ما أنداك، ما أبهاك

كم يبهج قلبي مرآك

هيا هيا

لا تخشيني

أضوي ضيا

يبهر عيني

والشاعر في مسرحياته جميعاً كان
يراعي مناسبة المسرحية لقدرات الأطفال
واهتماماتهم، فاستخدم الفكرة الملائمة
والأسلوب المناسب والبحور الراقصة
القصيرة، وزودها بالأفكار والخبرات التي
يحتاج إليها الطفل، وتؤدي إلى نموه المعرفي
والوجداني والنفسي والحركي.. كما استخدم
الشعر والأسلوب القصصي في قصيدته عن
الأم)، فحكى قصة الهرة التي دخلت وراء
صغارها في جوف تنور، لتتغذ صغارها دون
أن تخاف من أسنة النيران الغاضبة، ولتؤكد
تضحية الأم من أجل أطفالها.. والشاعر
يستغل هذا لقصيدة ليضرب بثلاثهم من
حياة الرسول -صلى الله عليه وسلم- عندما
سئل عن أحق الناس بحسن صحبة المؤمن،
فقال: (أمك) ثلاث مرات، ثم قال (أبوك) مرة،
وبنهي القصيدة بعد هذا الاقتباس الكريم
بحديث عن أثر الأم في الحياة:

يا أم يا نبراس نور

يضوي على مر الدهور

يا رمز كل التضحيات

يا نبع كل الأمنيات

إن قارئ الديوان يلحظ أنها تمام الكاتب الواضح
بالموسيقى الداخلية والخارجية للقصيدة
مدركاً أهميتها في إثارة الطفل وتحريك
وجدانه وفهم الحياة وأسرارها ودفعه إلى
العمل الإبداعي.. كما يلحظ أنها تمامه بلغة
الطفل، وكان قاموسه الشعري ثراً وغنياً
وملائماً في الوقت ذاته لهؤلاء الأطفال.
وإذا كان الشاعر قد أورد بعض الألفاظ

الصعبة نوعاً ما من مثل: (السني، البهي،
البربري، الوضي، موئل، الباهي، البغي، المرام،
الحقب، نهج..)، فإن التعابير المجازية فقد
لوت المعنى العام لكل قصيدته حتى الألوان
ومختلف أنواع الفسيفساء، وغذته بالبعد
الفني والجمالي دون الإخلال بالمستوى الذي
توجه إليه الشاعر، ومثال ذلك قوله:



يا أيها الكسول

يا أيها الكسول

اسمع لما نقول

اسمع لما نقول

هذا هو الصباح

هذا هو الصباح

ومن البدهي أنك تجد هذه الصور الجانبية
المعبرة التي يتوجه بها الشاعر إلى الطفل
بأسلوب الخطابية والمباشرة والوعظية..
وهنا نشبهها تماماً بالشعر العرفي
الذي اتسم بالحركة وسرعة العرض واعتماده
على الشعر الحماسي الذي يميل إليه أطفال
نهاية المرحلة الابتدائية، كما نشير إلى تنوع
لقوفه في قصيدته ووحدهم تستخدمه شعر
التفعيلة والشعر التقليدي معاً.

لقد أثبت الشاعر عبد المنعم واهيوسف في
ديوانه (عيون الفجر) قدرته الكبيرة على
الكتابة للطفل والتوجه إلى عالمه، لأن طفلنا
العربي ضامئاً، لا يرويه إلا مثل هذا الإبداع
الحي الذي يري ذاته فيه، فيتبرعم من أجل
حياة مزهرة.

مفهوم الغنائية بين الصيغة والنوع

قضايا التداخل والتفاعل

جمال محمد عطا

المحاكاة)، فالشعر الغنائي هو الشعر الذي يصور العواطف ويثبت ما في الوجدان وذو الج النفس، سواء كان هذا الشعور فردياً أو جماعياً، ومن ثم فالشعر الغنائي نوع أدبي قائم بذاته له سماته الفنية والبنائية التي تميزه عن غيره، وقد أفرده الدكتور «الطاهر مكي» ثلاث خصائص جوهرية تتجلى واضحة في الشعر الغنائي وحدها في خلية العنصر الذاتي والتوتر الصادق، والخيال عنصراً جمالياً منفصلاً (٤).

لم تفارق الغنائية الشعر العربي في جميع مراحلته المختلفة، وإنما تنوعت وتعددت طرائق تحققها، واتسمت بطابع العصر، فالطبيعة الغنائية للشعر العربي حددت طرائقه ووسائله تحققها والتي تمثلت في الموسيقى الشعرية (وحدة الوزن والقافية)، وهكذا راح الشاعر العربي يتغنّى بذاته وبالحيات وبالقبيلة، دون أن يحيد عن الشعرية العربية التي رسمها وحددها له طابعها الغنائي، ولكن لم يستمر الأمر على هذا النحو حيث اتجه الشعراء الرومانسيون للتعبير لا عن الخارج وإنما عن الداخل، ومع هذا التحول تحولت وسائل تحقق الغنائية، فـ «مع الرومانسية أصبحت القصيدة الغنائية أكثر استقلالاً وأوضح شخصية وأكثر تلوناً، ولم تبق عند الأشكال القديمة الصارمة قلت

وللأشياء) وهي لا تقتصر على نوع أدبي بعينه، ولكنها توجد بنسب متفاوتة بين الأنواع الأدبية، وتلعب التحولات الاجتماعية دوراً كبيراً في تحديد ماهيتها وطبيعتها. أما التوجه الثالث وهو توجه قريب من السابق فهو ينظر إلى الغنائية على أنها «التعبير من قبل الذات عن طريقها في التصور والإحساس عن حالتها النفسية المرححة أو المكتئبة» (٣)، ومن ثم يستخدم «الغنائية» للدلالة على موقف أو تعبيره يجلي طريقة الذات في إدراك الواقع والتعبير عنه سواء كان موضوع النوع الأدبي أو النص الأدبي هو الذات أو الموضوع.

الشعر العربي من النوع الغنائي إلى التنوع ما بين الدرامي والغنائي والملحمي: الشعر الغنائي فن من فنون الشعر الثلاثة (الملحمي/التمثيلي/الغنائي)، وقد ارتبط بالغناء منذ نشأته سواء عند اليونان أو العرب، وقد أخذ هذا الشعر أوزاناً متعددة - بحسب أغراضه وأوزانه - عند النقاد اليونانيين، منها «الأوليغوس Eolegos»، ومنها «الإيامبوس Iambus»، ومنها «الديثورامبوس Dithurambos».

لأنك أن التقسيم الأرسطي لفنون الشعر تقسيماً قائماً على أساس الموضوع (موضوع

يحمل كل نص أدبي قدر من الغنائية وهي غنائية تتفاوت من نص لآخر حسب طبيعة كل نوع، وحسب الفترة التي ينتمي إليها كل أدب، فحضور الغنائية ودرجة حضورها في كل نص وكذلك وسائل تحقيقها، رهون في النهاية بعدة عوامل منها طبيعة النوع الأدبي وخصائصه الفنية وموقع الذات المبدعة وموقفها من الداخل والخارج، الموضوعي والذاتي.

في ما يلي أعرض بعض التوجهات النقدية في فهمها للغنائية وهو يمكن أن أوجزه في ثلاثة توجهات: التوجه الأول: ينظر إلى الغنائية باعتبارها نوعاً أدبياً تاريخياً تمثل في الشعر الغنائي حسب التصنيف والتقسيم الذي أجراه النقاد القدامى، وهو التصنيف الذي اتخذ من الموضوعات (المضامين) معياراً للفصل بين الأنواع الشعرية الثلاثة (الغنائي الملحمي - الدرامي). فـ «الشعر القصصي أو الملحمي شعر موضوعي والغنطشعري والتمثيلي شعر موضوعي في طريقة ذاتية» (١).

التوجه الثاني: ينظر إلى الغنائية بوصفها صيغة/أسلوب فهي التقنيات التي تعكس الرؤية الداخلية للذات (رؤيتها لذاتها وللعالم

القصيدة القديمة المتأملة والمطولة دون أن تختفي، تجيء كياناً واحداً متماسكاً، أو مجموعات من الإبداع المستقلة فيمليها، ولكن يجمعها إطار واحد، وحلت مكانها الأبيات القصيرة، تجيء عفواً للخاطر لتعبر عن مشاعر اللحظة» (O).

ومع شعراء التفعيلة ونتيجة لتحويلات اجتماعية وسياسية تحول موقع الذات، وتحولت زوايا النظر (الرؤية)، فاتجه الشعراء إلى الاتكاء على استغلال إمكانيات اللغة وطاقتها الإبداعية فأخذت غنائية القصيدة سمات وملامح أخرى اختلفت عن شعرية القصيدة العربية التقليدية مع هذه التحولات لم تصبح القصيدة غنائية خالصة وإمكانات مزيجاً من الغنائية والدرامية والملحمية أحياناً، حيث لجأت إلى تقنيات وآليات تسمح بتعدد (الأصوات/الرؤى) مثل القناع والأمثلة واستدعاء التراث والشخصيات التاريخية والأسطورية، واعتمدت في غنائيتها وشعريتها على بعض التشكيلات لسرياً قولاً صريحاً يوقه مظهره وأشكال شعرية أخرى (قصيدة النثر) ولكن رغم هذه التحولات، ورغم انحراف شعرية النصوص الجديدة عن الأماط البنائية التقليدية إلا أن النص الشعري لم يفقد غنائيته.

مفهوم الغنائية في القصيدة القصيرة:

اكتسبت القصيدة القصيرة غنائيتها منذ نشأتها من كونها نواحيناً يرفع بين (النثر والشعر)، (الغنائي والملحمي والدرامي)، (الذاتي والموضوعي).

فالقصيدة القصيرة «تتبع جملة للنقيضين في وقت واحد موعلة في الذاتية، موعلة في الموضوعية» (٦) إن القصيدة القصيرة كنوع أدبي تجمع مابين الذاتي والموضوعي فهي فن اجتماعي في أحجواته وفن شخصي في الجانب الآخر كما أن القصيدة القصيرة من حيث الشكل وقيمه لها الحكمة تقترب من الرواية وبالتالي من العنصر الملحمي، أم من حيث الهدف وبعض أدوات البناء ك(القدرة على التكيف والاتكاء على الرموز والإيقاع والمجاز والبلاغة) فهي أقرب إلى الشعر ومن ثم الغنائية.

وبناء على ما سبق نستطيع أن نقول إن غنائية القصيدة القصيرة تتأصل عبر مسريين: الأول: يتأصل لها من طبيعة النوع أو بالأحرى من كونها نواحيناً يرفع (الغنائي والملحمي والدرامي).

والثاني: يتأصل لها من طغيان الموقف الذاتي الغنائي عندما يسعى القاص إلى رؤية الواقع الخارجي من منظور ذاتي أقرب إلى النفس. غير أنه يجدر التنويه إلى أن الخصائص الغنائية التي تتأصل لفن القصيدة القصيرة من هذين المسريين خصائص غير ثابتة فهي متحولة من فترة زمنية لأخرى، ومحدومة بالسياق الخارجي.

طغيان الجانب الغنائي على القصيدة القصيرة يتبعه تغيرات شكلية عنها على سبيل المثال الحضور الطاغي لصوت الراوي، وتداخل وامتزاج صوت الراوي/القاص بشخصياته داخل العمل الأدبي، بحيث يصعب الفصل

بينهما (صوت الراوي وصوت الشخصيات)، كما أن طغيان الجانب الغنائي يدفع المبدعين -في بعض الأحيان- إلى الانحراف السردية وعدم التقيد بالتسلسل الزمني والتاريخي، والميل إلى الاستفاد من اللغة الشعرية التي تحمل عناصر إيقاعية ومجازية تصويرية، وشيوع المنولوج الذاتي وكثير من وسائل المناجاة.

لم تفارق الغنائية الشعر العربي في جميع مراحلها المختلفة وإنما تنوعت وتعددت طرق تحققها، ولسمت بطابع عصري وطبيعية الغنائية للشعر العربي حددت طرقها ووسائل تحققها والتي تمثلت في الموسيقى الشعرية (وحدة الوزن والقافية)

كما أن التقنيات والتشكيلات التي يمكن أن تحدثها الغنائية وتضيفها على القصص / لسرياً تستطيع أن تمارس ضغطاً على القلوب البنائية والفنية للنوع الأدبي (معيارية النوع)، ومن ثم تنتج عن هذه الضغوط توالد أنواع فرعية لنوع القصيدة مثل (النوفيلو والقصيدة القصيرة جداً والقصيدة/اللوحدة... إلخ).

وليس بخاف على القارئ التأثير الذي أحدثته الغنائية على القصيدة القصيرة

التقليدية (مثلاً) فمارست الغنائية ضغوطاً على قصة قصيرة تقليدية مستطدلت أن تستحدث طرائق تشكيلية جديدة.

كتسب علاقة صفة قصيرة نثريتها منذ نشأتها - من كونها نوعاً بنياً يقع بين (النثر والشعر)، (الغنائي والملحمي والدرامي)، (الذاتي والموضوعي).

فالقصة القصيرة «ببوحامعة للنقيضين في وقت واحد، موعلة في الذاتية، موعلة في الموضوعية»

لذلك كانت قصة قصيرة تقليدية تعتمدها بنائها على البناء التقليدي (بداية - وسط - نهاية) وتركز على الحدث، وكانت تيمتها الأساسية هي التركيز على رصد الخارج / الواقع. طبيعة هذا البناء وخصائصه لم تكن ليناسب / يجسد جوهر الأزمة التي كانت تعانيها الذات آنذاك ومن ثم كان البناء الذي أرساه النوع عقبة أمام تحقيق الغنائية أو على الأقل تحقيق أكبر قدر من الغنائية التي كانت الذات العربية بحاجة إليها، خاصة بعد سلسلة هزائم نفسية ثقافية قبعتها سنة ١٩٦٧. وفيما يبدو أن (الإبداع الفردي) قد حسم الصراع الذي كان تمر به الذات المبدعة لصالح الغنائية والميل إلى الشعرية أو بالأحرى اللغة الشعرية، وبالتالي ساهمت هذه الإبداعات الفردية في محاولة لتأسيس جماليات أخرى للقصة تختلف وتخالف جملة

الأعراف والتقاليد الأدبية التي وضعها النوع الأدبي.

أضفت الغنائية - (أقصد هنا بالغنائية «مفهوم مخيري حومة» الموقف الخي يعكس أزمة «الداخل» على حساب الخارج). على هذا البناء التقليدي سمات لم تكن له من قبل، تجلت هذه السمات في تفتيت الحدث وعدم التقييم التسلسل الزمني والارتكاز للأساليب وتقنيات محررها الأساسي نفسي / ذاتي وفي الوقت نفسه أثمرت في البناء وعملت على تحريفه بشكل انحرافي في عهد المعيارية التي كان قد منحها له النوع الأدبي، إذ أصبحت بنية القصة ومكوناته (الزمن / الأحداث / الشخصيات) موسومة برؤية الداخل (ذات المبدع) فهي للتنصاع لمعيارية النوع بقدر ما تتبع من شعرية المبدع في ممارسته لكتابة النص.

إنها العلاقة الجدلية ما بين (شعرية النص ودرجة غنائيته) و(طبيعة النوع وماهيته) التي تساعدها في نمو الأنواع الأدبية وتطورها. وهي بالمناسبة علاقة غير مستقرة وثابتة فمليحكمه في النهاية التحولات الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية وموقع الذات بين هذه التحولات.

مفهوم الغنائية في الرواية:

بعد الشكل الروائي من الأشكال الأدبية المرنة هذه المرونة والانسحابية التي تمتع بها الرواية مكنتها من القدر فعلا استيعاب كثير من التقنيات الغنية من الفنون الأخرى والتي يمن بينها الشعر / السينما / المسرح / القصة / السيرة... إلخ. وإذا كانت الرواية على حد تعبير «لوكاتش» هي ملحمة البرجوازية الحديثة مما جعلها

أقرب إلى الملحمة منها إلى الغنائية، غير أن هذا لا يعني افتقار الرواية إلى الغنائية فلقد استطاعت الرواية عبر مراحلها المختلفة (الرواية التقليدية - الرواية الحديثة - الرواية الجديدة) أو أماطها المختلفة (رواية النساء ورواية السيرة الذاتية) أن تخلق غنائيتها الخاصة بها.

كما أن الغنائية كموقف ارتبطت بالرواية منذ نشأتها فالعناصر الغنائية كما يقول «شكري عياد» لم يرغب عن الرواية العربية منذ نشأتها. إذن «تراث الأدب العربي غنائي في أساسه. حتى حين اتجه الكتاب العرب المعاصرون إلى كتابة الرواية، لم يستطع معظمهم أن يتخلص من الصبغة الغنائية أو لم يحاولوا ذلك» (٧).

كما كان لتيار الوعي وتقنيات الرواية الحديثة - بالتوازي مع أزمة الذات المبدعة واتجاهها نحو الداخل - دور كبير في إضفاء الغنائية على السرد الروائي وتجسدت / تحققت هذه الغنائية في طرائق التشكيل الروائية والسرد في ما يعرف بالسرد الغنائي وهو «الذي يتجسمن خلال التصميم بالحبكة وكلمة أكثر دقة - الكلام لشكري عزيز الماضي - يمكن القول إن السرد الغنائي يتشكل من خلال الصراع بين الحبكة والتصميم مع غلبة الأخير وهيمنتته» (٨).

إن نظرنا بسرعة على التطورات التي أجزتها الرواية العربية منذ نشأتها وحتى الآن كقيلة يبرز جدلية العلاقة بين ما هو غنائي في الرواية وما هو ملحمة، وبالذات الذي لعبته الغنائية كموقف (موقف الذات) في إثراء هذا النوع في مستحدثات طرق سردية وتشكيلية متجددة.

تختلف غنائية اليوم (الغنائية/الصيغة) عن غنائية الأمس فغنائية الأمس اقتصرت على نوع شعري محدد هو (الشعر الغنائي) وهي غنائية كان موضوعها التغني بالذات (أمالها - طموحاتها - أحزانها - أفراحها..... إلخ) وكلتوسائل تحقيقها لموسيقى للشعرية (وحدة الوزن والقافية ووحدة الروي) إلى جانب البلاغة و/المجاز. أما غنائية اليوم فهي غنائية مختلفة تحققها لشعر بكل نوع إن لم يكن شعري كل نص. كما أن غنائية اليوم تختلف عن غنائية الأمس، حيث إن اتجاه الذات المبدعة نحو الداخل أفرز العديد من الأساليب والتقنيات والتكنيكات الفنية، وهو ما يؤثر قطعاً في النوع الأدبي وفي بنائه العام وفي خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره إذ يؤثر بشكل كبير في تغيير بنية الحدث أو طريقة الحكى، وكذلك رسم الشخصيات بمعناها أن سيطرة الغنائية في نص أدبي ما يضفي على بنية هذا النص سمات ومميزات لم تكن للنوع من ذي قبل، وقد تؤدي إلى خلق أنواع أدبية جديدة أو تسمح بوجود أنواع أدبية هجينة أو متداخلة مع غيرها (قصيدة النثر - الرواية الجديدة - رواية السيرة الذاتية - القصة / القصيدة - إلخ).

إن الغنائية بوصفها صيغة أو موقفاً أثرت الإبداع والأنواع الأدبية المختلفة، فقد ساعدت على تطور الفنون وإغنائها، وساعدت المبدعين على الجمع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، ومكنتهم من مناقشة ومعالجة كثير من القضايا التي ما كان لهم أن يناقشوها في إبداعهم إلا بفضل هذه الغنائية.

إن موضوع الغنائية موضوع معقود تشبك يطرح العديد من القضايا، وهو موضوع لا

يمكن سير أغواره إلا بدراسة تداخل الأنواع وتفاعلها ودراسة شعرية للنصوص وكذلك الإلمام بالتحولات الاجتماعية وعلاقتها بالتشكيلات الجمالية والأبنية الفنية للأعمال الأدبية وموقف الذات وموقفها من هذا كله.

إن الغنائية بوصفها صيغة أو موقفاً أثرت على الإبداع والأنواع الأدبية مختلفة فوق سدحت على تطور الفنون وإغنائها وساعدت المبدعين على الجمع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي ومكنتهم من مناقشة ومعالجة كثير من القضايا التي ما كان لهم أن يناقشوها في إبداعهم إلا بفضل هذه الغنائية

كما أن موضوع الغنائية موضوع مهم، إذ تكمن أهميته في أنه يعيدنا إلى واقعنا الحقيقي لفهم هموم الإنسان العربي وطموحاته إن الغنائية في الأدب العربي تعطي معياراً حقيقياً للتحقق من خصوصية الأدب العربي من عدمه. لذا فهو موضوع يتطلب من الدارسين والمهتمين بالأدب الالتفات إليه بعمق.

الهوامش:

١) محمد منور «فن الشعر» المكتبة الثقافية، عدد ٢١، مطابع دار القلم، ص ٦ - ٧.

٢) خير يدومة، «تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٦-١٩٩٠»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط القاهرة، ١٩٩٨ - ص ٤٩.

٣) راجع «بدوي طبانة»، النقد الأدبي عند اليونان، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٠ - ٢٢.

٤) الطاهر أحمد مكي، «الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه»، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧ ص ٤٥٩.

٥) الطاهر أحمد مكي «الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه» مرجع سابق ص ٤٥٩.

٦) شكري عياد «القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٩، ص ٩.

٧) شكري عياد، الغفر على الأشواك «هجاء الزمن الميت»، مجلة الهلال، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٠، ص ٣١.

٨) شكري عزيز الماضي، «أنماط الرواية العربية الجديدة» سلسلة عالم المعرفة عدد (٣٥٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ٢٠٠٨، ص ٣٩.



مبادرة

بعد انتهاء فعاليات معرض بيروت الدولي للكتاب، قرأت إحدى المقالات التي تتضمن اقتراحاً جديراً بالتنفيذ، مفاده أن تبادر المؤسسات الثقافية العربية في الإمارات العربية المتحدة إلى دعم «رياض الأطفال» في المخيمات الفلسطينية خاصة وذلك بإرسال نماذج من إصداراتها حيث الحاجة ملحة إلى إعادة نشر ثقافة سوية في عقول الجميع صغاراً وكباراً، ومن إيجابيات المبادرة - إذا تمت - أنها تشكل تعريفاً موضوعياً بالإمارات لجهة وجهها الثقافي والمعرفي والتراثي.

أيام مرت وتلقيت عدة اتصالات من إعلاميين ومثقفين - منهم من عمل في الإمارات، وآخرون زاروها أكثر من مرة، وشاركوا في فعاليات وأنشطة - جعلتهم على معرفة تفصيلية بالواقع الثقافي الإماراتي والحراك اليومي في هذا المجال.

ويدرك بعضهم أن خطوات إيجابية تمت إن دورات سابقة لمعرض الشارقة الدولي للكتاب، ومعرض أبوظبي للكتاب تمثلت بجمع كميات كتب من دور النشر العربية لدعم كتبات فلسطين المحتلة هذه الهبات الثقافية وخواتيمها لم تتابع إعلامياً أو إدارياً لتقييم التجربة ونتائجها في ذلك الحين.

الآن تتجدد الدعوة - الاقتراح - بل أزيد عليه ليتسع، حيث يشمل تزويد رياض الأطفال، المدارس، الأندية والمراكز الثقافية - إن وجدت - في قرى عربية عدة مجموعة من إصدارات المؤسسات الثقافية في الإمارات، لتشكل نواة مكتبات عامة، حيث إن تلك المواقع والمرکز تقع في بلدان تعاني أزمات عدة أبرزها انقطاع شبه دائم للكهرباء وغياب مستوى المعيشة بحيث ينظر للكتاب كمادة كالمالية للاقتناء، لكن في حال توافر هبتم «التهامه»، وذلك لغياب قنوات ومنافذ الترفيه والتسليه والفائدة (التقاطدائم لقنوات التلفزة، عدم توافر الحدائق العامة ومرکز الترفيه، انعدام وجود المتاحف في المدن الكبرى والقرى والضواحي... إلخ).

إن تنفيذ هذا الاقتراح - المبادرة - يحتاج فقط لمن يعلق الجرس، قرار سبيل الكنههم - ودرهمات أجور الشحن لا تكاد تذكر أمام الفائدة المعنوية، التي سيكسبها القراء من أجيال متفاوتة وفي بلدان متعددة، قيمة المنشورات والإصدارات تكمن في تعميمها ووصولها إلى شرائح المستهدفة وهي كثير في وطننا العربي.

كما أن للمؤسسات الثقافية الحق في التقدير المعنوي الذي يمكن اكتسابه من خلال هكذا مبادرة. لنعمل على إضفاء شهرة في ظل الامداس تعانيه مواقع عدة في وطن كبير ننشله الأردها واستمرار العطاء حضارياً.

أسامة طالب مرة

المفهوم الدلالي للجبل في النص الشعري

سيف الرحبي مثلاً

إبراهيم اليوسف

الرحبي - ومن بينها مجموعته الأخيرة «سحرقينلون بعضهم لمسلمة مستعارة» وذلك كامتداد لرؤيته المكانية التي لا يتكأ قارئه في تلمسها منذ أول نصوصه، من خلال ارتفاع المكانية عن جغرافية الفضاء المؤطرة.

ثمة مفردات مكانية كثيرة، يمكن للقارئ الاستدلال إليها في نصوص هذه المجموعة، وهي كلها تشكل الفضاء المكاني الأرحب الذي يتناولها الشاعر ضمن عناوينه المتعددة التي تتجاوز مكانه الأول الذي فتح عليه عينيه، وها هو يعود إليه، يعاينته - يوماً - دون أن ينسجم مع رفاه من عناوين، فيمقابل، ولا يزال مسرطمة مفردات التي تشكل هذا الفضل في تنام واطراد.

وإذا كان الشاعر الرحبي قد خصص - من قبل - أكثر من عنوان من عنوانات مجموعته الشعرية «الجبل الأخضر - الجبال» ١٩٨١-١٩٩٦ وبين تاريخ إصدار كلتا المجموعتين هسة ثم نيقه في مستشرق عاماً، فإن رائحة الجبال، وظلالها العالية، ودنوها من الغيوم التي تكللها، وغرقها في الأفق الساحر، بشهادة الكواكب في مداراتها الهائلة، لاتزال تمارس غواياتها، وسطواتها على روحه، فقدموا في العنوان



سيف الرحبي

وإذا كان الشعر العربي، منذ القديم قد تناول الجبل من خلال اكتنازه على خصيصة القوة، والبأس، فإن الشعر الجديد حاول الدنو من شعبه وذراهه وسلسله كي يجعل منه رمزاً، يتماهم مع سواه من رموز، تحتفل به القصيدة الجديدة، على أيدي بعضهم، من أمثال الشاعر سليم بركات.

حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة:

إذا كان مفهوم المكان يتأصل على نحو خاص في النصوص الأخيرة للشاعر سيف

مقدمة:

إن من يعد إلى تجربة الشاعر العمالي سيف الرحبي، يجد أن ثمة علاقة حميمة تربطه بعالم الجبل، حيث إن بواكير نصوصه الأولى التي ضممتها باكورتاه الأوليان - ولن نقول باكورته - الجبل الأخضر - نورسة الجنون اللتين صدرتا في دمشق في العام ١٩٨١، لم تكن في البداية إشارة إلى الجبل، بل إنه أفرد مجموعة أخرى في العام ١٩٩٦ بعد ست مجموعات شعرية صدرت له، كي يكون عنوانها «جبال». وإن هذه العلاقة لاتزال مستمرة حتى نصوصه الأخيرة.

الشاعر سيف الرحبي، الذي شغف بعالم الجبل واستهواه كعلامة واضحة من خلال شموخه، وأنفته، وقوته، وجبروته، وجلده، وهو يرسخ دعائمه عميقاً في المكان لا يبرحه، أنى واجهته عاصفة، أوريح، أو سيل عارم، ومهما كللته من ثلوج، فهي لن تزيد إلا من وقاره، وعنفوانه، وبهائه، وعزته وسؤدده.

إن عالم الجبل، كان على مدى التاريخ، عالمهؤلاء الجبابرة الذين تغويهم أسرارهم، فيلجؤون إليه، وهو يحتضنهم، كي يفكوا بعضاً منها أنى استطاعوا، كي يروا أنه ملاذ للأبوة من الآدميين، وكريم الطير، بل والكواسر، والزواحف، والحواب، والأشجار، لا يكف يعلن عن يناييعه التي لا يتلأ كماؤها الزلال عن بياضه، وإجابته عن سؤال الضمأ.

عن تضمن الجبل، مجازاً، أو صراحة، بالتعويض عنه من خلال تخصيص إهداء المجموعة إلى الجبل، وهو إهداء إلى جماد، يحاول أن يؤنسنة، ويخرجه عن طوره طوداً ألبياً، قريبا من عالم الشاعر، بل مقر بآمن الشاعر، أو داخل في دورة غموضه، يقول في إهدائه:

إلى...

(كل هذه الذرى

ولا أحد

تركه رغبة الصعود إلى جبل)
إلى الجبال الساجية
في ليها السرمدي

ثم يوقع الإهداء باسمه، والاسم هنا الألباني فائضاً، بل دلالة على تشبته بالإهداء، كموقف، مادام أنه يطرح هنا جملة دلالات تنشيط دفعة واحدة، وهو يعيد الجبل إلى مفرداته كذرى متعددة، أمام غياب شهوة الصعود إلى أحد كي يرتقي في عليائه.

ولعل إهداء المجزأ هنا إلى قسمين حين يجد أن ماضيه بين هلالين (0) لا يشفي غليله، وهو في حضرة جبله العارم، فإنه يترك -فضاء أبيض- قبل أن يعوّد ويكرر الإهداء، مرة أخرى:

إلى الجبال الساجية

في ليها السرمدي

إن الإهداء مكونه بجزأيه يتضمنان موقفاً معرفياً من الشاعر تجاه رمزه الذي يتناول في لحظة استثنائية، فهو موزع في الجزء الأول من الإهداء إلى ذرى -جبال- متشظياً عن كلمة جبل، التي يوردها قبل إغلاق الهلال مباشرة كي يبعثر بعد إهداء فرعي ثانوي إلى الجبال الساجية، متبوعاً بالبياض آف الذكر، بيد أن هذا الجبل بات على خلاف

ما يريد له الشاعر فهو أعزل، ساج، غارق في لجة الليل السرمدي، بل إن لأحد تركه رغبة الصعود إليه لمعاقبته في عليائه، وهو مليثري حفيفة الشاعر حين يرتقي على رمزه المقدس وسقوط علاقة مبتغاة ينعمون يوجه إليه الخطاب، وهو من لا بد أن يكون معنياً بالجبل، كرمز تليد.

إن الجبل كرمز، يستدعي إلى الذهن علوه، هذا العلو الذي لا يمكن فهمه إلا في إهاب شموخه وإيائه، ما يسبغ على من يتمثله بعضاً من الخصال التي ينطوي عليها وهو في هذا يقابل نقيضه الذي لا يتلكأ الشاعر يسميه: الوادي - وهو يركع تحت أقدامه، بشهادة السفوح، والهضاب، بل والبيارات التي تستنزل بالجبل، ولعل الوادي كرمز يتم استدعاؤه أنه كانت هناك ضلال للجبل، ها هو الشاعر يقول:

كان على الأفعى الخبيثة في ظل «الروغ»
بوادي سمائل

أن تكون أكثر يقظة

أمام الفأس المسنون للطفل الجبلي
كان على الخروف أن يرتدي قناع المحارب
حين يضمحل القطيع

وماذا عن السحابة العزلاء

التي أراها تطلع الآن من خلف الجبل القريب
ما ذل عن حفيف الكوايس للشجر يتميل في
نومه

عن رجال ينزلون من السماء.

إن كلمة جبل تنكرفي أول قصيدة ضمننتها لمجموعة شعريه مرتين مره كنسبة وأخرى بشكل صريح وهي «كي تعود اليمامة» ص 10. وإن مفردة الجبل وردت مرتين في القصيدة الثانية ترتيباً في المجموعة «ليل المقنولين على الضفاف» ناهيك عن تكرار كلمات مثل السفوح وما يدل على الجبل، أو ما

يشكل مفرداته كالذرى الخ، في قصيدة «كي تعود اليمامة» ص 10.

إن الجبل كرمز، يستدعي إلى
الذهن علوه، هذا العلو الذي لا
يمكن فهمه إلا في إهاب شموخه
وإيائه، ما يسبغ على من يتمثله
بعضاً من الخصال التي ينطوي
عليها وهو في هذا يقابل نقيضه
الذي لا يتلكأ الشاعر يسميه:
الوادي - وهو يركع تحت أقدامه،
بشهادة السفوح، والهضاب

إن مفردة جبل هنا، تخرج من مشهدياتها كمكون جغرافي، أو مفردة سياحية، عابرة، متعدداً لبعض من ذلك بل لبعض من مكانيتها الباشلارية -نفسها- المرموزة أصلاً، 10. لتكون رمزاً أعلى رمز، من خلال إرث المفردة في ذهن كل من يعرفه، وما لها من أبعاد، ودلالات، ولا سيما أنها دخلت هنا في حوالة السحرة، ووعوالم بخورهم، وإيماءاتهم، وحركاتهم، لكي يهمنافي النهاية خلاصة الظل المشهدي مكثفة تتجاوز إهاب ملهو معرفي، يقر في ضوء العلاقة العادية بين المفردات التي تشكل مجرد عبارة، خارج تفاعل الصور الشعريه ضمن عمارة النص، على نحو كامل.

وإذ صرنا للقارئ أن الشاعر ضمن المجموعة الشعريه نصين متتاليين عن أبويه هما الأب في قبره ينام - ص 67، الأم - ص 69 وهما والداه تحديداً، والأقرب إليه، كما يفترض بل

وإذا كان الجبل عالماً، خاصاً، مقابل عالم السهل، أو عالم البحر، الذي لا ينسى نصيبه منه، بل يشغله، هو الآخر، إلا أن هذا العالم يظل مثار شغف وولع الأدمي، علم مر الدهور، يقرؤه كل بحسب مدر كاته كي يكون للشعر دروبه إليه، وهو في ثرائه، ملاذ للشاعر، كما هو ملاذ أمين من عواصف، وأعاصير، ومخاطر تحقق به، هاهو يفتتح نصه الذي يحتل عنوان المجموعة ويكرر بهذالمقطع الأكثر دلالة على شأو الجبل ومكانته:

...
...
الجبال عرين الذكرى
تفقس النسور بيوضها
الأقرب إلى لون الرمال والصخور
من فرط ما ارتطمت بالأزلية
...
..
أيام تتلوها أيام
ونحن نحقق في هذا الوثن
الممدد على أرض الأنبياء.

إن الجبل لشله حلة تفصيل البرهنة معيشة، والخارج من جماد التشيؤ لهو صافح برائحة التاريخ، مادام عريناً له، ومادام ذلك المكان الذي تخيرته النسور كي تفقس بيوضه فيه (دون أن تغارقه البتة صورة سجن أبيه) وليستعير الاستمرار الفينيقي في مواجهة هولة ميدوز التي تعمل في الاتجاه الآخر، وهي تحول من ينظر في عينيها إلى حجر، لم أعد أنذكر شيئاً
عدا كوني موجوداً في زاوية من إبط هذه الميدوز، رأسي من بقايا القمل في سجن البارحة، أتحدث وأشباهي الكثيرة التي تمرح سعيدة وتقفز كالجنادب تحت مطر الربيع الذي لم أذق طعمه منذ قرون.



وإذا كان الجبل عالماً، خاصاً، مقابل عالم السهل، أو عالم البحر، الذي لا ينسى نصيبه منه، بل يشغله، هو الآخر، إلا أن هذا العالم يظل مثار شغف وولع الأدمي، علم مر الدهور، يقرؤه كل بحسب مدر كاته، كي يكون للشعر دروبه إليه، وهو في ثرائه، ملاذ للشاعر، كما هو ملاذ أمين من عواصف، وأعاصير

مؤكد أن تكرار كلمة جبل، بهذا الشكل، لم تأت، كما أسلفنا اعتباطاً، لأن مفهوم الجبل متوغل في أعماق لوعى الشاعر، وإن كان توظيفه وفق دواعي لحظة الكتابة الشعرية، يظهر عليه تطلُّ شريط لغوي لمجموعة الشعرية متعددة متجدد غير مكتف بمجرد بُعد داخل إطار الرمزية المستنفدة الصماء بل متنشظياً، كشعاب، وذرى، وجبال، لا سيما وهو يقر اللحظة الحاضرة في ضوء اللحظة الغابر كي يمضي معده أن كسارته، وأوجاعه، حالماً أن يعيد جبله إلى الصورة التي يريدها له، وهو يجذب الضلال الأدمية، تستحم في ظله الكبير.

راح يهديه إلى الجبل، بذراه، وهو ساج، رغم أن الأب هو أبعد من الجبل، حيث يقول كما يقول العنوان في قبر مينام بل إن أمه نفسها، قد أنهكها الفراق، إلا أن الجبل سرعان ما يظهر وهو يتحدث عن عوالمه الحميمة: كان يحاول مد رجليه أكثر من طاقتة، استنفاد جسدياً حتى حوله غيب تحت لقلعة الحصينة على ذروة الجبل الذي زرته سجيناً فيها أو أواخر الستينات كان يمضي مع مستنقراً كل ما تبقى له من خلايا وأعصاب، مستنقراً ماضيه ضد الموت والغناء، ضد الخذلان الذي يستشعره طبعاً في نهاية تطوُّفه ص ٤٨. إن الأب رمز الآخر، الذي كان سجيناً في قلعة، في ذروة الجبل، وهو يستنقر أدوات مجابهته للغناء أو الموت، وكيف لا؟ مادام سجنه عالياً- هكذا- في ذروة الجبل...؟!

وهاهو يستحضر أمه التي يقدمها لنا في لحظة تعبهما، وذبولها، وهي تهذي بجمال متقطعة من هنولها تلك تلطفها الأرملة والأماكن :
تسألني عن حياتي وأحوالي وأنا لم ألتقهم منذ أعوام طويلة تترأى لي دهوراً، وأحباباً، منخعوها لطفولة البعيدة حين كانت تحرث القرية جيئةً وذهاباً وعلى مصاطب الجبال الدناء التي تنحدر على صفحة فجرها الأول طيور القطا والصبا. ص ٤٩.

إن كلمة الجبل مفردة أو الجبال مجموعة، أو الطود أو الجبلي- كنسبة إلى الجبل- لتتكرر سبعة وثلاثين مرة، عدا ما يشير إلى الجبال من ذروة- سفح- بل وحتى هضاب، تلال التي يكثر ذكرها بين حين وآخر، ضمن معجم مفردات الطبيعة الهائلة التي تحتاج دورها إلى إحصاء خاص، لقرائها، واستبيان دلالات هيمنتها على الفضاء النصي لدى الشاعر على هذا النحو.

تكوين حلم

المسافة بين الألق والأحزان

نوره شاهين

«اتخذ الخطوة الأولى بالإيمان، لست مضطراً لأن ترى السلالم التالية كلها.. فقط اصعد الأولى»
مارتن لوثر كينج

أحاسيسه ومشاعر هو الروح نورانية سباحة في فضاء من الإيمان والصفاء، والرؤية شفافة كزرقة الموجة الوليدة القادمة من بعيدو لجمال لشعريته في عميقه مشجية. وإذ النساء لنا عن مصدر التفاؤل والتوازن في مشاعرنا لشعره ولتجاربنا مستله في صلته في الديوان، سنجد الإجابة تتكشف رويداً رويداً من بداية الديوان بالتدرج، ويمكن تلخيص ذلك في ثلاث نقاط هي حب الوطن والجانب الروحاني والتعلق برموز دينية وتاريخية أثرت في وجدان الشاعر.

ففي سياق حب الشاعر لوطنه، وهو أحد مجد في التفاؤل في نفس الشاعر، تطالعنا أول قصائد الديوان «بين القناديل» وفيها يبدو الشاعر محباً لوطنه دمشق متغنياً بجمالها خاصة مسجدها الأموي وأصوات الأذان منسباً بين مبانها فيقول:

ورأيت المآذن تتكئ الياسمين،

تلوح بالسنديان إلى بردى،

ولا يخلو الأمر من بعض الجمل الشعريّة الحزينة المتناثرة هنا وهناك، وذلك لأن من طبيعة الحياة أن تحزننا أحياناً، فمنام من يستسلم لحزن ومنه من ينفذ الحزن ويبدأ من جديد.

في معظم قصائد الديوان والتي تدرج تحت شعر التفعيلة أشار فيها الشاعر إلى حلمه، سواء صراحة في عنوان القصيدة أو ضمناً في ثناياها، وذلك من دعائم الديوان الأولى، ثم تترسم ملامح الدعامة الثانية بإبتعاد الشاعر عن أسطوانة الأحزان والآهات والمتاهات والحيرة والرموز الغامضة إلى غيرهم من عادة الشعراء في أشعارهم اليوم، وليس معنى ذلك كراهية التعبير عن الحزن والألم والمعاناة، فهي صفحة موجودة في حياة كل إنسان، من منال مبيك يوماً أو بشعر بضائع وحيرة طال ذلك الأمر أم قصر، ولكن من المزج الإغراق فيه والإدمان عليه. فأنت أمام شاعر واضح في رؤيته، يريك ألوأنا كأوان قوس قزح، فالقلب أخضر في

في القول السابق لمارتن لوثر كينج إشارة إلى حتمية البداية والحلم، ومن ثم النجاح، فأصعب خطوة هي البنية ثم سهل يليها من خطوات، فهل يمكن للإنسان في وقتنا المليء بالتناقضات أن يحلم ويكون متفائلاً في نسج حلمه ورؤياه، وماذا إذا كان ذلك الإنسان شاعر، ثم عرفه بالحس رشيق الكلمات، وما هو ذلك الحلم.. هل حدثنا الشاعر عن تفاصيله..؟ ومن أين استمد بنا بيع حلمه وغذائه..؟

نحن أمام مجموعة شعرية مميزة، وكان تميزه لسبباً فوزها بالمركز الأول في الشعر في جائزة الشارقة للإبداع العربي، ولعل ما يتبادر إلى ذهننا إذا ذكر الشعر حالياً، سيل من الدموع والأحزان ومتاهات لنفس حائرة وألغاز تحتاج إلى تفسير وما يتصف به الشعر وعوالم الشعر، هذه الأيام غالباً، ولكننا في ديوان الشاعر صهيب حمخيزي يوسف والمعنون «تكوين حلم»، نجد قلباً متفائلاً، ونفساً وثيقة وحلماً ينسج بخيوط من أمل،

جائزة المشاركة للإبداع العربي
الإصدار الأول | الدورة 12 | 2008

208

الأول في مجال الشعر

تكوين حلم



صهيب محمد خير يوسف



وتردد بين القناديل تكبيرها
في مهب السفر

أما المجداف الثاني فهو الجانب الروحاني
الذي يتجلى بقوة في الديوان، ففي قصيدة

(إلى الله) يقول الشاعر:

إلى الله حين يكون المساء تقيا

وتكتمل العبرات

يمدون أيديهم في خشوع

يفرون منه إليه

وباباً فباباً يدقون

تظهر أرواحهم في الصعود إلى الكوثر العذب

والمغفرة

وتذكرنا هذه الأسطر الشعرية بالقصيدة
المعروفة للشاعر عمر الأميري - رحمه الله -
(مع الله)، وما فيها من شفافية وروحانية.
وفي قصيدة «في الطريق إليه» يبدو تعلق
الشاعر بشخصية رسول صلوات الله عليه وسلم
وبصحابه الكرام - رضي الله عنهم - وحبه
للسيرة النبوية وأحداثها الجلييلة مثل هجرة
الرسول صلوات الله عليه وسلم وتظهر بشاعرية
الشاعر في اختياره لأصعب اللحظات في
الهجرة النبوية ألوهي عند خوف سيدنا أبي
بكر على الرسول صلوات الله عليه وسلم حين
وقف كفار قريش بمحاذاة الغار، ومع ذلك
طمأن الرسول صلوات الله عليه وسلم لصديق
بكلمته الخالدة «إن الله معنا» التي خلدها

القرآن الكريم، إنها بالفعل من أهم لحظات الزمن التي مرت على تاريخ البشرية. يقول الشاعر في هذا الصد:
في الغار كان نبي وصاحبه
يرفعان دعاء سجودهما
يلمسان خيوط السكينة بعد الدعاء
ليقتربوا الآن كالهمس:
ثمة معجزة ستواجههم بتفاصيلها:
إنه معنا .. فاطمئن

وتبدو الرموز التاريخية والدينية، تضيء له الطريق، وتبعده عن الاهتزاز أو الضياع فهو يعرف من أين يبدأ وإلى أين ينتهي به الطريق. فمثلاً في قصيدة «في الطريقة إليه» تغنيه بشجاعة عمر بن الخطاب رضي الله عنه - عندما هاجر إلى المدينة جهاراً ولم يهاجر متخفياً كبقية المهاجرين خوفاً من فتك قريش، فيقول:

«ربنا الله»

قال وسافر في هيئة الشمس
أي واضحاً كامل النور سار عمر
مر ذات نهار على آهات قريش
ولم يعمل من يومها هبل
مر ذات نهار .. جميلاً بإيمانه حين مر

أيضاً ذكر مثلاً أروعاً لصحابي جليل آخر هو صهيب الرومي الذي تخلى عن ثروته كلها مقابل أن يتركه يهاجر إلى المدينة أخبرهم بمكان أمواله المخبأة ..

ومن الناس من يشترى نفسه
تبعوه

ولكن في يده بعض ما يعبدون
خذوه وخلوا سبيلي
أنا لن أعود

فعودوا لما تعبدون
ومن الناس من يشتري نفسه
ومن الناس مستضعفون

على سجنهم يسجدون
كل ما سبق يوضح حالة الاتزان والرغبة
في الحلم وعدم اليأس والسخط من الدنيا
وأحوالها..

تفاصيل الحلم..

يفاجئنا الشاعر بأنه لا يعطينا تفاصيل حلمه. ويكتفي بوصفه بشكل عام. وذلك في بداية الديوان. فنجد يقول في قصيدة (صحة حلم):

للتوحد في صحة الحلم كن جامداً وأنيقاً
كحلمك،
واتبع حنينك حين تنادي الغياب
وفكر:
أيكفي السقوط الأخير لأطوي من أجله كل
حلمي؟!

فالشاعر يشير إلى الحلم معنطاً مجرد يمكن أن يكون حلمي أو حلمك أو حلم شخص آخر، فلكل منا حلمه الخاص، وربما يكون الحلم بالحرية والخير والجمال..

وذلك التعميم أفاد الشاعر، فلم يدخلنا في خصوصيات معينة وفي نفس الوقت أرانا ذاته وما يعتمل فيها من زوايا اختارها بشغافية مشوبة بالجمال..

ولكنه يعود في آخر قصيدة، ويكشف لنا عن بعض تفاصيل حلمه قائلاً..

لو يعلمون بأي بشري كنت أحلم؟

كنت أحلم أنني أوتى الضياء..

وأن أسير مع الضياء وأن أخلق في الضياء
ربما أصبحت نوراً؟

سهران كي أجد الضياع

وكي أرف إلى الجياح عشاءهم،

إلى خيامهم بخوراً،

الحلمي ووطن القصيدة مشرق الكلمات..

في الأعتاب تلك الحب يغفو، يغفو صغيراً..

يغفو فقيراً

وبالنسبة للمكونات البنائية، فمن نظرة فاحصة للديوان، يمكننا اعتبار نصوصه متوسطاً طولاً من شعر نفعي لوجهه العاطفي من موسيقى ولوموسيقى داخلية وجودة أيضاً بوضوح، التي تجعل للقصيدة وقفاً خاصاً في النفس والعقل، فمثلاً نجد قول الشاعر..

يكبر.. يمسخ دمعة أم على حبة القلب:
لا تتألم

فلم ينته الحزن بعد

أمامك طوفان ليل، وخلفك جرح

وعيناك برق، وزندك سلم

إلى الله فاصعد

ويبتسم الطفل، تبتسم الأم، تهمس:

«حبة قلبي»

لا تتألم

بسهولة شعره لموسيقى داخلية في تقسيم الشاعر، للجملة الشعرية إلى أجزاء صغيرة، متشابهة في الوزن، وتسير قصائد الديوان على نفس الوتيرة، دون افتعال، أو تكلف، ومن أمثلة ذلك أيضاً..

جمرة في يده

وعلى وجهه أثر

لغتي كان في أحده

ينتبه

في ليلي الحنين

فيرفع أحزانه

جمرة جمرة.. بيده

ويستمد الشاعر كماً أياً ليقود مشاعره من رافد الدين، وتعلقه برموز دينية وتاريخية، وأيضاً محبته لوطنه وملاحمه التي رسمها بحب ووفاء، ويعلن الشاعر دعوته لإمكانية الحلم. وكان ذلك بمثابة خيط رفيع جمع كل قصائد الديوان، ووحدتها في اتجاه واحد.. مما أكسب الديوان قوة الشعر الخفية.

أهرام مصر الإسلامية

عمارة مدرسة السلطان حسن المملوكية

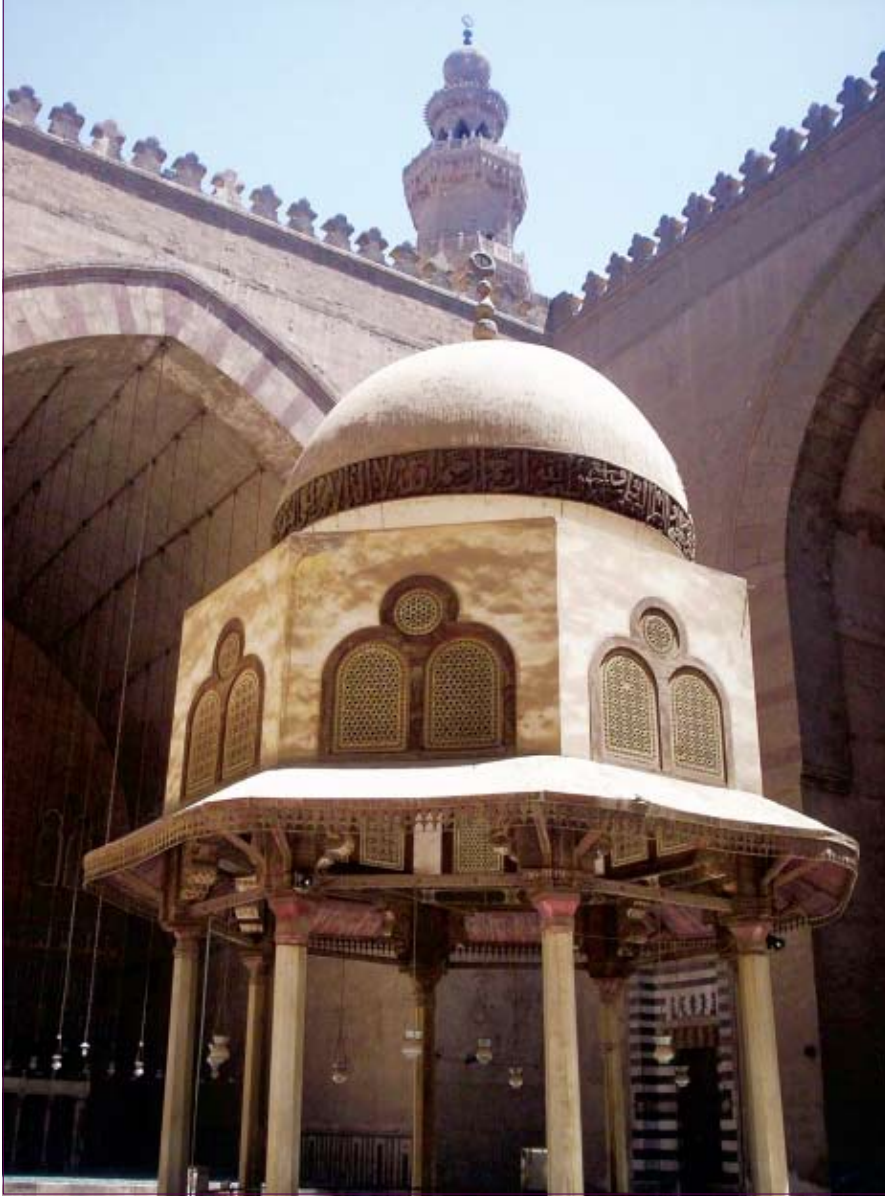
طه عبد الرحمن محمد



في قلب منطقة قلعة صلاح الدين بالقاهرة تقف مجموعة السلطان حسن بعمارته المملوكية تطل على قلعة تاريخه وعمارتها الأيوبية في تجانس أخاذ، غير بعيد عن المنطقة، وما تضمه من آثار ترجع تاريخها إلى هذين العصرين. المجموعة تعرف باسم مدرسة السلطان حسن تارة وباسم جامع السلطان حسن تارة أخرى لأنها في المجمع تعبر عن تلك العمارة المملوكية التي راجت في منطقة القاهرة التاريخية حتى أصبحت محط أنظار الكثيرين من زوار القاهرة سواء كانوا لاساساً أو مثقفين أو شخصيات عامة.

وجمالها، ما يجعل أثره قوياً في نفوس زائريه، إذ له خصائصه التي لا يشترك معه فيها غيره (١).

(٧٦٤هـ)، ولم يشأ القدر أن يدفن السلطان حسن في الضريح لاني شعثن أجله فدفن به ابنه الشهاب أحمد.



لذلك يصفه الرحالة المغربي «الورثياني» بأنه مسجد لا ثاني له في مصر ولا في غيرها من البلاد في فخامة البناء ونباهته، ولذلك

تفرد معماري

ويعد الجامع الوحيد بين جوامع القاهرة الذي يجمع بين قوة البناء وعظمته ودقة الزخرفة

ولم يأت هذا من فراغ، سوى أن الموقع التاريخي، الذي أصبح في عداد الآثار الإسلامية بالمجلس الأعلى للآثار أثر يعكس عمارة تاريخية، وصرحاً معمارياً، احتفظ حتى يومنا هذا بالعديد من مظاهر العمارة المملوكية، على الرغم من تحديات الزمن، وتعديات الإنسان.

الموقع التاريخي أنشأه السلطان الناصر «حسن بن محمد بن قلاوون» في العام ١٣٥٠م، وكان الغرض من إنشائه تدريس المذاهب الأربعة وذلك لطلب سلطان بتعيين مدرسين والمراقبين وحدتهم المرتبات ووضع لكل مدرس ١٠ اطلاب يقوم بتدريسهم، وألحق بالمدرسة سكناً للطلبة المغتربين.

والسلطان الناصر يعد أحد أكبر زسلاطين حولة المماليك، حكم مصر عام ١٣٤٧م (٧٤٨هـ)، بعد أخيه الملك المظفر حاجي وعمره ثلاث عشرة سنة، ولم يكن له في أمر الملك شيئاً لصغر سنه، بل كان الأمر بيد أمراءه.

ومالبث أن بلغ السلطان رشده فصفت له الدنيا واستبج بالملك إلى أن اعتقل سنة عام ١٣٥١ (٧٥٢هـ)، وظل في معتقله مشتغلاً بالعلم حتى أعيد إلى السلطنة مرة أخرى عام ١٣٥٤ (٧٥٥هـ)، وظل مترعاً على سدة الحكم إلى أن قتل عام ١٦٣١ (٧٦٢هـ). وقد بدى في بناء هذا المسجد عام ١٣٥٦ (٧٥٧هـ) واستمر العمل فيه ثلاث سنوات بغير انقطاع إلى أن مات السلطان حسن قبل أن يتم بناءه فأكملة من بعده أحد أمراءه وهو بشير الجندار والذي أتمه في العام ١٣٦٣م



للوضوح وتعلوه قبة خشبية تقوّم على ثمانية أعمدة، وهذه القبة أدخلها فريق الترميم والصيانة عليها فلم تكن موجودة من قبل، ويصف الممؤرخون مدرسة السلطان حسن بأنها صرح يتيه فيها المرء عجباً، وكأنه لم يبن مثلها في ديار الإسلام، ما يجعلها فخر العمارة الإسلامية، ليس في مصر وحدها، ولكن في العالمين العربي والإسلامي (٢).

ومن هذا ينظر المعمار يون إلى المدرسة علماً لها واحد من أهم المنشآت المعمارية الدينية في القاهرة التاريخية، لما تتميز به من فن معماري في البناء، الذي يتخذ شكل المستطيل غير منتظم الأضلاع، وخال من جميع الجهات.

ويعتمد تخطيط المسجد على التخطيط لمتعهد حديث يتوسط صحن مفتوح حظ بالإيوانات الأربعة، كل منها مغطى بقبة، وأعمق هذه الإيوانات هو ذلك الذي يقع في

والحنبلي)، كتب على كل من أبوابها «أمر بإنشائها السلطان الشهي طمر جوهر ملك الناصر حسن بن الملك الناصر محمد بن قلاوون في شهر سنة ٧٦٤ هـ». وتأتى القبة خلف جدار المحراب، بعد أن كانت تشغل أحد الأركان في المسجد الأخرى، وهذا الوضع ظهر في هذا المسجد لأول مرة، ويرجع تاريخ إنشائها إلى القرن السابع عشر حيث حلت محل القبة القديمة، وبأركانها مقرنصات ضخمة من الخشب.

وصف الجامع

تبلغ مساحة المبنى ٨٩٠٦ أمتار، وطوله ١٥٠ متراً، وعرضه ٦٨ متراً، وارتفاعه ٣٧،٧٠ متر، وبالمسجد مذنبتان رشيقتان بإيوان القبة، كان من المقرر إنشاء أربع مآذن للمسجد على مسقطات لثلاثة ولم يشرع السلطان الناصر في بناء الرابعة، لو فاته بعد إشرافه على بناء الثالثة.

المدرسة أو الجامع يطلق عليهما الأثريون أهراً مات مصر الإسلامية، بناه الناصر بعد أن استتب له الأمر وأصبحت مقاليد الأمور في يديه واستمر العمل به ثلاث سنوات دون انقطاع حتى خرجت على النحو البديع الذي يراه الأثريون لها من حيث البناء والعمارة.

وللمسجد أربع جهات تقع الواجهة الرئيسية في الضلع الشمالي الذي يبلغ طوله ١٤٥ متراً وارتفاعه ٣٧،٨٠ متر ويؤدي الباب الرئيس للمسجد إلى مداخل يؤدي إلى الصحن وهو مربع الشكل تقريباً يبلغ طوله ٣٤،٦ متراً وهو مفروش بالرخا وتوسطه فسقية

يعتبر المسجد، الذي تكلف إنشاؤه أموالاً طائلة - يقال إنها بلغت ٧٥٠ ألف دينار من الذهب حتى إن السلطان كان يبذو عاجزاً عن إتمام بنائه من أعظم المساجد المملوكية وأجلها نشأناً فقد جمع بين ضخامة البناء وعمارة الهندسة.

والمسجد تتوفر فيه دقة الصناعة وتنوع الزخارف، كما تجمعت فيه شتى الفنون والصناعات، فيرى فيه الزائر دقة الحفر في الحجر ممثلة في زخارف المداخل ومقرنصاته العجيبة، بجانب براعة صناعة الرخام ممثلة في وزرتي القبة وإيوان القبة ومحرابيهما الرخاميين والمنبر و«دكة المبلغ» وكسوة مداخل المدارس الأربع المشرفة للصحن ووزرات أعتاب أبوابها، كما يشاهد الزائر دقة صناعة النجارة التي تعطيها جسمه في كرسى السور الموجود بالقبة.

أما باب المسجد النحاسي المركب الآن على باب جامع المؤيد القائم في شارع المعز -، فيعتبر مثلاً رائعاً لأجمل الأبواب المكسوة بالنحاس وهناك على أحد مداخل القبة باب مصفح النحاس حشواته بالذهب والفضة على أشكال وهيئات زخرفية جميلة.

وتشكّل المسجد المنظر للمدارس التعليمية؟ آنذاك ذات التخطيط المتعلم حول ذلك يوصف بأنه مدرسة يدخله الزائر من المداخل الرئيس إلى دركاه ثم ينشئ يساراً إلى طريقة توصل إلى الصحن المكشوف.

بداخل المسجد أربع مدارس لتدريس المذهب الأربعة (الشافعي والحنفي والمالكي



اتجاه قبلة الصلاة، ويضم المحراب المنبر، الذي يتخذ شكلاً معمارياً بديعاً.

ويضم الصحن أربعة أبواب، بواقع واحد عند كل ركن ويتميز مدخل المدرسة بباب ضخم نحاسي، بما يشعّر الزائر بشموخ العمارة المملوكية بل وتفرد هذا الأخير من فنون العمارة الأخرى، وبدخول الزائر إلى ردهات المدرسة سرعان ما تفتأ تواجهه صنوعة من فلسيفسبب أشكال هندسية إسلامية بديعة.



وإذ واصل الزائر سيره داخل المدرسة سيجد نفسه أمام ممر طويل منحّن نسبياً، عولج بحيث لا يشعّر الداخل بوجود أي انحراف، حتى يصل الزائر إلى صحن المسجد الذي ما إن يره أحد إلا تحنّار فيه عيناه أين تستقر في تلك اللوحة الفنية البديعة.

وبالقرب من الصحن تقع الميضأة المحمولة على ثمانية أعمدة من الرخام، وحول هذه الميضأة الأيونات الأربعة المتعامدة، غرف من ثلاثة ضلوع – وبجوار كل إيوان باب لأحد المدارس المذهبية الأربعة، وخلف كل باب أربعة طوابق تضم ما يقرب من 100 غرفة للتدريس.

وهذا الإيوان محاط بإطار من أعلى كتب عليه بالخط الكوفي سورة الفتح وقد جلغت فخامة هذا الإيوان أن قيل إنه أكبر من إيوان «كسرى» الموجود بالمدائن بالعراق. وفي منتصف الإيوان تقريباً «دكة المبلغ» – دكة عالية ذات سلالم صغيرة يصعد عليها

والناظر في هذه الأيونات يلاحظ ثلاثة إيوانات متشابهة في بساطة التصميم وفي شكل المشكولات لم تكن قبلها بولفة، أما الإيوان الرابع، وهو الإيوان الشرقي «إيوان القبلة» فهو الإيوان الوحيد المكسور بالرخام والحجارة الفاخرة الملونة.

المبلغ لترديد تكبيرات الصلاة خلف الإمام – وتميزت هذه الدكة بجمال أعمدتها الرخامية .

أما عن المحراب فتبدو فيه عماره رخامية مزينة بقطع من النقوش الذهبية وعلية ميميز المحراب يجدر الزائر المنبر الرخامي الأبيض وهو ذواب من الخشب المصفح بالنحاس المضع النجمي .

الضريح داخل المسجد المدفون به ابن السلطان حسن «الشهاب أحمد» ذو قبة عالية تحفها المقرنصات وهي نقوش بارزة تشبه خلايا النحل توحى للناظر بالارتفاع، ويكسو جدران الضريح الرخام الفاخر، وبه مكتبتان تضمان أمهات كتب المذاهب الأربعة وحامل للمصحف الشريف مصنوع من خشب الصندل، ومكسو بالصدف .

حجرات الدراسة

وتطل على الصحن طبقات من الحجرات بعضها فوق بعض، فيمتدح غرفة الدفن خلف حائط القبلة، وهو ما يميزها بميزات التأثير السلجوقي على العمارة المصرية .

وقديماً لم يكن يقتصر الأمر على دراسة المذاهب الأربعة داخل الجامع، الذي جاء من هنا لبعته بالمدرسة، لملك أن يتم فيه من تدريس لمذاهب الفقه الأربعة، وكان هناك قاعة بجوار حجرات التدريس، وفي أعلاها تم تخصيصها لسكن لطلاب الذين يدرسون العلوم العقلية والنقلية .



وبذلك تبهر مدرسة «السلطان حسن» الضخم وأعلى وأفخم المباني الأثرية بالقاهرة وأجمعها محاسن العمارة، حتى اعتبره البعض أبداع آثار القاهرة وأكثرها تناسلاً وتماسكاً وكمالاً، وأجدرها بأن يقوم بجانب تلك الآثار المدهشة التي خلفتها مدينة القاهرة .

إحالات:

١- نص فيه عرض وصف المستشرق الفرنسي «جاستون فيبيت»، (مدينة الألف مئذنة وصف الأبرز وأعرق مساجد مدينة القاهرة).

٢- تصريح منشور للدكتور أحمد الزيات، أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار في جامعة القاهرة .

٣- «جاستون فيبيت»، المدير السابق للمتحف الإسلامي بالقاهرة مطوية للمجلس الأعلى للآثار المصري .

وكان يتم تخصيص حجرة لكل ثلاثة طلاب من الدارسين لكل مذهب، فيما كان يتم تخصيص حجرات للمعلمين بجانب حجرة للطبيب لمعالجة مريضين أحدهم بالطني والآخر للعيون .

ويتفق الخبر أعلى أن بالمسجد غربية من الغرائب لم يحل لغزها إلي اليوم وهو أن الحجارة التي بأعلى الباب الموصل إلى رواق المدرسة الحنفية فيع تشبلك من الوجوه من الأسفل بحيث يستحيل أن يتم ذلك عملياً .

وقد سبق أن حاول العلامة «كربزول» فك هذا اللغز، وقام بكسر جزء من الحجر للتأكد من أن هذا ليس من قبيل الألوان أو التركيب ولكنه لم يصل إلى شيء عو ما زال الكسر موجودا في الرواق الآخر (٣) .

السلاموراي العظيم

سيره يوشيتوي تسونويه والاطاهر بيبرس

ياسين سولتاني

المشتركات الإنسانية والثقافية بين شعوب العالم وتوطد أواصر الصداقة والتعاون بينها.

إطلالة تاريخية وثقافية

تسهم ترجمة هذا سير على اللغة العربية في تعريف القارئ العربي بهذه الحقبة التاريخية المهمة التي كانت تعتبر نقطة تحول كبيرة في تاريخ اليابان في العصور الوسطى.

وكذلك تقدم للقارئ العربي وجبة دسمة متكاملة للتعريف بالثقافة اليابانية في تلك الفترة، حيث إننا نستطيع أن نتعرف، من خلال أحداث هذا سير لطويلة على الثقافة الدينية الشعبية لعملة الشعب الياباني وقتها، خاصة الديانة البوذية التي تغيرت ملامحها بعد عبورها إلى اليابان من الهند؛ مروراً بالصين وشبه الجزيرة الكورية، بالإضافة إلى الديانة التقليدية الأصولية التي تتفرد بها اليابان؛ وهي عقيدة الـ «شنتو» التي تتركز على عبادة الأرواح المقدسة للأجداد الذين ماتوا؛ وعلى تقديس القوى الغيبية التي تتحكم في كل مظاهر الطبيعة، ومن هذه الوجبة الدسمة أيضاً تستطيع التعرف على الشعر الياباني التقليدي القصير تانكا وهايكو وخصائصه، حيث يتخلل السيرة عدد كبير من الأشعار التي تظهر مع معظم

تجاري يذكر على مر التاريخ مع اليابان، إلا في العصر الحديث.



ومن هذا المنطلق؛ اختار «د. أحمد فتحي» استأنف مساعداً للأدب الياباني بجامعة القاهرة، واحد من السير اليابانية المشهورة وهي سيرة الأمير يوشيتوي تسونويه، ليترجمها إلى اللغة العربية عن اليابانية مباشرة، استجابة لرغبة القارئ العادي في العالم العربي؛ في التعرف على هؤلاء المحاربين اليابانيين، من خلال سيرة أشهر محاربي الساموراي على مر التاريخ الياباني، حيث كان مينا موطو نوهوشي تسونويه يعلل هذا سيره بخصيصة تاريخية لعبت دوراً مهماً بالفعل على مسرح التاريخ الياباني في العصور الوسطى، أدى إلى تحول أساسي في مسار هذا التاريخ. وكذلك اختارت جمعية نوافذ للترجمة والتنمية والحوار نشر هذا الكتاب بالتعاون مع مؤسسة اليابان الثقافية لمرأت فيهم من سمات تاريخية وشعبية فولكلورية تؤكد على

من الملاحظ أن الكلمات التي شاعت على مستوى رجل الشارع العادي في العالم العربي والتي يتعرف من خلالها سطوياً على اليابان والثقافة اليابانية؛ معظمها كلمات لها دلالات تثير الإعجاب والشغف والتطلع، في جانب الكلمات المعروفة لدى رجل الشارع العادي، المصري والعربي، والتي تميز اليابان وثقافتها؛ مثل الساكيه، والسوشي، والجودو، والكارا، وكامي، كازيه، وهاراكيري، وكابوكي، وهوندا، وتويوتا، وسوزوكي.. وغيرها؛ نجد أيضاً كلمة ساموراي، التي تعني المحارب الياباني التقليدي القديم، وهي كلمة شاعت على المستوى العالمي في الفترة الأخيرة بفضل بعض الأفلام العالمية التي أنتجت حول هذا الموضوع، ومنها على الأخص فيلم The Last Samurai. الساموراي الأخير الذي قام بطولته توم كروز في أواخر عام 2003م.

ومن الملاحظ أيضاً أن لدى الإنسان والعربي فضولاً وحب استطلاع شديد في حول كل ما يخص اليابان، ويكن لهذا البلد البعيد احتراماً شديداً، خاصة أنه وعلى مدى التاريخ لم يكن هناك أي نوع من الاحتكاك العسكري أو الصراع الذي قد يتسبب في ترسيب أي نوع من البغض أو الكراهية، أضف إلى ذلك أنه لم يكن هناك أي تبادل ثقافي واضح؛ أو تبادل

المواقف الدرامية على ما تداخل السيرة يمكننا كذلك التعرف على مظاهر الطبيعة في اليابان، وعلى فصول السنة بها، ومظاهر الاحتفالات بتلك المناسبات الموسمية، والتعرف على أنواع الزهور والأشجار والطيور والحيوانات التي تميز تلك البيئة. وتعرف كذلك على التقاليد العميقة الخاصة بالساموراي، وأخلاقيات الروح العسكرية اليابانية، وخاصة علاقة القائد بجنوده وطريقة تعامله مع أعدائه وفلسفة الانتحار الخاصة باليابانيين، وكذلك علاقة الرجل بالمرأة بشكل عام وفي مجتمع النبلاء على وجه الخصوص، ونظام تعدد الزوجات والخيليات، وتعرف أيضاً على الأسلحة التي كان يستخدمها الساموراي في ذلك الوقت، وملابس القتال وعدة الخيل حيث نجو صفاً مسهباً لتلك الأشياء قد يصل إلى درجة الملل وكذلك نستطيع التعرف على أساليب الساموراي في القتال من خلال الوصف المسهب للمعارك.

فنون كتابة السيرة

وهذه السيرة قوادح من سير أخرى كثيرة كانت تروى في الأصل رواية شفوية، باستخدام آلة وترية، ويقوم روائيها بشكل خاص رهبان بوذيون فقد حوالة البصر، فتميزوا بالقدرة الفائقة على الحفظ وانتشر كثير منهم في ربوع اليابان، وخصوصاً في منطقة شمال شرق اليابان منذ بدايات القرن الثالث عشر الميلادي. يحكون للناس في القرى والنوع، وفي أيام المناسبات والموالد الدينية، سيرة الأمير يوشيتسونه وأبيه المخلصين على وجه الخصوص؛ بغرض أساسي هو تأبين

تسهم ترجمة هذه السيرة إلى اللغة العربية في تعريف القارئ العربي بهذه الحقبة التاريخية المهمة التي كانت تعتبر نقطة تحول كبيرة في تاريخ اليابان في العصور الوسطى

أرواحهم حيث ماتوا وكلهم قتلوا أو منتحرين. ولأن هذه السيرة قد قامت أساساً قبل توينها على التلاوة الشفهية المصحوبة بالموسيقى فإنها بذلك تشبه سير الأبطال الشعبية التي عرفناها عندنا في مصر والشرق، مثل سيرة الملك الظاهر بيبرس وسيرة ذات الهمة وسيرة أبو زيد الهلالي وغيرهم من السير الشعبية المعروفة والتي مازال جزء منها يتلى في قرى الصعيد بواسطة المنشد أو عازف الربابة.

ملخص سيرة الأمير يوشيتسونه

إن الإطار العام لأحداث هذه السيرة، وكذلك الشخصيات الرئيسية التي ظهرت فيها، تكاد تكون مطابقة للتاريخ، إلا أن الحوارات التفصيلية والأحداث الحقيقية فيها من نسج الخيال في معظمها بالطبع، وكما ذكرت؛ فإن شخصية يوشيتسونه؛ شخصية تاريخية كانت موجودة بالفعل ومعروف عنها تفاصيل كثيرة مثبتة تاريخياً، وقد ولدت هذه الشخصية التاريخية عام 1070م تقريباً، وتوفيت حوالي عام 1189. وهذه التواريخ مطابقة لسيرة هذه السيرة. فحسب أساليبها يظهر للأمير يوشيتسونه في

الفصل الأول كطفل صغير عمره سنة واحدة، تصطحبه أمه جميلة الجميلات طوكي واغوزين مع أخويه الكبيرين يوري طومو و7 سنوات وأوطو و10 سنوات في رحلة تأسيسه للهرجوع من ملاحقة فرسان التبليغين العشيرة هيكيه، بعد أن قتلوا زوجها وأولادها مينا موطونويوشي إبيه الفارس الأكبر لعشيرة الـ جينجي، ولكنها علمت أن الراهب كيوموري، رأس عشيرة الهيكيه قد احتجز أمها هينة عند موته حبقاً لتلها إذ لم تقوم طوكي بتسليم نفسها له مع أولادها الثلاثة، وبعد أن وقعت في حيرة كبيرة، قررت الذهاب إليه بنفسها مع أولادها لترجمو تستعطفه علميرق قلبه، فيرجع عن قراره بذبح أولادها؛ الذين هم سلالة غريمه المقتول، وذهبت بالفعل إلى قصر الراهب كيوموري في العاصمة كيوتو، فلما رأها فتن بجمالها؛ فجعلها واحدة من نسائه فضحت هي بسعادتها لكنها استطاعت بذلك حماية أرواح أمها وأولادها، ولما كانت تخشى من غدر كيوموري؛ فقد أرسلت أولادها الثلاثة بعد فترة وجيزة إلى جهات متفرقة من اليابان بحجة تعليمهم وتنشئتهم فأرسلت ابنها الأكبر يوري طومو إلى شرقي اليابان، وأرسلت ابنها الثاني إلى وسط اليابان، بينما أرسلت طفله الأصغر يوشيتسونه إلى جبل مقدس في ضاحية نائية من ضواحي العاصمة لكي يتنسك ويصير راهباً. وبعد مرور عدة سنوات، وبعد أن صار يوشيتسونه صبياً، التقى في ليلة من الليالي بواحد من أتباع أبيه المخلصين بالجبل، وهو الذي استثار نخوته كي يهب للأخذ بالتأمر من عشيرة هيكيه الذين قتلوا أباه و كبار رجال عشيرة جينجي، وصاروا يسيطرون على معظم مقاطعات اليابان ومن هنا بدأ الصبي يتدرب على القتال بسيف

ذهب نادر تشوبه القديسية في منتصف كل ليلة، بعيداً عن عيون رفاقه من الرهبان، حتى تم اكتشاف أمره. وهنا قرر الهروب من الجبل للبدء في جمع أبناء عمومته، ولم يمتد الجبل الثاني من عشيرته بعد جيل أبيه، والشروع في التحضير للانقلاب على عشيرة هيكية وبعده غامرات كثيرة قومية ثم وبعده أن أظهر راعته توسلاته في القتال استطاع في النهاية أن يلتقي بأخويه، وصار أخوه الأكبر يوري طوم وهو والزعيم الجديد لعشيرة قيتولي إدارتها سياسياً بين ما صار يوشيتسونيه يتولى القيادة العسكرية، معتمداً على ذكائه الشجاع وعلى حب أفرا لعشيرة قتلها حتى انتهت الأمر بالقضاء على عشيرته هيكية بعد عدد من الوقائع العسكرية، وحتى مات في النهاية للإمبراطور الصغير الذي كانت تحميه تلك العشيرة المناوئة، ليعود الإمبراطور الأب -والذي كان قد ترك الحكم لابنه - ليحكم زمام الأمور مدعوماً برجال عشيرة الـ «جينجي» لكن ما حدث بعد ذلك أن واحد من القادة البارزين في عشيرة جينجي قام بعمل وشاية بين يوشيتسونيه وأخيه الأكبر يوري طومو، حيث إنه أوعز إلى الأخير أن أخاه الصغير صار يطمع في السلطة السياسية بعد أن حقق انتصاراته العسكرية، وبعده أن جمع كل فرسان الساموراي حوله، ودانوا بالولاء له، فانقلب الأخ الأكبر على أخيه ودخل الشيطان بينهما، فلجأ الأخ الأكبر إلى الإمبراطور يطلب منه إصدار فرمان بالقبض على يوشيتسونيه المارق المتمرد.

وبعد صدور ذلك فرمان اضطر يوشيتسونيه إلى خوض رحلة هروب طويلة إلى شمالي اليابان، حيث يوجد الأمير هيديه هيرابقوته وسطوته، والذي يدين بالولاء له وقد اصطحب في رحلته تلك ستة عشر من فرسان المخلصين على رأسهم طراهب

الضخم سمر البشر قنكي وقد فرت لرحلة الهروب تلك مساحة كبيرة من السير قرأت على النصف، وكان معه في رحلة الهروب تلك زوجته الشرعية بالإضافة إلى خيلتين أخريين.

وهذه السيرة واحدة من سير أخرى كثيرة كانت تروى في الأصل رواية شفوية باستخدام آلة وترية، ويقوم بروايتها بشكل خاص رهبان بوذيون فقد ولعوا بالبصر، فتميزوا بالقدرة الفائقة على الحفظ وانتشر كثير منهم في ربوع اليابان، وخصوصاً فيمنطقة شمال شرقي اليابان منذ بدايات القرن الثالث عشر الميلادي.

وبعد غامرات كثيرة تخفى خلالها الجميع في شكل رهبان الجبل استطاعوا طوعاً وشقاً أن ينفذوا من خلال نقاط التفقيش الجبلية المحصنة، حتى وصلوا إلى البلاد الشمال حيث استقبله الأمير هيديه هيرا، ثم تمس سنوات، لكن الحال تبدلت بعد أن مات الأمير هيديه هيرا، وبعده أن تنكر أولاده لوصيته؛ وخانوا الأمير يوشيتسونيه، وانفقوا مع الأمير يوري طومو على أن يسلموه له في مقابل الحصول على الأفيان والأبعديات، وقاموا بمحاصرة يوشيتسونيه ورجاله بآلاف الفرسان في قصره الخاص الصغير وبعده قتال عنيف غير متكافئ من ناحية الكم؛ مات كل الرجال مع سيدهم الأمير وزوجته

ولنتيجه صغيّر تين ومات معظمهم بطريقة الانتحار، بقر البطن بالخنجر أو السيف - طريقة انتحار الـ «هارا كيري»، ولم ينج بعمره غير واحد فقط من الأتباع.

إلا أن يوري طومو، بعد ذلك، شعر بتأنيب الضمير؛ لأنه أتاح لأهل شمالي اليابان أن يدفعوا أخاه إلى الانتحار بهذه الطريقة وهو الذي كان يريد حياً، فانقلب عليهم، وشن عليهم حملة كبيرة بآلاف الفرسان فقطع رؤوس المئات من كبار عشائرتهم، وسيطر تماماً على تلك البلاد التي كانت تستقل بنفسها بعيداً عن حيلتها لتتلقاها في العاصمة الجديدة كاماكورا في شرقي اليابان.

سير الأبطال اليابانية وسير الأبطال العربية

إننا إذا نظرنا إلى السير اليابانية؛ سنجد أنها تشترك في أن موضوعاتها الرئيسية كانت تركز على ما أساءه أبطال السير، وليس على ذكر أمجادهم.

وإذا رجعنا إلى سيرنا الشعبية العربية، التي تناولت أبطالاً مثل أبو زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس، وغيرهم، سنجد أن معظم مادتها الأساسية نشأت على أساس فترة حرجة من تاريخ الدولة العربية الإسلامية، واجهت خلالها غزوات أجنبية خطيرة تهددت مصيرها ووجودها؛ مثل الحملات الصليبية المتتالية، وغزوات المغول، الأمر الذي جعل التوجه الأساسي لهذه السير الشعبية يركز على أبطال أقيوم، يقفون في مواجهة تلك التحديات الخارجية، ويواصلون النصر تلو النصر، كاستجابة حتمية لרגبات وإرادة عامة الناس البسطاء التي تلخص في انتظار ظهور البطل المنقذ

الذي يحمل على عاتقه مسؤولية قيادته هؤلاء الناس لحماية مصير الأمة الإسلامية، التي تتعرض للانحيار والغناء، فلم يكن هناك مجال للتغني ببطل مهزوم يثير الشفقة ويستجدي الدموع.



ومن نقاط التشابه التي رصدناها، أحمد فتحي بين سيرتي يوشيتسو ونيو والظاهر بيبرس؛ أنه كما كان هناك خطر تيس في السيرة الأولى يتناول العلاقة القوية بين الأمير يوشيتسو ونيو وبين تابعه بنكي، وإبراز تلك القيمة الرائعة لعلاقة السيد والمسوف هناك أيضاً، شبه في سيرة الظاهر بيبرس وبين تابعه المخلص عثمان بن الحبلبي الساس وتنتشر هنا الصفات الظاهرية بين السيرتين في أن كل من يوشيتسو ونيو وبيبرس؛ كان ضخماً الجسم قوي البنية، وكانا يمارسان العنف ضد الضعاف من حولهم، قبل مرحلة لقاء ذلك الصبي الجميل الوجه البهي الطالع والخير عمر صغره وضالة جسمه؛ إلا أنه يخضع غريمه لكن لا تنتهي به الحال عن نهزيمة غريمه وتركه بل إنه يرى فيه نموذجا ليصير ذراع الأيمن في مشوار كفاحه بعد ذلك، ثم يتميم الطرفين عهد التبعية والإخلاص في شكل مغلف بالقدسية حيث يتم عهد التبعية في الحالة الأولى بين يوشيتسو ونيو وبنكي في ليلة المولد الحيني مع وجود تينجين أمه عهد التبعية في الحالة الثانية بين بيبرس وعثمان بن الحبلبي فتوفي مع سجد سيحقر بنك حيث كان يلزم في كل من الحالتين؛ تهئية الخلفية المكائبة المناسبة لإضفاء عنصر القدسية على عهد التبعية بين السيو لمسوف وقد أن اختيار معبد جوجوه تينجين في الحالة الأولى لم يكن بشكل عشوائي لمكان يحظى به ذلك الإله تينجين من شعبية كبيرة بين عامة الشعب في اليابان في العصور الوسطى.

وإذ رجعنا إلى سيرنا الشعبية العربية، التي تناولت أبطالاً مثل أبو زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس وغيرهم سنجد أنهم عظماء لهم أساليب نشأت على أساس فترة حرجة من تاريخ الدولة العربية الإسلامية، واجهت خلالها غزوات أجنبية خطيرة حددت مصيرها ووجودها

كذلك كان اختيار مسجد السيدة زينب في الحالة الثانية من جانب الرواة والمنشدين في مصر على ما اعتقد بسبب شعبية هزم مسجد في العصور الوسطى بين أطيف عامة الشعب المصري، مما أثر بالتالي في مشهده ووطنه فلهذا نلتس حين استمد لهم إلى الجزء الخاص برواية المعركة التي انتهت بعقد عهد التبعية ونستطيع أن نخرج من هنا بأن السيرة الشعبية تتميز عن الأعمال الكتابية التي تنشأ منذ البداية على عنصر التكوين؛ ففي أن الجوال لازم للرواية الشفهية عن طريق الرواية والمنشقة مع حشر ورتب بالمكان والزمان ليأتي الموالد على

سبيل المثال وصرحوا بفعال المستمعين واعتبار اتجاهاتهم مؤمراً جته مومعتقداتهم بحيث تتشكل السيرة الشعبية في شكل منظومة كبيرة تعبر عن ثقافة شعب بكل زواياها واتجاهاتها، فتصبح تلك السيرة الشعبية، بالتالي، وثيقة قد تحكي لنا تاريخ الشعوب بشكل قد يكون أصح من التاريخ الرسمي المسجل الذي تحكمه أهول والحكم وحسب لهم سياسية مقيس بسبب لتالي تعتمداً على بعض الشخصيات والحقائق، أو على العكس؛ مبالغة وتضخيماً لبعض الشخصيات وبعض الأحداث.

ونستطيع أن نخلص أيضاً من المقارنة بين السير الشعبية اليابانية والعربية أو المصرية تحديداً؛ إلى أن السير الشعبية اليابانية لم تكن كلها بالضرورة تعالج في مواضيعها الأساسية شخصية لبطل في خضواته منذ مولده وحتى موته، بل إننا إذا تحرينا الدقة هنلسنجد أن هناك سيرتين فقط هم لسيرة الأمير يوشيتسو ونيو وسيرة صوغا اللتين تنطبق عليهما تلك الصيغة، حيث إن ذلك التصنيف من الأدب الياباني يطلق عليه GUNKIMONO أو التسجيلات العسكرية وليس بالضبط سير الأبطال أو ملاحم الأبطال، أي أن هذا الأدب الروائي الشفهية ينشأ أساساً لـ«تسجيل» تفاصيل الحروب الأهلية التي شبت في اليابان في فترة العصور الوسطى، وفي مرحلة انتقالية غير مستقرة اهتزت خلالها كاتة الإمبراطور ووضعت تسطوته، بينما نجد على النقيض، أن ملاحمنا العربية التي رويت رواية شفوية مصحوبة بالعزف الموسيقي تكاد أن تخفي ملامحها خطها الأساسي في شكل سرد ملاحم البطولية لأبطال، بدءاً من عامة الشعب وانتهاءً بأمرء وملوك، وفي فترة تعرض لها الوطن العربي لتهديدات خارجية خطيرة.

علوم الدين وفن التعدين

من روائع الصناعات في المغرب الأقصى

منتصر لوكيللي

يكال به قوله: (صاع من بر) أو (صاع من شعير) والصاع أربعة أمداوالمحففي الأصل ربع صاع وإنما قدر به لأنه أقل ما كانوا يتصدقون به في العادة.

ورجوعاً للفقه المالكي فالمحد حطسعة ليكون (قدر حفنة اليدين) وهذا هو قدر المد النبوي، أما الصاع فهو قدر أربعة أمدا من المد النبوي.

وجميع الأمداد المغربية تنسب إلى مد الصحابي الجليل زيد بن ثابت المتوفى بالمدينة عام 60 هجرية وقد عدل مدده في السنة الثانية للهجرة في حياة الرسول وربما على أساس مد عدل رسول الله صلى الله عليه وسلم بنفسه.

أهمية الأمداد:

ترجع أهمية هذه التحف المعدنية إلى دقة الرواية الإسلامية في الإسناد ولكونها تحمل تاريخ الصنع، واسم الأمر بالصنع، واسم الصانع، وتاريخ الصنع بإسناد دقيق وأمين ابتداء من تاريخ الصنع إلى المصدر الأول، أي زمن الصحابي الجليل زيد بن ثابت رضي الله عنه.

ونظر الأهمية تلك الصناعة فقد ورد في قصيدتين لعاشق دفين سلاتحيد بالقد من صنعها منها:

المعدنية تمكن القارئ العربي من الإحاطة بجانبها من جوانب التاريخ المغربي حيث تعاقب الفنون التطبيقية علوم الدين والفقهاء.

تعريف:

الموحدة قياس مخصصة لكل المقادير الخاصة بالزكاة ويتخذها من المعدن على شكل مخروط لتسحقه تحتها لقمته الشكل يقرب من الأسطوانة ويرى بعض الباحثين أن كلمة مد تنبثق من الكلمة اللاتينية مودوس موديوم التي كانت تستعمل من طرف الرومان لقياس المواطلسائل والصلبة على حد سواء. ويورد ابن منظور في «لسان العرب»: «المد بالضم، وهو طول وثلاث عند أهل الحجاز وعند الشافعي ورطلان عند أهل العراق وأبي حنيفة. ويورده ابن الأثير بفتح الميم وهو والغاية مد بالبرصوقيل إلى أصل المد مقدر بأن بمد الرجل يديه فيملا كفيه طعاماً. إلا أننا نعتذر على كلمة (مد) أو مشتقاتها بآيات القرآن الكريم..»

أما كلمة (صواع) فقد وردت مرة واحدة وذلك في قوله تعالى: (قالوا لفق صواع الملك ولمن جاء به حمل بعير وأنا به زعيم) - الآية 77 من سورة يوسف وقد شرحه الراغب الأصفهاني تحت مادة (صوع): صواع الملك، إناء يشرب به ويكال به ويقال له (الصاع) ويذكر ويؤث. ويعبر عن المكيل باسم ما

عرف المغرب الأقصى - على غرار بقية البلاد التابعة لدار الإسلام - صناعة التعدين، وقد أبدع المغاربة القدماء في صياغة الذهب والفضة، وبرع صناعتهم في فنون النحاسيات التي زينت مداخل المدارس والمساجد وتفنن الحدادون في صناعة الأسلحة من سيفوفورماج وحراب ودروع، ومن أجمل الفنون التطبيقية التي أهداها للإنسانية فنناوالمغرب الإسلامي لمكيليل ولمقليس لنحلسيتم مخصصة لاستخراج الزكوات، وهكذا جلس الصناع إلى جانب الفقهاء وعلماء الدين والشريعة لتعديل هذه المكاييل بما يضمن سلامة ودقة المهمة المطلوبة والتي تصب في ركن من أركان الإسلام: إيتاء الزكاة.

اهتم بعض المستشرقين بالمكاييل المخصصة للزكوات، ومن أول الدارسين البحاثة الفرنسي ألفريد بيل الذي نشر مقالاً هاماً في الموسوعة الإسلامية حول الصاع والمد وجمع بعض الأمداد ودرسه لمارسيل فيكير محافظ متحف البطحاء بفاس خلال مرحلة الحماية الفرنسية وخلال سبعينيات القرن الماضي قدم بول باسكون بحثاً شاملاً حول الموضوع أشار فيه إلى وجود أزيد من ثلاثين مداً بالمتاحف المغربية من الفترة المرينية إلى الفترة العلوية، وقد ارتأينا أن نقدم في هذا المقال نماذج هامة للمكاييل

فضائل ما حوى مد النبي
فلا يخفى على فهم الذكي
فأربعة به في الفطر تجزى
بحكم الشرع في نص جلي
وعن كفارة الأيمان عشرة
إذا أقسمت بالله العلي
فهذا مستفاد العلم منه
عظيم القدر مكيال النبي

وسنورد هنا نماذج من الأمداد النبوية
المصنوعة في المغرب الأقصى خلال العصر
المريني (القرن السابع الهجري - القرن
الثالث عشر الميلادي) وحتى العصر العلوي
(القرن الثالث عشر الهجري) مع قراءة
النصوص المنقوشة على بدن المدور عرض
النصوص تتوزع على البدن في وضع دائري
وقد تكون حلزونية الوضع أو ضمن أقواس أو
داخل منطقة زخرفيه أو أعمدة رأسية.

الأمداد المرينية:

ظهرت عناية ملوك بني مرين (وهم من
أسرة مغربية حكمت البلاد بين القرنين
السابع والتاسع الهجري) بأمر الأوزان
والمكاييل نظر الضرورة الضبط الدقيق
للحياة الاقتصادية في فترة كانت البلاد
تعاين فيه من عواقب الحروب الطاحنة مع
أسرة الموحدين التي أقل نجمها وهكذا حدد
يعقوب بن عبد الحق أوقية الرطل المريني
بمقدار تسعة وستين درهماً من الدراهم
الصغيرة كما عمل يوسف بن يعقوب على
تحقيق المكاييل المغربية، وأمر سنة ٦٩٣
هجريه / ١٢٩٣م بتعديل الصيعان المغربية
على المد النبوي، فصار الصاع المريني من
أربعة أمطار رسول صلى الله عليه وسلم،
وهو يعادل كيلاً سعته ٦٩٤ لتر، وستون

من هذا الصاع هو يسوق لمسمى في المغرب
بالصفحة وهو يعادل كيلاً سعته ٤٤٠,٠٦٣
لتر، وقد استمر الصاع المريني كيلاً رسمياً
لمدينة فاس أيام هذه الدولة ثم بعدها إلى
المئة العاشرة هجرية.

ولاتزال المتاحف المغربية تحتفظ ببعض
النماذج من هذه التحف التي تجمع الفقه
وعلم الشرع بالفنون التطبيقية فمتحف
البطحاء بفاس ومتحف الأودايا بالرباط
يحتفظان بمدين للسلطان المريني أبي
الحسن المعروف بلقب السلطان الأكل،
وقد أرخ أحدهما في جمادى الآخرة عام
٧٣٤هـ / ١٣٣٣م، بينما أرخ الثاني في شهر
رجب من نفس السنة، والمد الأول هو الذي
كان في ملكية العالم عبد الحلي الكتاني بفاس،
ثم صار إلى المتحف المذكور بعد.

النموذج الأول:

مد السلطان أبي الحسن المريني (حكم بين
٧٣١ هجرية و٧٤٩ هجرية) شهر رجب سنة
٤٣٧ هجرية بمدينة فاس المحفوظ بمتحف
الأودايا.

يعتبر هذا المهنه جموعاً من التحف لبطحاء
للفنون والتقاليد فاس سنة ١٩٤٤م، حيث
كان يحمل رقم ٤١.١.٣١٧ ثم نقل إلى متحف
الأودايا بالرباط بنفس الرقم سنة ١٩٧٠م.
وكان المهنه مذكور موضوعه رسالة مستشرق
الفرنسي جمار سيل في كير في أريغينيات القرن
العشرين، والباحث الفرنسي بول باسكون
خلال منتصف السبعينيات فمعدن التحفة
من النحاس الأصفر وهو مخروط الهيئة،
والمد مصنوع من ورقة معدنية واحدة وقد

قويت الفتحة بحافة أكثر سمكاً، أما البدن
فهو بدون زخرفة، وسعة الفتحة ٨٢ سم،
والقاعدة مسطحة ١١.٣ السم والارتفاع ١٠.٥
سم، وقد السعة هو ٧٩٠.٠ لتر.

ويصور النص العربي حول البدن في شكل
دائري بخط نسخي مغربي جاء فيه:
«بسم الله الرحمن الرحيم، صلى الله على
سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم
تسليماً، أمر بتعديل هذا المد المبارك مولانا
أمير المسلمين أبو الحسين ابن مولانا أمير
لمسلمين أبي سعيد بن هلال بن أبي مسلمين
أبي يوسف بن عبد الحق أيده الله ونصره على
المد الذي أمر بتعديله مولانا أمير المسلمين
أبو يعقوب رحمه الله تعالى، على المد الذي
عدل الحسين بن يحيى بسكري بمطار لهيم
بن عبد الرحمن الجاشي، الذي عدله بمد
الشيخ المرحوم أبي علي منصور بن يوسف
القوامي وكان أبو علي عدل مد بمد الفقيه
أبي جعفر أحمد بن علي بن غزلون، وعدل أبو
جعف ومطفيقة القاضي أبي جعفر أحمد
بن الأخطل، وعدل أبو جعفر مد بمد مدخل البن
إسماعيل، وعدل خالد مد بمد أبي بكر أحمد
بن حمد، وعدل أبو بكر مد بمد أبي إسحاق
إبراهيم بن الشنظير، ومد أبي جعفر بن
ميمون، وكان عدل مد بمد مدخل بن ثابت
صاحب رسول الله صلى الله عليه وعلى آله
وصحبه وذريته، وشرف وكرم، وكان تعديله
في الخامس عشر من جبال فرطخين سنة
تسع وخمسة عشر، وكان تعديل المد لخير مدله
الحسين بن يحيى بسكري في شهر رمضان
لمعظم عام سبع وتسعة مئة وكان تعديل المد
الذي أمر بتعديله مولانا أبو يعقوب رحمه الله
تعالى في جمادى الأولى عام ثلاثة وتسعين
وسمئة، وعدل الآن هذا المد المبارك تبركاً

بالنبي صلى الله عليه وسلم، واحيا (كذا) لسنة، في شهر رجب الفرد عام أربعة وثلاثين وسبع مئة بمدينة فاس حرسها الله تعالى، والحمد لله رب العالمين كثيراً».

أبو الحسين المريني

أبو يعقوب المريني

الحسين بن يحيى البسكري

إبراهيم الجايشي

أبو علي منصور القوامي

أبو جعفر بن غزلون

أبو جعفر بن الأخطل

خالد بن إسماعيل

أبو بكر أحمد بن حنبل

ابن الشنظير وابن ميمون

الصابي زيد بن ثابت

شجرة لإسناد التي يعتمد عليها صانع المد ومنها يستمد الوعاء قيمته الشرعية

النموذج الثاني:

عدل هذا المدبأمر السلطان أبي الحسن المريني أيضاً بتاريخ جمادى الآخرة عام ٧٣٤ هجرية، وقكان بملكية الشرف عبد الحي الكتاني بمدينة فاس سنة ١٩٤٤م، وهو أحد علماء جامعة القرويين ذات الصيت الذائع وقد حرسه الباحث الفرنسي مارسيل

فيكيير محافظ متحف البطحاء فاس آنذاك. يتميز بكون مادته من النحاس الأصفر وقد صنع من ورقة واحدة بحوز زخرفة تبلغ سعة فتحته ٨٢ سم، وقاعدته السم، وارتفاعه ١٠٩ سم، وقد رسعته ٠٧٩٦ لتر.

والنص كما يتضح من الشكل دائري يلتف حول البدن في عشرة أسطر مع ملاحظة أن الخطاط هنمز لولة عملية الحفر والنقش قد وضع ثلاث نقاط في آخر السطر الناقص موازنة الأسطر وترى تلك النقاط الثلاث على هيئة مثلث.

أما أسلوب الكتابة فخط نسخي مغربي مع تأثيرات مشرقية ببعض الحروف الهجائية، وملاحظة رسم حرف (الميم) مفتوحاً، وأما نص ما نقش على المد الثاني فهو كالتالي: «بسم الله الرحمن الرحيم، صلى الله على سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليمًا أمر بتعديل هذا المد المبارك مولانا أمير المسلمين أبو الحسن ابن مولانا أمير المسلمين أبي يوسف بن عبد الحق، أيده الله ونصره: على المد الذي أمر بتعديله مولانا أبو يعقوب رحمه الله تعالى، على المد الذي عدل الحسين بن يحيى البسكري بمدير إراهم بن عبد الرحمن الجايشي الذي عدل بمد الشيخ أبي علي منصور بن يوسف القوامي، وكان أبو علي عدل بمد الفقيه أبي جعفر أحمد بن علي بن غزلون، وعدل أبو جعفر بمد الفقيه القاضي أبي جعفر أحمد بن الأخطل، وعدل أبو جعفر بمد محمد بن إسماعيل، وعدل خالد بمد أبي بكر أحمد بن حمد، وعدل أبو بكر بمد أبي إسحاق إبراهيم بن الشنظير، ومد أبي جعفر بن ميمون، وكان عدلهم بمد حزين بن ثابت صاحب رسول الصلى الله عليه وعلى آله وصحبه وذريته

وشرفوكم وكان تعديله في الخامس عشر من جبال فرط خيم سن تسع وخمسة مئة، وكان تعديل المد الذي عدله الحسين بن يحيى لبسكري في شهر رمضان لمعظمها سبعة وستة مئة، وكان تعديل المد الذي أمر بتعديله مولانا أبو يعقوب رحمه الله تعالى في جمادى الأولى عام ثلاثة وتسعين وستة مئة، وعدل الآن هذا المد المبارك تبركاً بالنبي صلى الله عليه وسلم واحيا (كذا) لسنة، وذلك في جمادى الآخرة عام أربعة وثلاثين وسبع مئة بمدينة فاس حرسها الله تعالى والحمد لله رب العالمين كثيراً».

النموذج الثالث:

عدل هذا المدبأمر السلطان أبي الحسن المريني بين عامي ٧٣١ و ٧٤٩ هجرية، وكان محفوظاً بمد متحف مصطفى بالجزائر سنة ١٩٢٩م، ثم نقل إلى متحف الوطني الآثار القديمة بالجزائر سنة ١٩٧١م. درسه المستشرق لهارون نشرته لدراسة مجلة الإفريقية، أمار رقم جرده هو: II. MI. ٧٤.

صنع المحمن النحاس الأصفر وهو مخروط لهيئته فبفتحها عشر برسميك يمكن من تقويته، وقد زود هو الآخر بنص كتابي، بينملي حيط بالقاعد عشر برسميك بزخارف محفورة لها هيئته هندسية جدولة ويتوفر هذا البناء على قاعد قواسية تزداد ضيقاً في اتجاه الفوهة التي ترمو صلة جانبية ترتبط بها سلسلة من ثلاث حلقات، أما سطحه فيتكون من ثلاثة أجزاء ملتحمة ومزينة بزخارف منقوشة، وقد أحيط بالجزء العلوي بشريطين ضيقية الشكل بالخط النسخي المغربي نقرت عليه وظيفة القطعة واسم الأمر صنعها أمفراغات الشرير طم لوها سعيقاته مشقوقة تزين الجزء الأوسط أربعة قوسية كتملة للاستدرة رسمها بطنها

زخرف شائع الاستعمال خلال الفترة المرينية، وقد أخذ بنومرين بحوره من «الموحدين». ويحتوي كل واحد من هذه العقود الصغيرة على نقيشة تذكر بالشجرة العائلية للأمر بصنعه وأصل المعايير. كما تركز العقود على دعامة مزينة بغصنات متشابكة تعلوها سعيفتان متقابلتان وسعيفة تنصر زخرفها مستعملة في الفن الإسلامي مستوحى من ورقة الأكنة العتيقة التي نجدها في تيجان المعابد والدور الرومانية.

ظهرت عناية ملوك بني مرين (وهم من أسرة مغربية حكمت البلاد بين القرنين السابع والتاسع الهجري) بأمر الأوزان والمكاييل نظراً لضرورة الضبط الدقيق للحياة الاقتصادية في فترة كانت البلاد تعاني فيه من عواقب الحروب الطاحنة مع أسرة الموحدين التي أفل نجمها

يتوزع النص الكتابي على البدن داخل أربع مناطق زخرفية أوجدتها أقواس مزدوجة الحدود، وعلى البدن زخارف نباتية من الورقة النخيلية المزججة المعروفة في الفن المريني وبخصوص القياسات تصل سعة الفتحة إلى ٨.١ سم، واتساع القاعدة إلى ١١.٥ سم، والارتفاع ١٠ سم، وتبلغ السعة ٠.٧٣٣ لتر أو ٥٦٥ جراماً من القمح.

يتكون النص من تسعة أسطر نقشت داخل أقواس وخط أسلوب معروف بالنسخي المغربي بحروف مزدوجة الحدود محفورة

بالشريط العلوي حول الحافة، وأما نص ما نقش على المد الثاني فهو كالآتي:

١ - فوق الشريط العلوي
«الحمد لله أمر بتعديل هذا المد المبارك مولانا أمير المسلمين أبو الحسن.
٢ - القوس الأول:

ابن مولانا أمير المسلمين أبي سعيد ابن مولانا أمير المسلمين أبي يوسف بن عبد الحق على المد الذي أمر بتعديله مولانا أبو يعقوب رحمه الله على المد الذي عدل الحسين بن يحيى.

٣ - القوس الثاني:
السكري مظهره يمن به بطرح من لحبشي الذي عدله بمد الشيخ أبي علي منصور بن يوسف القواس وكان أبو علي عدل مد بمد الفقيه أبي جعفر أحمد بن علي بن غزلون وعدل أبو جعفر مده بمد.

٤ - القوس الثالث:
الفقيه القاضي أبي جعفر أحمد بن الأخطل وعدل أبو جعفر مد بمد خالد بن إسماعيل مد بمد الإمام أبي بكر أحمد بن حنبل وعدل أبو بكر مده بمد.

٥ - القوس الرابع:
أبي إسحاق بن إبراهيم السنطير بومد أبي جعفر بن ميمون وكان عدل مد بمد محمد بن ثابت صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم وهذا تبرك بسنته عليهما سيد الحاج مسعود البجاوي كان الله له...».

النموذج الرابع:
صنع هذا المكاييل بمدينة فاس سنة ٨٦٦ م - ١٨٦٧ م ويتميز باتخاذ شكل مخروطياً، وصنع من ورقة من معدن نحاسي تمطي ولحم أطرافها. كما جرى تعزيز فتحته وقاعدته وترويده بعروتين على الجوانب. توجد على واجهته الخارجية زخرفة محززة على شكل مجموعة من العقود المتتالية

لمحمل على شكله مهكحيط سعيفتان وعصون أما الركنيات فهي مغطاة بزخارف عبارة عن زهور تنتعش في الهواء. أما باطن العقود فتم تحديدها بواسطة سعيفات مزججة، وهي زخارف تؤكد العلاقة الوثيقة بين الفن الإسلامي في مرحلة تكوينه والفن الإغريقي والروماني.

المكاييل للخصم مضمومة مفتحة ١٠.٥ اسم، والقاعدة ٨.٥ سم، والارتفاع ١١.٥ اسم، ورقم تقييده في متحف الأودايا بالرباط: D٢٩٠٣.

كُتبت بين عقد وآخر كتابة بالخط العربي للنسخة لمغربي تؤكد كونه قطعاً من النسخة وتاريخها (٨٣٧ هـ). وترتبط هذه الكتابة بالنسخة بمد جديد في الغرب الإسلامي من كتابات على أوعية مختلفة سيمال معدنية منهول من خلال الخطوط غير مستنتج تطور أفي الكتابة التي صارت أكثر تعظيماً وبدأت تعتمد التأطير، وهو أمر يجد تبريره التاريخي إذ إن الفنون التطبيقية والمعمارية على حد سواء لم تكن متطورتين في أوائل القرن التاسع عشر الذي طرحت مشاكل مرتبطة بالتعدين، وهو ما أثر في المادة وطريقة زخرفتها.

النموذج الخامس:
هذا المكاييل مؤرخ بسنة ١١٢٤ هـ / ١٧١٢ م، ويتميزه بالآخري شكله مخروطي وقصنع من معدن نحاسي سميك تمطي بحد أطرافه. كما جرى تعزيز فتحته وقاعدته وترويده بعروتين من جانبيه. توجد على واجهته الخارجية زخرفة محززة على شكل مستقيم العقود المتتالية المحملة على معدن حيط بسعيفتان وعصون أما الركنيات فهي مغطاة بزخارف زهرية.

أما القياسات الخاصة بهذا المكيل العلوي، فسعة الفتحة ٨٥ سم والقاعدة ٩٥ سم، والارتفاع ٣٠ سم، ورقم تقييده في متحف البصحاء بفاس هو: ٤٠.١٤.٤٢.

صنع المدمن النحاس الأصفر، وهو مخروط هنيئتي حقب فتحتة شريط سميك مكن من تقويته، وقد زود هو الآخر بنص كتابي، بينما يحيط بالقاعدة شريط سميك بزخارف محفورة على هيئة هندسية مجسولة ويتوفر هذا الإناء على قاعدة واسعة، تزداد ضيقاً في اتجاه الفوهة التي تضم وصلة جانبية ترتبط بها سلسلة من ثلاث حلقات

كتبت بين عقد وآخر كتابة بالخط العربي النسخي المغربي وتؤكده وظيفة خط قطعة طرازه وعولفضل للمستشرقين فرنسي مارسيل فيكيري في الحصول على خطه، حيث اشتراه بمدينة الرباط سنة ١٩٤٤، وأسس به مجموعة المتحف، وأما نص ما نقش على المد الثاني فهو كالتالي:

فوق الشريط العلوي

«بسم الله الرحمن الرحيم، صلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه أفضل الصلاة والتسليم،

القوس الأول:

لله الحمد، أمر بتعديل هذا الصاع النبوي

المبارك الشريف الجليل الماجد الأصل العالم العلامة دارك لفهامة أبو عبد الله سيه محمد الهاشمي ابن مولانا محمد جالفتح ابن مولانا عبد الله ابن مولانا عبد الملك العلوي الحسني السجل ماسي كان الله ولياً ونصيراً أرتغاء مرضاة الله.

القوس الثاني:

وهبتني سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم بعدما أحضر لدي ستة أمم ادنوبية من عند أئس أفضل الناس من محروسة غلس أنما لله رسومة لأسليو عدل جبه في تحقيق ذلك وتدقيقه وتعديله والبحث في أسانيده حتى جاء والحمد لله مع الأمداد.

القوس الثالث:

حذوا النعل بالنعل بحسب أربعة امداد في الصاع المذكور والكل انته حسنده إلى تعديل محمير المؤمنين أبي الحسن المريني ابن أمير المؤمنين أبي سعيدي بن أمير المؤمنين أبي يوسف بن عبد الحق المريني وهو أمر بتعديله على يد أمير المؤمنين أبي يعقوب المنصور.

القوس الرابع:

الموحدي وهو عدله على يد الحسن بن يحيى البسكري وهو عدله على يد إبراهيم بن عبد الرحمن الجايشي وهو عدله على يد الشيخ المرحوم أبي علي ميسور بن يوسف القواهي، وهو عدله على يد الفقيه أبي جعفر أحمد بن علي بن غزلون وهو عدله على يد القاضي.

القوس الخامس:

أحمد بن الأخطل وهو عدله على يد الفقيه خالد بن إسماعيل وهو عدله على يد إمام المذهب أبي بكر أحمد بن حنبل، وهو عدله على يد أبي إسحاق إبراهيم بن الشنظير، وأبي جعفر بن إيمون وهم عدله على يد

مزيد بن ثابت صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم وعدله هذا الصاع المبارك على يد المعلم عبد السلام.

القوس السادس:

ابن أبي سعيدي الزيات الفاسي دار ومناشأ في الخامس والعشرين من محرم الحرام فاتح عام ٤٢١ جعله الله من الأعمال المدخرة في الدنيا والآخرة إنه على ما يشاء قدير وبالإجابة جدير وصلح الله على سيده محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً

مراجعة المكيل والأوزان عملية تشجيدية التدقيق

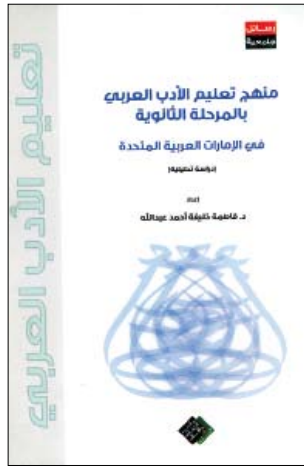
لقد استمراهم لتحقيق مكيل مغربي حتى أواخر عهد هذه الدولة، ففي أثناء سنة ٨٣٩ هـ/ ١٤٣٥ م أعيد النظر في تحقيق المد النبوي باقتراح من الوزير يحيى بن زيان بن عمر الوطاسي، وقد انعقد له هذه الغاية اجتماع بفاس حضره ثلاثة من كبار العلماء وهم الشيوخ: عبد الله بن محمد بن موسى العبحوسي ومحمد بن علي بن ملل المديوني وأحمد بن عمر المزجلي وحضر معهم منظر في أحباس فاس وحسبته أبو الحسن علي بن أحمد الحسني السبتي الشهير بالكفاد والشيوخ فرضي لحيسوي أبو عبد الله محمد البياري، وقد قامت اللجنة المذكورة بعملية التحقيق في مرحلتين اثنتين:

الأولى: حققت اللجنة فيها مقدار المد النبوي بالحساب. الثانية: اختبرت اللجنة المد الذي بيد أمين القبايين بفاس المسمى حيرع الصاع فوافق وزنه ما أخرج الحساب في المد النبوي وزناً وعددًا وكيلًا، وكان المباشر لذلك كله هو أبو الحسن الكفاد تحت إشراف السادة العلماء وبموافقة أبي عبد الله البياري، وقد حرت



سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتور الوالد ماجستير المتصلة بقضايا المجتمع الإماراتي وجماعات الخليج الأخرى في مجالات مختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdc@sdci.gov.ae



عمليات هذا التحقيق في تقرير يتألف من وثيقتين، ذيلت ثانيتهما بإمضاء العلماء الثلاثة بتاريخ الاجتماع الذي هو عشية الجمعة ٩٢ رجب عام ٨٣٩ هجرية.

وقد استفيد من هذا التقرير، أن عيار المد النبوي النموذجي كان موضوعاً في هذا العهد عند أميين القبائل بفاس حتى يكون مرجعاً عند الحاجة، وهو مظهر آخر من الاهتمام بتحقيق المكيال المغربي.

خاتمة

يعتقد بعض مستشرقين من مؤرخي الفن يكون المد النبوي من بين الدلائل على العلاقة الوطيدة بين ديانات التوحيد، حيث نجد في الديانة اليهودية الضريبة المسماة zidaka زيداكابالعبرية، وأصلها زيدك zedek في التوراة، وفي التلمود تستعمل للدلالة على فكرة الصدقة التلقائية، كالخلي عن زاوية الحقل للمحتاجين أثناء عملية الحصاد ويرجى هؤلاء بلحثون فكرت تصحق عن نظم مسيحيين من إحدى الفضائل الثلاث التي ترتبط بالمحبة الإلهية (يحب جاركم كما يحب نفسه في سبيل محبة الله) يبدأنا لعلم جيد العلم بأن الزكاة في الدين الإسلامي تعد أحد أركان الدين الخمسة ولم تامل في دفعها يعتبون الأخطاء الجسدية وخير دليل على أهميتها نماذج اللجان التي كانت تجتمع أيام بني مرين للتحقيق في الحسابات واعتماد مكيال المنسبور وغيره فظلم كليل لمعني فقد صارت إلى المتاحف، إلا أنها انتصب شهادة على غيرهم سلمي مغرباً لأفصحها أن كان الدين وحرصهم على العمل المسلمين أملة أن يأخذهم سلفهم والقرن الواحد والعشرين العبرة من أسلافهم في حرصهم مسؤولهم على العمل العام سيمه ليتعلق منه بحقوق الفقراء في أموال الأغنياء.

نافذة على تاريخ إندونيسيا

مسرحية «عودة الفردوس» في عوالم الأرخيل

د. رحمة بنت أحمد الحاج عثمان



تعد مسرحية «عودة الفردوس» للأديب علي أحمد جاكثير واحد من تلك المسرحيات التي خدم بها الأمة، إذ هي تحاكي أحداث استقلال جزء من أجزائها في جنوب شرق آسيا، ألا وهي إندونيسيا كبرى الدول الإسلامية في عدد السكان، وليس غريباً أن يكتب عنها الكثير، وإنما الغريب أن لا يكتب عنها فيهم سقراط لسوء نشوئهم فيهم معارف وأرحام وذكريات جميلة. ومن هنا يستمد هذا البحث المتواضع أهميته، فالمسرحية تمثل وثيقة تاريخية مهمة لدولة إسلامية، فضلاً عن قيمتها الأدبية لمعبرين شخصيتين صاحبهما إندونيسي العربي المسلم.

استقلال إندونيسيين واقعه التاريخي ورؤية جاكثير:

ليس جرمًا في حق التاريخ أن يضيف الكاتب المسرحي أحداثاً وشخصيات لم يعدها التاريخ نفسه، فالأديب ليس بمؤرخ أو راوٍ ينتظر منه الحقائق التاريخية بتفصيلاتها، بل هو «في حل من أن ينسب إلى الشخصية التاريخية من الأفعال والأقوال ما لم يسجله التاريخ وما لا يتعارض مع وقائعته المعروفة لكي يبرز معالم تلك الشخصية كما يدركها هو وكثيراً ما ينقلها إلى المشاهد بتفسير جدي ورؤية متفردة تلتفت إلى بعض الوقائع

دون بعض، من ناحية، وتضيف وقائع مبتكرة من ناحية تؤكدها هذا التفسير وتلك الرؤية» (١).

بيد أن هذا الحق المشروع للأديب ليس على إطلاقه، فليس له أن يغير في الأحداث الكبرى أو النتائج المسجلة تغييراً جذرياً فيحول الهزيمة إلى نصر مثلاً، وإنما له الحق في تغيير دلالاتها المعروفة عند الناس، دون المساس بجوهرها المتفق عليه، وألوي أعناقهم ليصورها الحقيقية وهكذا

فعل جاكثير في هذه المسرحية فقد قل لنا أحداث استقلال إندونيسيا بكل دقة وأمانة، وسجل عنها كل صغير وكبير والتقطها كل شاردة وواردة، ولا غرو، إذ كان معاصراً لها وشاهدًا لتفاصيلها كما كان في الوقت ذاته فناً مبدعاً بما ابتكر لها من وقائع وأحداث وبمسجل من تعليقات وتفسيرات على سلسل شخصياتها مبتكرة ولحقيقية على حد سواء، وكل ذلك من أجل التعبير عن رؤيته الخاصة تجاه قضية النضال والاستقلال مساهمة منه في رسالة بادئ

الإسلام التي التزم بها منهجاً وسلوكاً، وتأدية لمهمة الأديب الحضارية تجاه أمته.

ولوقوف على ملامح المقاربة والمفارقة بين تصور الكثير للأحداث وواقعها، يجدر بنا أن نقسم المسرحية إلى ثلاثة أجزاء وإن كانت تشتمل على أربعة فصول، إذ الغرض من هنا تقسيمه وتسهيل استعراض لتاريخ الإندونيسي الذي تناوله بكثير من خلال عمله هذا.

١ - عهد الاستعمار الهولندي:

رُزئت إندونيسيا بالاستعمار الهولندي فترة ليست بالقصيرة قبل الاستعمار الياباني لها، حيث عانت في تلك الفترة معاناة شديدة جرت لحكم مستعمرين الأوروبيين قبضتهم الحديدية على حرثها واستغلالهم لبرغيض ثروتها فلم يلبث أن جأر شعبها بشكواهم مستغيثين بالدولة العثمانية لإنهاء واجهة الإسلام وراعية المسلمين آنذاك، وبُنيت تلك الشكاوى المريرة إلى مجلة المنار التي كان يصدرها الشيخ محمد رشيد رضا بمصر عليها تستطيع أن تبلغ الأمانة إلى الدولة العلية، وكان مضمون تلك الشكاوى التي نشرت بأفلام أصحابها المضطهدين، مليئاً بذكر صنوف الإذلال والقمع من قبل الحكومة الهولندية المستعمرة.

أما باكثير فلم يهمل عرض هذه الصورة القاتمة في التاريخ بشري فراح يسجله في بناء مسرحيته بأسلوبه الأدبي الفذ ليجليها واضحة للعيان منحنياً على أسنة أبطاله، ومتجاوز أبذلك حدود الزمن الذي حدده للمسرحية إذ إن أحداثها تبدأ من سنة ١٩٤٢ كميلين في حقبة متهاوه ذفتر للاستعمار



باكثير

الياباني لا الهولندي، ولكن براعته في خلق الأحداث، هي التي جعلت تناول تلك الصورة ممكناً، دون أن يدخل بالوحدة الزمنية لعمله، أو يقع في الافتعال المذموم، فلقد استهل لمسرحية مشهده هولنديين لهاريين من قبضة اليابانيين، واللذين لجأ إلى أحد أوكار المقاومة الوطنية الإندونيسية للاحتلال

الياباني، فكانت فرصة مناسبة لإظهار مساواة الاستعمار الهولندي وذلك في أثناء الحوار الدائر بين اللاجئين وزعيم الوكر عز الدين حال استجوابهما ثم هيدايواثهما، وهذا نموذج من الحوار (٢٠):

فان مارتين هل تستطيعون أن تنكروا فضلنا في إدخال أسباب الحضارة إلى هذه البلاد، ووسائل الرفاهية الحديثة؟

عز الدين: ما أدخلتم هذه الوسائل والأسباب إلا من أجل تلك الحفنة من الهولنديين المستعمرين، لتستكملوا أسباب اللذة والسعادة، وتنتقلوا في أعصاب النعيم على مشهدهم من عيون الملايين من هذا الشعب المنكوب يعيشون في جوع وانشقاق لحرمان ولا عزاء لهم عما يرون من التفاوت البعيد بين حالهم وحال جلادهم الهولندي إلا أن يعلموا أن ما يتمتع به هذا الجلاذ إنما هو من خيرات أرضهم وثمرات حكمهم وعمل أيديهم المتخشبة وعرقهم المتصب.

ويكشف باكثير على لسان عز الدين عن خبوة هذا استعمار حينه لم يجح الهولندي بأفضل دولته على إندونيسيا، ومن تلك الأفضال - كما زعم - أن سياسة هولندا قائمة على التسامح الديني واحترام حرية العبادة للشعوب التي تحكمها (ص ٢٠).

نجد باكثير يرب على هذه الكذوبة على لسان عز الدين بقوله:

«هذه كلمات تظنون بها أما الواقع فهو أن الروح الصليبية التي حملت أجدادكم على شن حروباً دينية على مسلمين في الشرق الأدنى، ما تزال تجري في دمائكم بكل ما

فيهم من أدران الحقو البغضاء فتوحي إليكم بمحاربة الإسلام في هذا الوطن الإسلامي الكبير الذي أوقعه سوء الصانع في برائن لتستعمركم بغير غيظ ففتحتم درس لتبشير في كل مكان لتفتنوا أهلهم عن دينهم الحنيف بوسائل الترهيب والترهيب، حتى يكونوا مطية ذلولاً لأغراضكم الاستعمارية...».

لقد كان لزاماً على الكثير أن يعرض صورة الاستعمار الهولندي في مسرحيته، وإن كانت خارجة عن إطار المسرحية زمنياً، ذلك لأنه يرى بأن الاستعمار هو الاستعمار وإن تعددت أساليبه أو اختلفت جهاته، فعندما علل الياباني استعمار بلاده لإندونيسيا بحجة تعزيز مركزها في صراعها العالمي ضد دول الغرب، وأنه متى وضعت الحرب أوزارها فسيتمتع كل شعب في آسيا بحريته واستقلاله، أجابه عز الدين:

إنكم تمنوننا بالمستقبل لتخدعوننا به عن الحاضر، وما أنتم في هذا إلا مقلدون للدول الاستعمارية الغربية في أساليبها الخداعة ووعودها الكاذبة» (ص ٣٩).

وقد عبر عز الدين أو قل الكثير عن هذه الرؤية الثاقبة من قبل بقوله:

ولكننا لترضى أبدأ أن نستبدل بالاستعمار الغربي استعماراً شرفياً» (ص ٣٨).

٢- فترة النضال والمقاومة ضد الاحتلال الياباني:

وإذا ما انتقلنا إلى فترة الاستعمار الياباني، فإننا سنجد كذلك أن الكثير كان أميناً في تسجيل هذه الفترة العصيبة من تاريخ إندونيسيا، ولو عمدنا إلى مقارنة أحداث هذه الفترة كما هي في المسرحية مع واقعها التاريخي فإننا سنجد ملامح ذلك الصدق الفني بوضوح وجلاء، ولعل الوثائق

التاريخية أو السجلات الصحافية تعمدن أفضل المواد لإجراء هذه المقارنة إن لم يكن أجلها فهي تسجل الحدث فور وقوعه وثبته بما التقطته عدسات الصحفيين وأقلامهم ومن تلك الوثائق المهمة في هذا الصدد ما سجله الصحفي الإندونيسي محمد أسستشهب الذي عاين تلك الأحداث عن قرب، وما يهمننا منها تلك التي سجلها في أوائل سنة ١٩٤٢ م إلى يوم ١٧ أغسطس سنة ١٩٤٥ م، فهي الفترة التي حددها الكثير لأحداث مسرحيته. ونبدأ مع بداية الغزو الياباني لإندونيسيا، حيث نجد عند شهاب ما يلي (٣):

١٩٤١: أول مارس - آذار، بدأ اليابانيون بإنزال قواتهم في جزيرة جاوا.

٨ مارس - آذار ١٩٤١: استسلمت القوات الهولندية المرابطة في إندونيسيا للقوات اليابانية بقيادة الجنرال أمامورا بدون قيد ولا شرط في قرية بجاو الغربية. كما أطلق سراح الزعماء الإندونيسيين المعتقلين.

١٩٤٢: ألغت اليابان جيشاً من الإندونيسيين باسم «جيش الدفاع الوطني» ودرتهم على حمل السلاح وهذا الجيش صار نواة جيش الجمهورية الإندونيسية ثم فُك ذلك مجلساً استشارياً يعين أعضاؤه من قبل حكومة اليابان وليس للمجلس حق التشريع. ومنذ ذلك الوقت بدأ التعاون الياباني الإندونيسي، غير أنه كان هناك جماعة يعارضون ذلك، منهم سوتان شاهرير وجماعته.

وعلى هذا النحو من السرد التاريخي كان تنوّل الصحفي محمد أسستشهب للقضية، أنها مجرد معلومات مرتبة تاريخياً، لا تليح حاجة القارئ لهم المتطلع إلى معرفة تاريخ تلك الفترة، وما كان وراءه من أسباب

ومبررات، ولا سيما ما كان يدور في مجالس الإندونيسيين وأنديتهم من انطباعات. أما الكثير فقد وجد من أحداث هذه الفترة مادة دسمة لإيجاد عنصر الصراع الذي هو قوام مسرحيته وهو المحور والأساس لجميع أحداثها، فعليه رسم شخصياتها، وحدد معالمها، ومن أجله أنطقهم بما نطقوه.

ونلقى بذور هذا الصراع عند الكثير في الموقف الذي حدده لعز الدين إزاء الدكتور سوكارنو الذي كان من ضمن الزعماء الإندونيسيين الذين أصطقت اليابان سراحهم، وهو المعين من قبل الحكومة اليابانية، فقد قال عنه:

لاريب أن الدكتور سوكارنو هو من خير رجالنا ولا نشك في وطنيته، ولكننا لترضى تصرفه ولا نؤيده ولا نعتز به بحكومته، ولئن كان له عذر في قبوله هذا الوضع فعذره أنه يحاول تخفيف وطأكم الاستبدادية على أهالي البلاد حتى لا يتبدد وجهكم وتوحدكم سلطة للشرعية ففي أيدينا نحن المدافعين عن سيادة بلادنا هذه ضحكوا ضحكاً هولندياً على السوطوسنظل نقاومكم ونقاوم الحكومة الوطنية التي افتعلتموها حتى يجيء اليوم الذي تخرجون فيه من بلادنا سواء بأيدينا أو بأيدي غيرنا» (ص ٣٩).

وهكذا انطلق الصراع محتدم بين الطرفين، طرفاً للمقاومة السرية التي عبر عن رأيها عز الدين قبل قليل، ويتراأسها سوتان شاهرير الذي يظهر في الفصل الثالث والرابع من المسرحية، وطرفاً للحكومة الإندونيسية المعينة من قبل اليابانيين وعلى رأسهم الزعيم سوكارنو والذي يسمع صوته في الفصل الرابع والأخير.

وإلى هنا نجد أن أحداث المسرحية

لايخدموا أهدافها الوطنية بل ليُدافعوا عن محتليها الغاصبين؟» (ص ٧٦).

والملاحظ في ما سبق من حوار بين البطلين هو تكافؤ شخصيتيهما في القوة والتمسك بمبادئهما الصعبة المراس، ولا يسلم للآخر بسهولة ولعل هذا أصل حوارهما إذ هما في حاجة إلى إبطال الدليل بالدليل، وإقامة الحجج على الحجج، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على اهتمام باكثر في بناء الحوار، أو قل على براعة باكثر في إجراء الحوار، مما قد يؤدي به أحياناً إلى السفسطة واللجاجة.

وكل ذلك قد أدى إلى تصاعد الصراع تدريجياً، وإلى احتداده، «وخير الصراع ما كان منه صاعداً ينمو ويتطور ويشتد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها» (٥)، ولقد جعل الصراع يحدث وينتصاعد أكثر حينما جعله يسري عن البطلين إلى حياتهما الشخصية، فكل منهما قد خطب أخت الآخر وبذلك تعقد القضية، وتتسع رقعتها لتشمل الصراع الأسري أو العائلي، فتتداخل الأحداث مع بعضها البعض لتشكل عقدة تهيئ لتفجيرها في النهاية غالباً.

والذي نخلص إليه في هذه المرحلة، هو أن الصراع كان محتدماً حول طريقة المقاومة والنضال ضد الاحتلال الياباني، ففرق آثار الكفاح المسلح وأفضل لجهادنا الإسلامي وكلا الفريقين حججه ومبرراته، لذا كانت كفتا الميزان متساوية تقريباً فيما بينهما، ولعل هذا كان مقصوداً لحد ذاته عند الكاتب، وكأنه يريد أن يجعل القارئ في حيرة بين الفريقين؛ فأيهما أحق بالاتباع؟ وأي الرأيين أصوب؟ وهذا لكلامهم هيدنه لحل وتشويق له.



فاروق خورشيد

ماجد: هذا رأيكم أنتم فابقوا عليه واعلموا بمقتضاه. أما نحن فلنأري آخر، فدعوا لنا رأينا ولكم رأيكم». (ص ٦٩).

وفي شأن الجيش الذي أسسه اليابانيون من أبناء الإندونيسيا باسم «جيش الدفاع الوطني» والذي أصبح نواة لجيش الإندونيسي فيما بعد كما جاء في تقرير الصحافي شهاب السابق ذكره، نجد باكثر يذكريه أيضاً على لسان ماجد في معرض رده على سليمان دفاعاً عن هذا الجيش

«وليس جيشاً إندونيسياً على كل حال؛ ليس كسبأ للبلاد أن يدرب هذا العدد الضخم من أبنائها أحسن تدريب على ضرب أعمال القتال، ويجهزوا بجميع أنواع الأسلحة الحديثة، حتى علت الروح المعنوية في نفوسهم، وانتعش الشعور القومي في صدورهم معداً لأخذها للاستعمار الهولندي طوال ثلاثة قرون وتزيد؟» غير أن سليمان لا يسلمه بذلك فيقول: «أي كسب للبلاد في أن تسخر هذا الأوفياء المؤلفين من زهر قشباها

وشخصياتها - خلا شخصية عز الدين (ع) متوافقة مع ما ذكر عند شهاب، غير أن تبريرات الطرفين لموقفهم لم تتضح لدى الصحافي كما اتضحت عند الأديب، وهنا تكمن المفارقة، حيث إن باكثر قد بين تلك التبريرات وجوه كل من الطرفين على لسان بطليهما الشابين وهم سليمان أحمد جاهد حركة المقاومة، والآخر ماجد الذي يعمل مأموراً في أمن العاصمة، وقد جاء حوارهما في الفصل الثاني معتمد على هذا الأسس من الصراع الذي يدل على تأزم الموقف، وتشنج كل طرف، ولكنه في الوقت ذاته يفصح عن رأي كل فريق، مدعوماً بالحجج والبراهين التي جاءت على لسان البطلين (ص ٢٣).

ماجد: إنكم تتجاهلون الحكومة الوطنية القائمة، وأنها ما كانت لتقوم على هذا الوضع وتدير شؤون البلاد بأيدي أبنائها الإندونيسيين لولا الجهود التي بذلها ولا يزال يبذلها الزعيم سوكارنو والدكتور حتى وغيرهم من قادة البلاد المخلصين، أما هذا الاحتلال العسكري فما أزدناه ولا جلبناه ولسن مسؤولين عنه ولو كان لنا قبل بدفعه لدفعناه ولكنه وقع على بلادنا نتيجة للحرب العالمية الحاضرة وليس الاحتلال الهولندي الذي طال على هذه البلاد قبله بخير منه.

سليمان: كلا بل كان الاحتلال الهولندي على طوله وعسفه أهون شراً وأخف وطأة لأننا كنا جميعاً نقاومه بقلوبنا وأجسادنا ولم نستطع أن نقسمنا لشطرين هتيفهموه هذا يؤديه كما هو حالنا اليوم مع هذا الاحتلال الياباني البغيض.

ماجد: من قال إننا نؤيد الاحتلال الياباني؟ سليمان: سبحان الله! أتريدون منا أن ننظر كم تشبه هؤلاء أنفسكم؟ أليس منكم؟ إن تعاونكم مع المحتلين هو نفسه تأييد للاحتلالهم.

قليل من أبنائها أخذت عليهم طعمه ووليكم منه حتى يحين أو أن إفشائه. وقد أن اليوم أن يكشف الستار عن هذا السر الرهيب (تسمع مهمة في الجموع).

ص، س، لا يخيفن أحداً منكم سماعه، فما به ما ينافي العزة القومية أو يمس الكرامة الوطنية، بيد أنه سيثير فيكم الدهشة أولاً حتى يصعب عليكم تصديقه، ثم لا يلبث أن يملأ قلوبكم بالفخر، ثم يجمعكم في النهاية على قلب واحد في خدمة وطن واحد سماه الله إندونيسيا! (مهمة في الجموع) ها أنتم أولاء متحرقون شوقاً لمعرفة هذا السر، فأعلموا الساعة أنني ألو سوتان شاه ريركنا على اتفاق تام بيننا في الخطة قبل أن تصأ أقدم اليابانيين تربة هذه البلاد، وما كان الخلاف بيننا إلا تدبيراً لجأنا إليه وتواطأنا عليه للوصول بسفينة الوطن إلى هذا المرفأ الأمين... وإني أترك الآن لصديقي سوتان شاه رير أن يزيدكم إرضاحاً وبيانا، فيزيد قلوبكم ثقة واطمئناناً.. حميدة: عجباً... أفكانا متفقين والناس لا يعلمون؟

زينة: ما أعجبه من خطة وأحكمه من تدبير! إن في إندونيسيا والله لرجالاً! (ص ١٣٧). إذن، بعد كل ذلك الصراع المحتدم فيما سبق، اتضح هنا بأنه كان مجرد صراع بين الأتباع دون الزعماء، فزعيم المقاومة سوتان شاه رير والدكتور سوكارنو الذي بدف في أعين المقاومة متواطئاً مع اليابانيين كان متفقين على ذلك كله ولكل منهما لفس المبررات والأسباب، وهذا ما أكد على لسان زعيم المقاومة سوتان شاه رير: «أجل لقد صدق الزعيم سوكارنو فيما قال. لقد أن لكم أن تعرفوا أننا كنا متفقين اتفاقاً تاماً على خطة التي سلكناها في خدمة

وجرى نقاش حاد عجز المجتمعون خلاله عن الوصول إلى اتفاق وانقسموا إلى فريقين فريق يدعو إلى إعلان الاستقلال حالاً وفريق يدعو إلى التريث وانتظار ما ينجلي عنه الموقف الحاضر بعد انتهاء الحرب ولم ترق هذه الحال لبعض الشباب الإندونيسيين المتحمسين، فهاجموا مقر الاجتماع واختطفوا الزعماء المجتمعين وقتلواهم في قرية صغيرة تبعد ثلاثين كيلومتراً عن جاكرتا. وكان من بين هؤلاء الزعماء مخطوفين سوكارنو محمد حتى، وطالب الشباب بإعلان الاستقلال حالاً وضغطوا على الزعماء المختطفين حتى أقرعواهم صيغة وثيقة الاستقلال وتوقيعها وهكذا اجتمع المواطنون يوم ١٧ أغسطس ١٩٤٥، وكان موافقاً للشهر رمضان، في ساحة الاستقلال بمدينة جاكرتا حيث تليت عليه وثيقة الاستقلال وأعلن قيام حكومة الجمهورية الإندونيسية» (٦).

بيد أن الكثير لم يشأن يختتم مسرحيته بهذه الخاتمة المعهودة فكم سجلها التاريخ والتي يشترك في معرفتها أغلب الناس بل شأن يفجر ذلك الصراع الذي أثاره في الفصول السابقة حتى يضع حداً مؤثراً له ولامقنعاً للعقدة التي بدت وكأنها لن تنتهي إلى حل. وهنالك من المفارقة الكبرى للمسرحية، حيث يميظ الكاتب اللثام عن تصور هورويته الخاصة تجاه هذا الحدث العظيم.

وهذه مفارقة فوضحة عنها الكثير عهصم طال يحرق الأعصاب، ويشوق النفوس، فجاءت على لسان أهم شخصية في المسرح وفي الحقيقة معاً، ألا وهو الزعيم سوكارنو، إذ جعله يخطب في ذلك اليوم خطبة عصماء، أعلن فيها عن سر رهيب: سوكارنو: إن تاريخ الجهاد القومي الحديث لهذه البلاد لن يطوي على سر لا يعرفه إلا نفر



سوكارنو

٣ - يوم الاستقلال والوحدة الوطنية: يوم السابع عشر من أغسطس عام ١٩٤٥م كان يوماً مشهوداً لكل الإندونيسيين حيث أعلن فيب استقلال بلادهم وتخلصهم من رقة الاستعمار الياباني الغاشم، ليفتحوا بذلك أولى صفحات البناء والتشييد، وينضموا إلى ركب الأمم المتطلعة إلى التقدم والرقي. فهو يوم لا يمكن نسيل على نسبة همكم لا يمكن حده من سجلات التاريخ، لذا كان أيضاً نهاية حتمية لمسرحية بالكثير التي تحكي معاناة هذا الشعب ونضاله في سبيل حريته.

وقد بدأ هذا اليوم وما قبله في عين التاريخ كما يلي:

وكانت اليابان التي احتلت إندونيسيا في بداية الحرب العالمية الثانية قد استسلمت للحلفاء يوم ١٤ أغسطس ١٩٤٥، وفي يوم ١٥ أغسطس اجتمع أهل الحل والربط من زعماء إندونيسيا في جاكرتا وتباحثوا في الموضوع وفيما يجب أن يتخذ من خطوات،

وطننا العزيز. إننا نشاطرنا العمل فقمنا
أنلوا أصحابها بالمقاومة السرية للمحتلين
اليابانيين حتى نحفظ للبلاد حقها في
حريتها واستقلالها، إذ كنا جميعاً مؤمنين
بأن الحول الديمقراطي ستنتصر في هذه
الحرب لا محالة ما شكنا في ذلك قط،
فبيننا خطينا على هذا الأساس، وتكفل
سوكارنو وأصحابه بالتعاون الظاهر مع
اليابانيين المحتلين ليبقي على كيان البلاد
ويصون مصالح أهلها لورفاليتهم في أثناء
هذا الاحتلال، حتى ينقذ ما يمكن إنقاذه
من حقوق الأمة والوطن، فلولا سوكارنو لما
نشأ هذا الجيش الإندونيسي الباسل الذي
يدافع اليوم عن كرامة إندونيسيا ضد هؤلاء
اليابانيين» (ص ١٣٩).

على أن هناك مواطن آخرى للمفارقات التي
أحدثها الكثير في المسرحية وأهمها ثان:
الأول: أنه جعل اليابانيين يقبضون على
سوكارنو ذلك اليوم لئلا يحضر المؤتمر،
فجاء به على رؤوس الشعب بعدما قامت
الثورة في وجوه اليابانيين (ص ١٦٣) في
حين اتضح لنا من خلال الرواية التاريخية
السابقة، أن مرقة من الشبان الإندونيسيين
لمتحمسين للاستقلال هبطوا حين جبرسون
مجموعة من الزعماء حتى نعوهم بإعلان
الاستقلال في أسرع وقت.

والثاني: تخيير الشعب رئيسهم بين اثنين
وهما سوكارنو وشاهيرير، بينما يصرح
شهاب أنه «عندما اختار سوكارنو رئيساً
للجمهورية الإندونيسية قبل إعلان استقلالها
في عام ١٩٤٥ كانت الأحزاب والقوى الوطنية
والتي كانت معظمها حركات إسلامية ترى
أن تختار سوكارنو ومحمد حتى إرضاء لغير
لمسلمين وتكتيلاً لقولهم عرضاً منضلة.
وهكذا فإن وثيقة الاستقلال التي أعلنت يوم

١٧ أغسطس ١٩٤٥ موقعة من قبل كل من
سوكارنو ومحمد حتى» (٧).

المغزى الإسلامي للمسرحية:
ترى ما الذي حدا بباكثر إلى خلق تلك
المفارقات التي تخالف المعهوه ومسجله
التاريخ وشهده الناس؟ كأن ذلك مجرد حترف
فني منه لأكثر ولأقل؟ أم هو له هدف رسمه
قبل الشروع في عمله هذا؟ أم أن يكون ذلك
مجرد حترف فني فذلك بعين غير متوقع من
أديب إسلامي مثله، بل هو رائد الأدباء في
طرح التصور الإسلامي من خلال رواياته
ومسرحياته كميرى الحكور حلمي القاعود
إذ «كان بحسه الثقافي ووجدانه القومي من
أقدر كتابنا الذين فهموا التصور الإسلامي
فهما يتجاوز مرحلة التسجيل التاريخي
للأحداث إلى مرحلة التفسير والتحليل والتنبؤ
وفق منهج الإسلام وأصوله الجوهرية» (٨).

وأم أن يكون الهدف المرسوم مسبقاً هو
الذي حداه إلى تلك المفارقات، فهذا أقرب
بالأخذ والاعتبار، وهو ما أشار إليه فاروق
خورشيد بقوله: «وهذا المؤمن بمصر
وبالحضارة الإسلامية والأدب العربي لا
يمكن أن يكون خامل الفكر بارد الروح، بل إن
هذا الموقف لا بد أن يكون وراءه روح ناثرة
لأهدؤ قلب وثاب لا يستقيم ونفس شامخة
تؤمن بالتجديد وتؤمن بأن اليوم لا يبنى إلا
بالإيمان بالأمس العظيم» (٩).

وليس من الصعب على من تأمل في مسرحية
«عودة الفرغوس» أن يتلمس تلك الخطوط
التي تهديه إلى دوافع تلك المفارقات،
ومصادر التي تستقي منها فقهه لتصور
الإسلامي الذي أشار إليه القاعود، والإيمان
بالأمس العظيم كما أشار خورشيد لمن أقوى
الدوافع، وألقى المصادر لإبداعه وإبتكاره.

وحسبنا في هذا المقام نستشهر بمأطقه
على لسان سوكارنو في ذلك اليوم الأغر
لنعرف الهدف الذي رمى إليه من وراء هذه
المسرحية:

أصوات: نريد إعلان الاستقلال:
ص. س. هل أستمستعدون للدفاع عن هذا
الاستقلال؟

أصوات: نعم! نعم! نعم!
ص. س: إن للاستقلال تبعاته الثقيلة،
وأيسرها أن يستعد الإندونيسيون جميعاً
رجالاً ونساءً لموت ووفاء في سبيل الوطن، فهل
أنتم مستعدون؟

أصوات: نعم! نعم! نعم! نعم!
كلنا للوطن فداء!

ص. س: إننا في هذا الموقف إننا نعاهد
أنفسنا أمام ربنا الواحد القهار الذي يعلم ما
نخفي وما نعلن، وأمام نبينا الصادق الأمين
الذي استضاءت هذه البلاد بنوره - ذلك النور
الذي انبثق من مكة وتلألأ في المدينة ثم
فاض على العالم من أقصاه إلى أقصاه - نور
الحريّة والكرامة، ونور الحق والعدل والسلام،
ونور الإخاء والمساواة بين بني البشر. إنكم
في هذا الموقف لنعاهدون الله على هذا فهل
أنتم قادرون على الوفاء بهذا العهد؟» (ص
١٤١).

أليس في هذا الخطاب توجيه لمفهوم
الاستقلال توجيهاً إسلامياً، بعدما كان
قاصراً على سيادة الأرض، وحرية التصرف،
وحق الانتماء فقط؟ أليس في هذا التذكير
للمسلم مسؤولية الاستقلال التي وكل بها
وبالحياة الآخرة التي هي أهم من الحياة
الدنيا عند كل مسلم؟

إذن كان المغزى الإسلامي يقف وراء هذه
العمل، فهو بمثابة الهدف أو الغاية التي أراد
بباكثر من قرائه أن يتوصلوا إليها بأنفسهم.

ويبرزه ذلك لقلقه في المسرحية على لسان أربطها وتصر فاتهم من قيم ربيعة حث الإسلام عليها، كبر الوالدين، وصلة الأرحام (ص ١١٠)، والإيمان بالقضاء والقدر (ص ١١٠)، وكذلك الاعتزاز بتاريخ الإسلام وموزة، والذي اتضح لكل وضوح وبيان في هذا النص من المسرحية:

ص س أم لوقد صممت على القيام بتبعات الاستقلال والدفاع عن حياة الكرامة والعزة حتى الموت، فأبشروا إذن بالحياة. هذه بشرى خليفكم الأول أبي بكر الصديق رضي الله عنه أرفها إليكم من وراء أربعة عشر قرناً. فقدروا على علماءكم أنه قال «اطلبوا الموت توهب لكم الحياة!»

أصوات: قد سمعنا وصايتك يا أبا بكر: سنطلب الموت حتى توهب لنا الحياة (ص ١٤١-١٤٢).

فلقد استند على الكاتب وهو في معرض الإقرار بحقيقة النضال الوطني شخصية أبي بكر الصديق (رضي الله عنه) من خلال مقولته المشهورة تلك ليقيمي في الأذهان حق الدفاع عن الوطن وأنه يمثل موقف الإسلام في الحث على الجهاد، ويستدعي رمز آخر من رموز الإسلام الخالدة، ولكنه هذه المرة يستعين بالتصوير البديع، والتشبيهات البلاغية: «ص س انظر إلى هذه شجرة ثلثي تظللكم بغصونها وأوراقها. ما أشد اخضرارها وأعظم ازدهارها. وما كانت لتكون هكذا لو لارتواؤها بالماء، فكذلك شجرة الحرية لا تزدهر وتخضر حتى ترثوي بالدماء. أما الماء فمن السماء، ولكن السماء لا توجد بالدماء. فهل تنوون أن تجودوا على شجرة الحرية بدمائكم؟

أصوات: نعم.. نعم. سنرويها بدمائنا! ص س: انظروا كرة أخرى إلى هذه الشجرة التي تظللكم بغصونها وأوراقها. إنها ابنة

تلك الشجرة الخالدة، شجرة الرضوان التي بايع النبي صلى الله عليه وسلم أصحابه تحتها على الموت في سبيل الحق والحرية. النسوة الأربعة: صلى الله وسلم عليه.

ص س: والتي قال عنها عز وجل في كتابه الكريم: «إن الذين يبايعونك تحت الشجرة إنما يبايعون الله لعل فوق أيديهم» فليست شعروا في نفوسكم أنكم حين تبايعون تحت هذه الشجرة على الحرية والاستقلال والموت في سبيلهما إنما تبايعون يد الله فهل أنتم قادرون على البر بهذه البيعة المقدسة؟ أصوات: نعم! نعم! (السابق)

لقد أحسن بكثير تمام الإحسان حين استند على هذين الرمزين في تلك الصورة الرائعة الجميلة ذلك لأن المقام يقتضي شدة استدعاءهما فأبو بكر (رضي الله عنه) وشجرة الرضوان رمزان إسلاميان جديران بالمسلمين أن يتذكر وهما دائماً، ولا سيما عند تجديد العهد لولي الأمر والمبايعة له، إذ إن أحدهما يمثل رمز القيادة الحسنة الخاضعة لأحكام الله المتمثلة لسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، وأما الثاني فهو رمز للطاعة المثالية التي تقر بأن طاعة ولي الأمر من طاعة الله ورسوله، والاستدعاء بحد ذاته وسيلة فنية تمثل أصواتاً يستطيع الأديب «من خلالها أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه، وأن يستشرف النصر ويرهص به في أفق لم تكن تلوح فيه بارقة النصر، وأن يتغنى للحرية أعذب الغناء وأبلىه» (١٠).

وهكذا نجد أن تعاليم الإسلام تُبث في هذا العمل المسرحي في عفوية وبلا كلف بعيداً عن الخطابية والتقارير المباشرة، وكأن الكاتب هنا يمارس عمل الداعية بتلك المضامين الإسلامية، ولكنه يعمل في هدوء وانزان،

مراعياً تقنية العمل المسرحي قبل كل شيء، فهناك شرط مهم من شروط كتابة مسرحية الناجحة المؤثرة، فإذا اختل بطغيان المضمون على الشكل، وازدادت حماسة الكاتب للدعوة، فأولى به أن يكون خطيباً أو صحافياً لا كاتباً مسرحياً، على حد تعبير باكثير نفسه إذ يقول: «ولكن ينبغي لمثل هذا الكاتب المسرحي (١١) ألا ينسى وهو يلهب حماسة للدعوة التي يجب عليها أن المسرحية عمل فني قبل كل شيء، فيجب ألا يجور على فنيته بحال من الأحوال، بل ينبغي أن يحرص الحرس كله على سلامة عمله من الوجهة الفنية، وأن يدرك أن ذلك هو السبب الوحيد لجعل الرسالة التي ينطوي عليها بليغة التأثير في الجمهور الذي يشاهده. والخاصة أن على الكاتب أن يجعل الداعية فيه خادماً للفنان المسرحي فيه لاسيما، وإلا فليخذ أداة أخرى غير الكتابة المسرحية كالخطابة أو الصحافة» (١٢).

الهوامش:

- ١) القصة بطرف من المسرحية للقاهرة للشركة المصرية العلمية للنشر - لوجمان، ط ١٩٩٨، ص ٥٢.
- ٢) باكثير، علي أحمد: عودة الفردوس، مكتبة مصر، د.ت، ص ٢٣.
- ٣) شهاب محمد أسد صفحات من تاريخ إذنيو سيبيا المعاصرة، بيروت، دار لبنان، ط ١٩٧١، ص ٣٢.
- ٤) فغالب الظن أنها شخصية خيالية، رمزها الكاتب إلى أبطال المقاومة.
- ٥) المسوق في عمل المسرحية نشأه تاريخه وأصولها للقاهرة دار الفكر العربي، د. ت، ص ٣٦.
- ٦) شهاب محمد أسد صفحات من تاريخ إذنيو سيبيا المعاصرة مرجع سابق، ص ٣٣.
- ٧) شهاب محمد أسد صفحات من تاريخ إذنيو سيبيا المعاصرة مرجع سابق، ص ٤٦.
- ٨) القاع وحلمي محمد بكثير صاحب الملحمة الإسلامية الكبرى: علي أحمد باكثير، في مرآة عصره، جمع محمد أبو بكر حميد، مكتبة مصر، د. ت، ص ٩٩.
- ٩) خورشيد فاروق: باكثير المقترن عليه: علي أحمد باكثير في مرآة عصره، مرجع سابق، ص ٩٥.
- ١٠) إيد علي عشري: استعارة الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مصر، دار الفكر العربي، ١٩٩٧، ص ٧.
- ١١) يعني الكاتب الذي يدعو إلى فكرة يؤمن بها أو مبدأ يعتقده.
- ١٢) باكثير، علي أحمد: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ١٩٨٥، ص ٣٦.

الاستعمار والسينما العربية

البديل في زمن التردّي الإبداعي

ليث عبد الكريم الربيعي



تتأرجح السينما العربية بين واقع الحال المتردي والخيم مثل أزمة حقيقية بعسني الازدهار الكمي، وبين الطموح إلى البديل الذي يضع حدًا لهذه الأزمة، بتوسيع محاولة العثور على البديل في سينما جديدة تختص المأزق الذي تعيش فيه الآن. ولم يظن وضعه منعكس على كافة قطاعات السينما وفي ظل محاولة العثور على البديل، يكون الإفلات من المأزق بضرورة القيام بحراسة مكثفة للتجربة السينمائية العربية ومن مختلف أبعادها والتي يمكن من خلالها أن نشخص الحالة.

إن الفرصة سانحة من أجل النهوض بالسينما العربية والارتقاء بها إلى مصاف باقي (سينمات) دول العالم، وهذا غير متاح لإحتراسة المؤثرات الكامنة في الظروف التي نشأت فيها، وما آلت إليه صناعة السينما العربية قبل النظر في مستقبلها في طريق البحث عن البديل.

من هذا المنطلق تتضح أهمية البحث في محاولة كشف بطرق علمية ونهجية كيف استطاعت السينما أن تفتح وتمهد الطريق للغزو الاستعماري لبلدان الوطن العربي، وكذلك أثر هذا الاستعمار بعدداته لبعض

أولاً: تأخير ظهور السينما في البلدان العربية

تكمّن في الظروف التي عايشتها السينما العربية مجموعة من العوامل التي ساعدت وأدت بصورة رسمية إلى تأخر ظهور السينما في البلدان العربية، حيث حرص الاستعمار على قتل روح الإبداع لدى الجيل الناهض لاسيما في فترة قوفود الفن السينمائي وهذا هو السبيل لتجهيل النشأة لتبنيها للمستعمر، وهو بالضرورة وفرة مله خالف من معطى

أقطار الوطن العربي في الحيلولة دون قيام صناعة سينمائية عربية في وقت مبكر وتوجيه الفيلم العربي نحو الابتعاد عن الأهداف الحقيقية التي كان يجب عليه الاتجاه نحوها.

من هنا، في أي سحاول أن أضع يدي على ما ولد للاستعمار من مشكلات للسينما العربية، مستعرضاً بذلك وبخطوات تلك الآثار عبر مجموعة من الشخصيات لخصه لنظرة مستعينة ببعض الحوادث التاريخية المهمة.



حكومي بسيط يقع لسير حبر قصة تسليه حياته وأمواله، وهو الحال الذي انسحب على الفيلم الطويل الأول (قبلة في الصحراء ١٩٢٧-) حيث نشاهد نموذجاً من أفلام المغامرات والعصابات، مثل ما نرى قصة حب بين شباب (بحوي) وفتاة (أمريكية). وفي الفيلم الثاني (ليلي-١٩٢٧) الذي ينهج نفس القصة وإن اختلفت زوايا المعالجة حيث يقع الشاب البدوي أحمد في حب الفتاة البدوية ليلي، وبعدها يأسره حب فتاة أجنبية، مما يضطره للهروب معها تاركاً حبيبته ليلي. ويؤكد الأستاذ (رضا الطيار) هذا الموضوع بقوله (ولهذه المسألة دلالتها الخاصة لما نعرفه من ارتباط صناعة الفيلم المصري بالبرجوازية المصرية الناشئة الناشطة، وحرصه على مخاطبة المحن الكبيرة سلسلاً) (٣)، وهو ما يؤشر من دون شك إلى اتجاه فكري ساد المرحلة الأولى من الإنتاج (وهو اتجاه، يُعنى بالنخبة التي يتوجه إليها، وبصورة أخرى إنها بداية خارج إطار الصراع الحقيقي للقائمواغلبين الشعبيلخي فجرته ثورة ١٩١٩ في مصر) (٤).

أفلاماً صرية، فهي مجرد أشرطة أجنبية منتجة في مصر برأس مال أجنبي وبواسطة ممثلين وفنيين من مختلف الجنسيات وحتى التعليق المكتوب على الشاشة والمصاحب للأفلام الصامتة كان يكتب إما بالفرنسية أو الإنجليزية، ولا علاقة بين موضوعاتها والواقع المصري، بل اضطرت السلطات المصرية إلى إيقاف عرض فيلم (الزهور القاتلة - ١٩١٨) الذي أنتجته شركة سينمائية إيطالية، لأنه كان يتضمن آيات قرآنية علق على الحائط في أحد مشاهد الفيلم (مقلوبة) (٢). وهكذا فإن كافة المصادر تشير إلى أن أغلب الدول العربية كانت محطة خصبة للأفلام الأجنبية التي يهدف بعضها إلى تشويه الطابع القومي العربي، والبعض الآخر هي أفلام ميلودرامية هابطة تسعى إلى الهدف نفسه، وهذا الأمر انعكس وبصورة سيئة على الأفلام العربية المنتجة مبكراً، ففي مصر قدم (محمد بيومي) فيلمه القصير الأول (الباشكاتب) الذي أخرجه عام ١٩٢٣، وهو عبارة عن ميلودرامات دور حول موظف

اجتماعي وحضاري، يمكن وعلى أسوأ الاحتمالات أن يكون أداة طبيعة من أدوات الوعي والمساهمة في التغيير الاجتماعي.

وعلى كل حال، فإن العروض الأولى في البلدان العربية عكست صورة تلتوجه لرسمي السياسي الرأسمالي في الحيلولة دون وجود إنتاج سينمائي عربي، على اعتبار أن الفيلم السينمائي وسيلة للتثوير والتثقيف، وإثارة للفكر والخيال، ودعم الوحدة الثقافية بين المتفرجين وهو خط السلطة للاستعمارية يجعل زمام الأمور بيد المترفين والمغامرين الأجانب، والذين حرصوا على تقديم الأفلام الميلودرامية الهابطة وبعض الأفلام التي تشيد بالمستعمر، أو تنتقص من الآخر.

وتشير المصادر إلى أن أول عرض سينمائي في الوطن العربي، كان في الإسكندرية في مقهى زواي يوم ٥ كانون الثاني /يناير عام ١٨٩٦. وفي القاهرة يوم ٢٨ كانون الثاني /يناير عام ١٨٩٦ في سينما سانتي بالقرب من فندق شبرد القديم (١). وقد اقتصر العروض الأولى على بعض الأفلام التي تستعرض دور المحتل المرموق في نشر الحضارة في مستعمرته وعلى الأفلام التي تصور فيها، وهي الأفلام المشوهة لشخصية عربي لأذكريها لمستعمر، ويظهرها كشخصية شريرة، إرهابية وإجرامية، مع تقديم أرضه كفضاء يدعو إلى الحب والغزو والاكتشاف والمغامرة، هذا ابتداء من العروض الأولى، خاصة في فيلمي (علاء الدين ومصباحه السحري) و(علي بابا والأربعون حرامياً) مروراً بفيلم (الشيخ ١٩٢١-) وغيرها. كما يشير الأستاذ كمال رمزي إلى ذلك بقوله: (وبالطبع، لا يمكن اعتبار الفترة من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩١٩

من وطة القيود الاستعمارية أو المشكلات السياسية حتى صارت السينما اللهم لها، خاصة في ظل اندثار دور العرض وعدم مواكبة التقنيات الحديثة من أجهزة ومعدات، وهو الأمر الذي كان دائماً يحول دون وجود سينما عربية، ومما تجدر الإشارة إليه أيضاً أن دولة فلسطين هي الوحيدة التي ظلت تعاني من برائن الاستعمار الصهيوني، ورغم كل الظروف فإنها تملك كادرًا سينمائيًا قادرًا على التعبير عن هموم الشعب العربي.



ثانياً ساهم موضوع في أسلوب نشأتها الاقتصادية، من حيث :

أ- إنها كانت محطة خصبة لكل وافد أجنبي أو محامير يبحث لنفسه عن فرصة كان سبق وأن فشل في الحصول عليها في بلد موطنه تلك نموذجان من الوافدين، الأول نموذج سيئ صار عبئاً على السينما العربية، والآخر بعكس يحسب له فضل في تنشيط سينما العربية. ولنشر أولاً إلى شخصية (وداد عرفي) كمثال للنموذج الأول، حيث أو ففته شركة ألمانية عام ١٩٣٦ الإنتاج فيلم عن (النبي محمد صلى الله عليه وسلم) واختار لتمثيله (يوسف وهبي)، ولكن أول بوادر الفشل أن المشروع قوبر في مهده نتيجة لاحتجاج الأزهر الشريف، فاتجه عرفي بعد ذلك إلى إقناع السيدة (عزيزة أمير) بإنتاج فيلمها الأول، والذي اختار له في البداية اسم (نداء الله) وأخرجه وقتذاك في فصلين، ثم أعيد إخراجها في خمسة فصول باسم (بيلي) بعد إدخال التعديلات على القصة، وقد أخرج عرفي بعده هذا الفيلم من إنتاج آسيا فيلماً

تكمين في الظروف التي ما يشتمها السينما العربية مجموعة من العوامل التي ساعدت وأدّت بصورة رسمية، إلى تأخر ظهور السينما في البلدان العربية، حيث حرص الاستعمار على قتل روح الإبداع لدى الجيل الناهض لا سيما في فترة وفود الفن السينمائي وهو خلف جيل سيئ لتجهيل التي تبعتها مستعمر

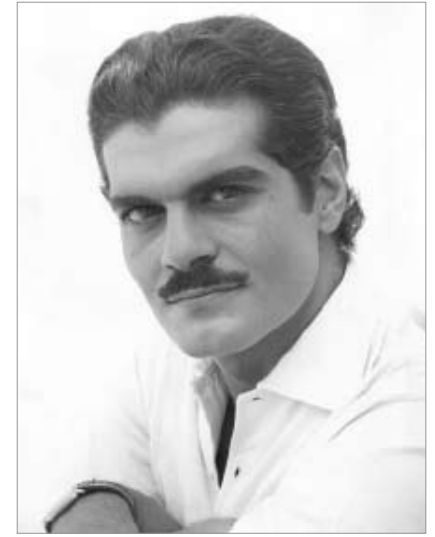
الأخضر حامينا، وعبد القادر شندري)، أما الفيلم الطويل الأول فكان فيلم (السلام الوليد) إخراج (جاك شاربي) عام ١٩٦٥. وفي المغرب فإن أول فيلم قصير أنتج عام ١٩٤٦ تحت اسم (الباب السابع) فقد ظل المغرب لم ينتج فيلماً طويلاً إلى عام ١٩٦١ بعد أن نالت استقلالها عام ١٩٥٦. وفي ليبيا، فإن أول فيلم ليبي كان فيلم (النافضة شعب) إخراج (أحمد الطوخي) عام ١٩٧٠. أما الأردن، فكان فيلم وطني حبيبي إخراج (عبدالله كعوش) يعد أول فيلم أردني وفي السودان، فإن فيلم (آمال وأحلام) للمخرج (إبراهيم الملس) عام ١٩٧٠ هو أول فيلم سوداني. وتميزت الكويت عن دول الخليج العربي بإنتاجها السينمائي، حيث قدم المخرج (خالد الصديق) فيلمه الروائي الطويل الأول عام ١٩٧٢ تحت عنوان (بس يا بحر). بقى أن نشير إلى أن بعض الدول العربية لم يكن بها إنتاج سينمائي لغاية التسعينات كعموريتانيا واليمن وجيبوتي والإمارات العربية المتحدة والبحرين وعمان وقطر وغيرها، وأما الباقي فلا يزال يعاني

وهكذا يفعل هو مل متعدد ولدت السينما المصرية بعيدة عن الواقع الاجتماعي العربي، وغير آبهة بمعاناة الفرد العربي، وهو الدور الذي لعبه المحتل نتيجة سيطرة الرأسمال المتخلف على الإنتاج السينمائي.

وفي سوريا، فحتى عام ١٩٤٨ لم يظهر من الإنتاج الوطني السوري إلا أربعة أفلام، لم يكن همها سوى الربح التجاري فقط ويعود للسبيل رئيسي في خلف سينما في سوريا إلى غياب رأس المال الذي كان من الممكن توظيفه في السينما آنذاك إلى جانب طبيعة الاحتلالين الفرنسي والإنجليزي لكل من سوريا ومصر وطرقاً وأساليب تعلمهم مع السينما والعاملين فيها (O) وكم لهو الحال في مصر وسوريا فإن السينما في لبنان والعراق لم تكن تبارح أحضان البرجوازية وهمومها، وظلت المحاولات الأولى مجرد محاولات فردية متأثرة بالسينما المصرية. ففي لبنان، فإن أول فيلم لبناني طويل كان عام ١٩٣٩ أو عنوانه (مغامرات إلياس مبروك) إخراج الإيطالي الهاوي (جواردانو بيدوتي)، وفي العراق فإن أول فيلم عراقي كان فيلم (عليا وعصام) وإخراج الفرنسي (أندرية شوتان) عام ١٩٤٨.

وإذا ما انتقلنا إلى دول المغرب العربي، فيمكننا الإشارة إلى أن الإنتاج التونسي قد بدأ عام ١٩٣١ بفيلم قصير حمل عنوان (الزهراء) أخرجه (شمسة شكلي) وفي عام ١٩٣٤ أقدم شمسة شكلي أيضاً بفيلم (عين الغزال) وهو فيلم قصير أيضاً حيث لم يظهر الفيلم التونسي الطويل الأول إلا عام ١٩٦٦ وهو تحت عنوان (الفجر) إخراج (عمار خليفي). وبعد فيلم (جزائرنا) الذي يعود إنتاجه إلى عام ١٩٥٩، أول فيلم جزائري وكان من إخراج كل من (الدكتور شوي محمد

بعنوان (غادة صحراء) وهو الفيلم الوحيد الذي عرض كاملاً من إخراجيه، بينما فشلت كل محاولاته الأخرى في الإخراج. ومن بين تلك المحاولات الفاشلة فيلم بعنوان (تحت ضوء شمس المحرقة) وفيلم مؤسسة الحياة) وغيرها وقد أقام عرض في القاهرة ست سنوات حتى عام ١٩٣٢ ثم غادرها إلى تركيا، ومنذ ذلك الحين انقطعت أخباره (٦).



عمر الشريف

وأما النموذج الآخر الإيجابي فإنه يتمثل في شخصية (جوار دانوبيدوتي) ذلك الهاوي القادم من إيطاليا حيث قدم فيلم (مغامرات إلياس مبروك) وقد أعان المخرج فيه فريق من أصدقائه ولم يكلف سوى ثمن الأشرطة وأجرة الأيدي العاملة، غير أنه ظل حبيس العلب ولم يعرض في أية صالة عرض، وألغى عرضه في سينما رويال قبل الموعد المحدد بأسبوع، وقبل أن يعرض ألقى الفرنسيون القبض على بيدوتي لأنه إيظالي، وأودعوه سجن الميمنية فسلفه سختين من الفيلمي صديق له مع النيجاتيف، ولكن هذا الصديق سعاهم سرعاً لتخلص من هذا الفيلم بللة

للحترق فباعها إلى السفارة البلجيكية التي كانت تشتري آنذاك نسخ الأفلام لتصنع منها مواد متفجرة، وهكذا أكلت نار الحرب بين ما أكلت وثيقة سينمائية تاريخية مهمة جداً عن صناعة السينما في لبنان، ليعود بيدوتي ويخرج فيلمه الثاني (مغامرات أبو عبد) عام ١٩٣١، ولم يكن حظه أفضل من الأول (٧). ونستطيع أن نعد المخرج (روجيديسور) أحد القادمين الذين ساهموا بشكل أو بآخر في نشوء السينما التونسية.

بإنها كانت هدفاً لرأس المال الأجنبي سواء رأس المال الممثل أو غيرهم من الأجانب، وذلك بصورة كاملة أو مشتركة مع الدول العربية، وهذا الحال انعكس على نوعية الأفلام المنتجة حيث استولت قصص الحب والنساء على هذه الأفلام مثل فيلم (النبلاء الخمسة لملاعين) وقصور في تونس سنة ١٩١٩ (لوتيز مورا) مع (بيار رايني)، ويمكن أن نميز الإنتاج المشترك في اتجاهين:

الاتجاه الأول: تجاري بحث يحاول أن يستغل كل ما يمكن استغلاله كالمناظر الخارجية والممثلين الإضافيين الذين يمكن الحصول عليهم بأبخس الأجرور والتسهيلات التي تمنحها السلطات إلى الأجانب وغير ذلك. فظهرت في البدء أفلام (لص بغداد-علي بابا- معجزة بتونس- الرجل الذي يعرف كثيراً- سبارتاكوس- وادي الملوك- الرجل الذي يجب أن يموت) وغيرها.

الاتجاه الثاني: وهو على عكس الأول وأهم منه وأجدر بالعناية لكونه اتجاهاً ملتزماً يُعنى بتقديم أفلام ذات مضامين رصينة كفيلم (جحا) الذي أحرز جائزة مهرجان كان سنة ١٩٥٨ وقد أخرجته بتونس (جاك بارتييب) وكتب السيناريو له الشاعر اللبناني

(جورج شحاذة) وقام فيه بدور جحا الممثل المصري (عمر الشريف) وبدور فلة التونسية (زينة) وأفلام (عرش الرمال- بيم) وغيرها.

لعب المحتل دوراً حاسماً في توجيه السينما العربية نحو الابتعاد عن الأهداف الحقيقية التي كان يجب الاتجاه نحوها، وعملية التوجيه هذه كانت عملية غير مباشرة، حيث نشأ الفيلم العربي كبلبلاً غلال فضة، بلغة شراسة فلقظل لفيلم السينمائي محاصراً، مراقباً

جإنها ظلت ولفترة طويلة منخمة بالعديد من الفنيين الأجانب الذين لم يخدموا السينما العربية بشيء سوى عدم تحسين الحالة التقنية والفنية فيه، وهناك أسماء كثيرة لهؤلاء الذين نشطوا خاصة في مراحل نشوء السينما.

ثالثاً: لعب المحتل دوراً حاسماً في توجيه السينما العربية نحو الابتعاد عن الأهداف الحقيقية التي كان يجب الاتجاه نحوها، وعملية التوجيه هذه كانت عملية غير مباشرة، حيث نشأ الفيلم العربي كبلبلاً غلال فضة بلغة شراسة فلقظل لفيلم السينمائي محاصراً، مراقباً، حيث يرجع تاريخ الرقابة على السينما العربية وخاصة في مصر إلى بداية القرن العشرين إذ صدر أول قانون للرقابة على المطبوعات في مصر يوم ٢٦ تشرين الثاني / نوفمبر ١٨٨١ وفي

عام ١٩٤٤ تم تعديل هذا القانون وأضيفت إليه الرقابة على الأفلام السينمائية، ووجود الرقابة على السينما في ذاته يعني أن هناك أفلاماً تمنع من العرض على الجمهور أو حتى في العروض الخاصة لذيق فضل الفيلم العربي متحاشياً الخوض في الموضوعات التي قد تعرضه للمنع أو المصادرة، وهذا ما أثر وبصورة سيئة على نوعية الأفلام المعروضة، وهو ما يؤكده المخرج (أحمد بدرخان) بقوله (الحب أساس لكل سيناريو، لكنه الحب المعرف الذي تعترضه العقبات والحب في السينما أبسط منه في قصص الأدب والروايات المسرحية، فلا تحليلات نفسية ولا صراع بين المرعوضين بل الأشياء من هنا كله بل المطلوب هنا فلسفة غير لميقين بطلين يحبان امرأة أو بين امرأتين تتنازعان حب رجل، وهذا خير ما يمكن تصويره في السينما) (٨).

وقد قدمت السينما المصرية مئات الأفلام، حسب مواصفات أحمد بدرخان أغلبها كان مقتبساً من أسوأ الأفلام الأمريكية التي لم تقم سطوتها على عقول السينمائيين البسطاء والجمهور، ببطلها الفردي ومغامراته وهما طرادته ووعولهما الوهمية. لقد احتل الفيلم الأجنبي الأمريكي خاصة - حيناً ليستهان به من قبل السينما المصرية، وعملت الرقابة المتعددة لأجيال على ترسيخ هذا الاحتلال.

وعلى ضوء النشوء الاقتصادي الرأسمالي المشوه للسينما العربية، فإن جل الأفلام المنتجة آنذاك كانت على مقاسات السوق والتي كان يفرضها المنتج المتختم مادياً، كذلك عدم اهتمام السلطات المحتلة أو المحلية في نجاح أو فشل الأفلام العربية أو حتى التشجيع على تقديم نوع سينمائي

مشرفه هذا ليقوده إلى حصقل المواهب الجديدة والاهتمام بها، وهو ما شجع على وفود الأجانب إلى الدول العربية، إما لتحقيق ما عجزوا عن تحقيقه - كما قلنا - أو لصقل مواهب جيل السينما الباحث عن النجاح في ظل ضعف وترهل الجانب الفكري العام للأفلام العربية.

والجانب كل ما قلناه آنفاً يبقى أن السينما فن وافد من جهة، ولد وترعرع في ظل ظروف استلاب حضارية وقومية من جهة أخرى، ولو كانت السينما ولدت في أحضان الحركة الوطنية لقلنا بلهذه عطاها اجتماعي وحضاري يستمد قيمه من الإحساس بالحاجة الاجتماعية والسياسية التي جاء ليحبر عنها، بيد أن هذا الميحدث (٩)، وعلى كل حال فإن السينما العربية تبقية تعاليم من ويلات الجهور والسنيين الغابري بقية الحديث عن دور الاستعمار وأثره في السينما العربية مفتوحاً إلى الأبد، فمهما قلنا لن نسبر غور الدور الذي لعبه الاستعمار وتأثيراته.

الهوامش :

(١) استفدت من آراء بعض الكبار التي وردت ضمن محلول قرأته طمأناً لسينما عربية والارتقاء بها. وأود الإشارة هنا ابتداءً إلى دراسة الأستاذ (أحمد جمعة) في كتابه (سينما التحولات: رؤيا في سينما يوسف شاهين)، وبعض ما حصلت عليه من مقالات الأستاذين (كمال رمزي) و (سمير فريد) وغيرهما.

(٢) ولم أنشأ ذكر تفاصيل ملابس احتيال التركي (وداعرفي) بالتفصيل لضيق الوقت، وسعته لظن في صفة سينما في مصر تأليف سعد الدين توفيق كتاب لالهلال أب/أفسطس (١٩٦٩) ص ٢٠ - ٢٣.

(٣) لأعني هنا (الإنتاج المشترك) بين دولة عربية وبعض المؤسسات والشركات الأجنبية والشائع في الوقت الحالي، بل هو ذلك الإنتاج القائم على إشراك الأجنبي في تنفيذ كافة مراحل الفيلم:

- ينظر: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢) ص ٢٧.

- كمال رمزي: ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي، فصل من كتاب الهوية القومية في السينما العربية (مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٦) ص ١٧.

- رضا الطيار: الفلاح في السينما العربية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠) ص ١٠.

- يوسف يوسف: قضية فلسطين في السينما العربية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠) ص ١٠.

- يوسف يوسف: المصدر السابق، ص ١٥.

- ينظر: محمد السيد شوشة: روادور أدات السينما المصرية (منشورات روزاليوسف)، القاهرة، ١٩٧٨) ص ٦١.

- ينظر: جان ألكسان: المصدر السابق، ص ١٧٤.

- أحمد بدرخان: السينما، عن كمال رمزي: المصدر السابق، ص ٢٣.

- يوسف يوسف: المصدر السابق، ص ٨.

طريق النحل لا عادة الذباب

«وكما أن قطرات المطر المنفردة تتسهم في تكوين البحيرة فإن كل كلمة في هذه المقولات دقيقة محددة»، مقتطف من كلمة تششرح فكرة كتاب «مقولات يوغا بتنجالي»، وهو كتاب في رياضة اليوغا والتركيز والتأمل. لقد عرفت اليوغا كرياضة جسدية وروحية في قارة آسيا وخصوصاً القارة الهندية، وهنالك من أرجعها إلى المعابد، مضيفاً إليها الرقص الذي كان في الأصل لدى الهنود، طقوس عبادت وحركات تقرب.

رياضة اليوغا بالنسبة لكثير من الأمم الآسيوية متنوعة الشعوب واللغات والمعتقدات، تعجّب مثابة الملاذا الذي يلجأون إليه هرولاً من ضغوط الحياة النفسية حيث يستعيد الإنسان من خلال ممارستها بعض توازنه وحيوية تركيزه على حدّ ذاته ونفسه وشؤون حياته المتنشعبة والصعبة في عالم اليوم.

معلم اليوغا المعاصر، الهندي بي كي إس آينجر (BKS.Iyengar) الذي ألفه ونفسه كتاباً خاصاً يشرح فيه «مقولات بتنجالي»، يقول: «إن مقولات بتنجالي ١٩٦ انغمي كل أوجه الحياة الإنسانية بدءاً من قواعد السلوك الإلزامية وانتهاء برؤية الإنسان لذاته الحقّة، وكما أن قطرات المطر المنفردة تتسهم في تكوين البحيرة فإن كل كلمة في هذه المقولات تنقل ثروة الفكر والتجربة ولا يمكن الاستغناء عنها في النص ككل مكتمل».

واليوغا ليست مقتصره على شعب دون غير في آسيا وليست وقفاً لحدّ حقيقي دون أخرى إذ تجد أسسها من أديان مختلفة يمارسونها كنوع من تمرين الذهن والبدن على التركيز والخلوص بالخروج مما هم فيه من حالة تشكّل ضيقاً يؤثر في العمل والتعاملات اليومية للإنسان مع محيطه البشري وكما كثرت أمراض العصر احتاج الإنسان إلى مثل هذه الرياضات لتؤهله في الأقل لمواجهة تحدياته اليومية وبقية المنغصات.

لنأخذ مقاطع من بعض هذه المقولات لنرى مدى تطابق كلام بي كي إس السابق عليها: «المعرفة الخاطئة هي تلك المعرفة الزائفة التي لا تقوم على الطبيعة الحقّة لموضوعها».. «المرض وفقر الذهن والشك وضعف الحواس والكسل واللهاث وراء المسرات الحسية والفهم الزائف واليأس الناجم عن الإخفاق في التركيز وعدم الثبات فيه: كل هذا الذهول والإرباك عوائق محبطة للمعرفة».. «يبحث النحل عن العسل وليس سوف أجتنب عادة الذباب وأتبع طريق النحل سأحجم عن تعقب أخطاء الآخرين وسأظن فقط إلى ما يمتنعون به من طيبة»..

«إن علينا أن نحيا حياة لا نتسبب فيها بأي أذى أو ألم لأي كائن آخر سواء كان ذلك بسوء الظن، أو بالكلمات أو بالأفعال.. علينا أن نفكر بأنفسنا كخدم للجنس البشري، ونكون مستعدين لأن نضع أنفسنا في خدمة أولئك الذين هم بحاجة إلينا».. «هوهو العقل الذي لا يكرس كينته يُنال من خلال تعهد صداقة تجاه المشاعر السعيدة من أجل المشاعر التعيسة، والابتهاج بالفضائل، واللامبالاة تجاه الأشرار»..

الكتاب شيق ويطول الحديث فيه وأعنه مما يقتضي قراءته للإحاطة بالمعرفة التي تضمنها وهي خلاصة تجارب حياتيه من تاريخ قارة آسيا التي عرفت بعادة التأمل واللاعنف وحب الخير..

مؤلف الكتاب الهندي سوامي جيراها فاندو ترجمه الدكتور عبد الوهاب المقالح ترجمة غاية في الأسلوب ودقة المعنى والدلالة مما أعطى الكتاب نكهة إضافية وأهمية علمية أولى والكتاب أحدهم الكتب العديدة التي أصدرها مشروع «كلمة» وهيئة أبو ظبي للثقافة والتراث..

محمد حسن الحربي

المخرج السينمائي العالمي يوسف شاهين :

قراءة في أعماله ومسيرته الفنية

د. يحيى البشتاوي



ولد (يوسف شاهين) في الخامس والعشرين من كانون الثاني من عام ١٩٢٦م، في الإسكندرية، لأب كان يعمل في المحاماة، وقد أخذ في بداية حياته حصة من التعليم الفرنسي في مدرسة الفرير، ثم سافر في منحة إلى باسادينا في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث درس الإخراج السينمائي في كلية فيكتوريا التي تخرج فيها عام ١٩٤٧م، ثم عاد إلى القاهرة عام ١٩٤٨م ليقيم أول أفلامه بعنوان (بابا أمين) في عام ١٩٥٠م.

لم يكن فيلم (بابا أمين) فيلمًا مميزًا ولكن أهميته تكمن في أنه ظهر ضمن مرحلة لم تكن السينما المصرية فيها أفضل حالًا مما هي عليه، وفي عام ١٩٥٥م قدم (شاهين) فيلمه (ابن النيل) الذي استنقذ في نهايته أحداثه على الريف المصري، وفي عام ١٩٥٢م قدم فيلمي (المهراج الكبير) و(سيد قطي القطار) ثم تبعهما فيلم (نساء بلال رجال) عام ١٩٥٣م، والمرحلة الأولى من أفلامه لم تكن أكثر من أعمال كوميدية وعاطفية خفيفة طغت عليها ثقافة (شاهين) السينمائية الغربية التي فرضتها لسنوات الدراسة في أمريكا كاديس سعى من خلالها إلى تقديم أفلام جماهيرية ناجحة على صعيدي السرد وعناصر الجذب.

وبعد ثورة الضباط الأحرار في مصر عام ١٩٥٢م بدأ الوعي السياسي بالظهور في أعماله اللاحقة، فجاء فيلمه (صرع في الوادي) عام ١٩٥٤م الذي عرض لحالة الصراع بين الإقطاعيين والفلاحين في



(فيلم الأرض)

١٩٧٠م من بطولة (محمود المليجي) و (عزت العلايلي)، ليعبر عن حالة تشبث الفلاح المصري بأرضه ووقوفه في وجه كل المحاولات الرامية إلى اقتلعه منها.

وفي عام ١٩٧١م أخرج (شاهين) فيلم (الاختيار) من بطولة (سعاد حسني) و (عزت العلايلي) و (يوسف وهبي) بالاشتراك مع (هدى سلطان) و (محمود المليجي) وفيه (تجنب شاهين وجهة وقوع مديح صورة مباشرة والمشاركة في التعليق عليه، لكن من بعده صار هذا الجانب من أعماله متردد الظهور في كل فيلم حتى عندما عاد إلى الثلاثينات في «الإسكندرية ليه»، وأحدث «العصفور» ضجة كبرى محورها رؤيتان متناقضتان، الأولى: جماهيرية أساساً تقول إن الفيلم هجوم على عبد الناصر، والثانية: أقلية هو منها، تنفي أن الفيلم هجوم على الرئيس في تلك الفترة العصيبة التي دارت أحداث الفيلم حولها وهي فترة الهزيمة العسكرية عام ١٩٦٧م (٢)، وإزاء

ومع فيلم (فجر يوم جديد) وصل (شاهين) إلى نقطة الاعداد وقدمت المؤسسة فمعالجته لفكره لتسلط جعلت لجمهورين لعمل وسياسات (عبد الناصر) ممدفعه لمغادرة إلى لبنان عام ١٩٥٤م، ليس هرباً، وإنما للاحتفاظ بشروطه في العمل وهناك وجد فرصة نادرة أخرج من خلالها فيلم (بياع الخواتم) عام ١٩٦٥م، من بطولة (فيروز) و (نصري شمس الدين) اللذين كانا متواضعين في قدراتهم التمثيلية إلا أن كاهن (شاهين) قالت كل شيء ليصبح (راجع) أمير الثلج الغائب والخفي هو (غودو) شاهين الخاص، كتورية عن كل الوضع العربي في تلك المرحلة (١)، ثم عاد (شاهين) إلى مصر ليقدّم مجموعة من أهم أفلامه في مرحلة كانت حرجة بالنسبة له.

وبعد كنيسة حزيران عام ١٩٦٧م بدأ شاهين مرحلة جديدة في حياته السينمائية، حيث تميزت بالنضج السياسي نتيجة للأزمات التي تعرّض لها، فجاء فيلم (الأرض) عام

المجتمع المصري حديث عرف (شاهين) أين يقف من هذا الصراع تبعاً للأهداف الثورية وتوجهاتها وبذلك أسس له مكانة متقدمة في السينما المصرية بلاسيما بعد أن أخرج فيلم (التملة) يوم سبقه من قبل لفيلم (ثقفين) لسينمائيين وفي عام نفسه أخرج (شاهين) فيلم (شيطان الصحراء)، ثم أخرج فيلماً (صراع في الميناء) و (ودعت حبك) عام ١٩٥٦م، وفيلم (أنت حبيبي) عام ١٩٥٧م، وفي عام ١٩٥٨م أخرج فيلم (باب الحديد) الذي تقاسم فيه دور البطولة مع الفنان (فريد شوقي) وفيلم (جميلة الجزائرية) الذي تناول فيه قصة حياة المناضلة (جميلة بوحيرد)، حيث ساد الفيلم المنحى العاطفي وليس التحليلي والذي من شأنه أن يتماشى مع واقع الثورة الفرنسية وما احتلته في دواخل الإنسان العربي، وفي عام ١٩٥٩م قدّم (شاهين) فيلمه (حب إلى الأبد).

وفي الستينات من القرن العشرين قدّم (يوسف شاهين) مجموعة من الأفلام كانت على التوالي: (بين أيديك) ١٩٦٦م، (رجل في حياتي) ١٩٦١م، (الناصر صلاح الدين) ١٩٦٣م، (بياع الخواتم) و (فجر يوم جديد) ١٩٦٥م، (رمال من ذهب) ١٩٦٦م، (عيد الميرون) ١٩٦٧م.

ففي فيلم (الناصر صلاح الدين) عرض (شاهين) من خلال أحداث الفيلم العلاقة بين المسلمين ولمسيحيين في لشرق حيث تقاسموا البطولة في كل من أحمد مظهر، نادية لطفي، ليلى طاهر، ليلى فوزي، صلاح ذو الفقار، حمدي غيث، وحسين رياض. وقد دخلت الرقابة مفروضة على المؤسسة السينمائية في تحديد اسم الفيلم للبريطانيين (صلاح الدين الأيوبي) و (جمال عبد الناصر)، ولم يكن (شاهين) راضياً عن ذلك لكونه لم يخرج الفيلم لتمجيد (عبد الناصر).



(فيلم وداعاً بونا برت)



(فيلم بابا أمين)



(فيلم العصفور)

والمستعمر (بفتح الميم) إن أهم مشكلة سياسية تاريخية وفكرية في هذا الفيلم هي

البطولة فيه كل من ميشيل بيكوب محسن محيي الدين محمد عاطف باتريس شيجو محسنه توفيق جميل راتب ومحسن سلطان.

وإذا كان (شاهين) قد تعرض في الفيلم إلى حملة (نابليون بونا برت) على مصر وعن الفترة التاريخية التي وقعت فيها، فإنه قد تناول الأحداث بحون أمانة تاريخية منطلقاً في ذلك من تفسير ذاتي.

تدور القصة بين العالم العسكري (كفاريللي) الذي مثل دوره (بيكوبي)، والشاب المصري (علي) الذي مثل دوره (محسن محيي الدين)، فهما هو (علي) الذي شهد اقتراب المراكب الفرنسية من سواحل الإسكندرية، بينما كان يتمتع بصداقة يستقبل لفرنسيين استقبالا مغايراً للمصريين بحجة أنه يرغب بالعلم والمعرفة والإفادة الإيجابية من وجود الاحتلال.

وهكذا إن (شاهين) قد أسس فيلمه على فكرة التعلم المتبادل بين المستعمر (كسر لميم)

موجة الانتقادات التي وجهت لفيلم (العصفور) عام ١٩٧٤م، الذي أعقب حرب أكتوبر، غادر (شاهين) مصر مرة أخرى حتى صادف الرئيس (محمد أنور السادات) في إحدى الحفلات ليطلب منه (شاهين) العودة إلى مصر، وبعد عودته أخرج فيلم (عودة الابن الضال) عام ١٩٧٦م من بطولة (ماجدة الرومي)، وقدمه النقاد استكمالاً لروحيات (شاهين) السياسية التي أوردتها في فيلمي (الاختيار) و(العصفور). وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن (شاهين) قد بقي أميناً لرغباته الذاتية وآرائه لاسيما بعد اكتمال وعيه السياسي.

إن (شاهين) ينشر هذا الوعي في أفلامه في حدود عدم تغليف أي عنصر فكرياً كان أو فنياً، على عنصر آخر في معالجة الفيلم الواحد، متجاوزاً بذلك المنشورات الإعلامية إلى الحديث الواعي عن التيارات السياسية والفترات المتعاقبة فيها ثمن أفلامه تتميز من ناحية أخرى بملامح نفسية وعاطفية تستمع معالمه وتميزه من منابع دفينية في ذات المخرج دون الانغلاق عن المؤثرات الخارجية، ففي فيلم (أنت حبيبي) عام ١٩٥٧م تلاعب (برلنتي عبد الحميد) صبيياً صغيراً فوق أكياس الحصاد، وفي فيلم (باب الحديد) عام ١٩٥٨م يظهر الشاب لمشوه خيئاً شخصيته (يوسف شاهين) وهو يعيش حياة نفسية صعبة بين واقعه اليوم وبين ما هو قريب من عذريته، وفي فيلم (الأرض) عام ١٩٧٠م تلاعب (نجوى إبراهيم) صبيياً موقفاً مشابه في الريف، وفي (حدوته مصريه) عام ١٩٧٢م يكبر الصبي (عمر) قليلاً وهو يستسلم لامرأة ناضجة استهواها (٣).

وبعد فيلم (وداعاً بونا برت) عام ١٩٨٠م أحد الأفلام السياسية التاريخية وقد تقاسم أدوار

أن (شاهين) أراه من العالم الفرنسي والشاب المصري أن يكون نموذج العلاقة بين الشرق والغرب. التواصل الذي لا يتطلب استعماراً وحملات عسكرية لتنفيذها كما يمكن لهذه النظرة ويؤسسها عمداً إلى تصوير الحملة الغازية والحملة الثورية المضادة لها على ذات المقدار من العنف والبشاعة والغوغائية (ع).

فكري عرض من خلاله حياته الخاصة والعامية، وفلسفته وآراءه التي أراد التعبير عنها في تجاربه الفنية، وكان فيلم (إسكندرية ليه) عام ١٩٧٩م هو أول تلك الأفلام، حيث عرض من خلاله لشخصية (برنار دو بير تولوتشي) وهو ينقب عن الآثار في الإسكندرية، وصور المخرج من خلال الأحداث جدلية الحرب والتغير الاجتماعي

البابلي ماجدة الخطيب، محمود الميحيي، محسن محيي الدين، توفيق الدقن، رجاء حسين، ومحمد منير، سيرة حياة مخرج سينمائي يجري عملية قلب يتذكر خلالها ماضيه ومشاكله أثناء سيرته الفنية حيث يخطو عذلك لحيلة مستقلة جديده تحرراً من رغبات الآخرين وتوجيهاتهم، وبعد هذا الفيلم فيلم أجريته على الصعيد الشخصي لحياة (شاهين) لكونه يتوقف عن مفاصل هامة في حياته من خلال تناول الفيلم لطبيعة علاقات (شاهين) بالآخرين وموقفه تجاه عائلته وتجاه المجتمع.



(فيلم بيع الخواتم)



(فيلم إسكندرية ليه)

وقد خف (شاهين) في فيلم خلف شخصية (يحيى) التي مثلها الفنان (نور الشريف)، فهالو (يحيى) يفتح أورايقه القديمة ليتكلم عن تأثير العائلة في بناء شخصية الإنسان، فيعرض لتسلط الأم والأخت والزوجة وحالة الارتباط التي تربطه بتلك العائلة رغم كل تلك المضايقات التي يتعرض لها. إن كل ما يحدث في هذا الفيلم يتوازى إلى حمله حياة (شاهين) الاجتماعية والفنية التي نشأت تحت سلطة ثلثة وتوسط عصر المظاهرات والأحداث السياسية التي تمررت بها مصر في ذلك الوقت وبعد أن درس السينما وأصبح مخرجاً دخل في عملية خطيرة في القلب.

والقيم الأخلاقية المسيطر على إنسان تلك المرحلة، ثم تطرق إلى سفره وبداية رحلته الفردية.

ثم أتبع (شاهين) فيلم (إسكندرية ليه) (فيلم (حدوته مصريه) عام ١٩٨٣م، سيناريو (يوسف إدريس) و (يوسف شاهين) وهو يعاد استكمال السيرة (شاهين) الاجتماعية والفنية.

ويتناول الفيلم الذي يتقاسم أدوار البطولة فيه كل من: نور الشريف، بسرا، سهير

ومن أخطاء (شاهين) في هذا الفيلم هو تصويره للنضال الوطني المصري على أنه كان نوعاً من التشنج الديني المتعصب المنطلق من أوكار الجماعات الأصولية إلا أن ما يحسب للمخرج في هذا الفيلم هو براعته في التعامل مع التقنيات السينمائية محقق الجمال في الحركة والمشهد السينمائيين، رغم تلك الركاكة التي ظهرت في مشاهد المظاهرات والتصدي للاحتلال.

وقد قدم (شاهين) أيضاً عدداً من الأعمال التي تعرض فيها لسيرته الذاتية ضمن إطار



لقطات من الفيلم

ومثلما تغيرت نظرة (شاهين) لأمريكا، تغيرت أيضاً نظرته لمصر وقضاهم وقضاهم وقضاهم ذلك من خلال فيلم (هي فوضى) عام ٢٠٠٧م الذي رأى من خلاله أن مصر مقبلة على ثورة ستحقق تحولات كبيرة على الصعيد السياسي والاجتماعي.

المصادر :

١) ينظر، سماح المحاريق، صناعات الفن السابع، يوسف شاهين، بإسكندرية، هي فوضى، عمان: جريدة الرأي، الخميس ١٩ حزيران ٢٠٠٨م، ص ٧.

٢) محمدرضا، كتاب السينما والتلفزيون والفيديو، الكتاب الثاني، الشركة الشرقية للتوزيع، ١٩٨٥م، ص ١٥.

٣) ينظر، المصدر نفسه، ص ١٥.

٤) محمدرضا، كتاب السينما والتلفزيون والفيديو، العدد الثالث، الشركة الشرقية للتوزيع، ط ١، ١٩٨٦م، ص ٨٧.

٥) محمدرضا، كتاب السينما والتلفزيون والفيديو، الكتاب الثاني، ص (١٣ - ١٤).

هما (باب الحديد) و(جميلة الجزائرية) ثم يحيط (شاهين) بجانب الحياة الزوجية بعناية خاصة ليظهرها امتداداً للسلسلات التي مورست عليه (٥).

وكان مما حقق النجاح لهذا الفيلم هو قدرة الفنان (نور الشريف) على تقديم شخصية (شاهين) كونه شخصية صعبة ومعقدة تستلزم ممثلاً واعياً ومتمكناً من قدراته للتعامل معها.



(فيلم هي فوضى)

ثم أخرج (شاهين) فيلم (إسكندرية كمان وكمان) عام ١٩٩٠م، حيث تعرض فيه أيضاً إلى مدينته الإسكندرية التي كانت تتأرجح بين الماضي ولمستقبل فتوقفه نقضية الأصالة والمعاصرة ومدى تأثيرها على مسيرته هذه المدينة وجاء فيلم (إسكندرية - نيويورك) عام ٢٠٠٤م ليشكل الجزء الرابع من سيرة (شاهين) الذاتية حيث شكل الفيلم محاكاة لمركبة تقييم مسيرته لا سيما بعد أحداث السبتمبر التي وقعت في الولايات المتحدة الأمريكية، والحرب على كل من أفغانستان والعراق.



(حمدي غيث)

وهكذا يبدأ (شاهين) الأحداث الحقيقية للفيلم المخرج (يحيى) وهو صور مشهداً من (العصفور)، ثم ينقل إلى لندن لإجراء العملية (وإدخاله الغرفة يبدأ قلبه الباطن بحاسبته على حياته السابقة إنه لحظة مختار قبضة سبقة إليها «بوب فوسي» في «كل ذلك الجاز» لكن الفيلم يمتد في معظم المضامين الأخرى كونها الفاصل الدقيق بين الحياة والموت هذا الفاصل نراه على شكل تمثيلية مسرحية تحور في ذهن المخرج، إذ يقف الطفل الذي فيه ليصالب بإعدامه نتيجة كونه خان ذاته واستكان لتأثيرات خارجية وأمضى جزءاً كبيراً من حياته راضخاً لمتطلبات الغير، الرحلة ذاتها تستمر خارج إطار المحكمة. لتعترف إلى جوانب المرحلة اللاحقة من حياته، مرحلة بصمات الإخراج بسفره إلى مهرجانات، زواجه تحقيقه لفيلمين مهمين في حياته

الأصول والقواعد

قراءة جمالية في ماهية الخط العربي

محمد أبو عزيز

إذا كان الخط العربي الركيزة الأساسية التي ما زال يتكىء عليها الفن الإسلامي إلى يومنا هذا، فإن ماهيته تكمن في الزهد والصفو والنابعين من روح الصوفية فثمة تواصل بين المتعبور وروح هذا الفن العريق، الخط العربي لم يحتاج من اعتكافه تفرغ من قبل الفنان المسلم كي يخلق قطعاً يتسم بقدسية ما يصبو إليه عبر تواصل روحي شفيف مع خالقه...



إن الترداد البصري للخط العربي والمفردات الزخرفية تُشكلها كافة ظواهر في العديدين أعمال الفنانين العرب والمسلمين وتعرّجنا على هذا المنحى ما هو والاتيان إلى أن ثمة إيقاعاً (rythm) متناغماً يحمل في طياته ترداداً بصرياً وموسيقياً يظهران جلياً... في الوزن في الشعرو (السمتريّة) في العمارة، والتوازن الإيقاعي في التصوير والموسيقى (١) وفي التلوين والنمنمات والأرابيسك، فقد ارتكز الفن الإسلامي على ألوان خاصة: الذهبي والذهي هو من الألوان التي لا تشاهد في الطبيعة رغم أنه استعمل بسخاء لونه دلالة دينية - قدسية - «ويرى شبنغلر أن اللون السائد في الطراز العربي هو الذهبي، اللون المبتشر الجنة وهو لون خارق للطبيعة يفسر القبول الخارق لخفية التيهيم على قوانين العالم المادي داخل الكهف الكوني (٢) ويظهر جلياً في قبة الصخرة المشرفة - القدس وكذلك على جدران المسجد الأموي دمشق المغطى بالرخام المتمتع بلوحات فيقوز خارفة كسوفسيفس ملونة

زخارف قبة الصخرة وكذلك الخط العربي على جدران القبة» (٣) وهذا يجعلنا نخوض

والمذهبة «ويرى البعض أن استعمال النجمة المثلثة جريلاً أول مرة في الفن الإسلامي في

في أعماق اللون لنصل لغاية العقيدة، حيث اللون هو مصدر النور، فمن الواقع الأرضي إلى السمو والخلود. أما الألوان الأخرى فهي الأزرق والأخضر (التركواز). فمن الفضاء السموي والفسحة إلى الخيرات التي تمنحها لنا السهول، هذه الألوان تجعلنا ن فكر في تركيبية هذا الكون اللانهائي بتعابير ه التي تلتصق بعباننا فتطبع على فطره الخالق.

لقد تبعد الفنان المسلم عن التجسيم لكنه لم يبتعد عن الملمس بلغة السطوح (الأكثر تمايزاً) فتعامل مع الملمس بحرفية عالية لملا للسطح من تفعيل بصري يدغ العين ويجعلها تسري كسيمفونية تجلبها لرأي الإنسان في خلقه إذ اتبعناه، فثمة تناغم في مسلماته والبصمة خير دليل على هذا التمايز الخفيف صحن حقائقنا للموسسة.

ومن باب كثرة التفاصيل الدقيقة التي خاض فيها الإنسان المسلم الذي تعيش مع تلك العصور، تحدثنا في البداية عن التصوف. وهنا نريد أن نتوقف قليلاً أمام بعض العادات كـ (طقوس التصوف) كالدروشة والتراتيل والتسبيح. لمالهام من فونيمات (E) ذات قوالب تكرر ذاتها بالبياض، كلما أرادت الإفصاح عن كينونتها من ناحية النبرة الصوتية (tone)، أو عندما يدي الإيقاع بحركة لا تنقرض. الدائرة. تعبيراً عن اللانهاية له، فالاستمرار في التواصل يمدنا بأن ثمة تلاحماً وحياتاً شغيفاً يصل ذروته بين الخالق والمخلوق.



لقد ورد التكرار البصري والموسيقي في مراجع عتيقة منها رسالتنا في نص لمصطلح الصوفي عند الشيخ محيي الدين بن عربي كـ «سر السر، ملك الملك، لب اللب...» (O) فهو بمثابة إيراد ألفاظ تكمن في ماهية الأسرار ولتعلم فيم يخلج أعمق لنفس لصوفية، وملحمة من مضامين وتعابير تحتفظ في دلالاتها.

وهذا يكشف لنا خصوصية وتفرد هذه المنظومة، أو لننظر ما وضع أبو حيان التوحيدي من شروط للخط الجميل إذ يقول: والكاتب يحتاج إلى سبعة معان: الخط المجرد بالتحقيق، والمحل بالتحديق، والمجمل بالتحويق، والمزين بالتحريق، والمحسن بالتحسيق، والمجاد بالتحديق، والمميز بالتحريق (6). فإذا قرأنا الخط على اعتبار أنه نقطة تسري في فضاء اللوحة الخطية، فسننواصل إلى شبكة تبرز علاقات خطية «الشكل التركيبي» الذي يحاورنا بصراً من الناحية الجمالية تارة، ووظيفياً من ناحية لمضمون فهو لسائل لمنشط في شيرلين

الشكل كما يشبهه (والاس ستي فين Wallace Stevens) (V). أو المغزى النفعي وبمعنى آخر، بالرغم من ثباتها أي تلك النقاط، إلا أنها توحى لنا بالحركة والاستمرارية، فهي تتمثل كمرآة تعكسها عليها لنفسية، وتدخلنا في موسيقى الخط بصراً هو الإيقاع في الفن الإسلامي يعتمد على التماثل والتناظر والتبادل، كما يعتمد على الخط اللين والهندسي، وتعدد المساحات في توزيعها وتوزيعها. والإيقاع الخطي متراس يوحى بالمسرة (A) وأضيف إلى ذلك الدهشة أي تشكيل حالة الصدمة. «ولنضرب مثلاً بالتصويرة التي توضح الاحتفال بشهر رمضان من مخطوطات مقامات الحريري، فإن أبرز ما يوضح الإيقاع، هو توزيع الخطوط والكتل والفتاح والغامق، فأرجل الخيول المتراسة المستقره على الأرض، نجد بينها بعض الأرجل في أوضاع أخرى» (9)، أو لنشاهد النموذج الخيمي مثل الحركة والإيقاع بالصورة، تحقيقاً لتنوع التناغم الجمالي.

إضافة إلى المحيط والمكان اللذين أفرز أحالة صحية نتمناها، فلا يوجد شيء إلا وكان المكان جلياً، ويرجع ذلك لأهميته البالغة بالحياة، كما أنه المتمم لوجودنا. أصبح التغني لمكان سمة للشعر بكل العصور، هو لأهل الكمال والتمكين والنهاية في ذلكم العبد في معانيه تمكن له المكان لأنه قبحر المقامات والأحوال فيكون صاحب مكان، قال بعضهم:

مكانك من قلبي هو القلب كله
فليس لشيء فيه غيرك موضع (١٠)

فشعرنا العربي الكلاسيكي العمودي الذي
يمدنبصردوعجز جعل العلاقة مباشرة مع
المكان إلى أن أصبحنا نحن الشعر مسمكاً
لنا البيت الحاضن للمشاعر حيث نقلنا
إلحيزوموتيفات أو عوالمليئة بفسيفساء
الحياة ومليئة مثل الشعر من مستوى بلاغي
في أرق صور التعبير اللغوي فالمتنبي قال
في مدح سيف الدولة الحمداني:

فإن تغق الأنام وأنت منهم
فإن المسك بعض دم الغزال!

«لقد استطاع الشاعر بهذه العبارة البليغة
أن يستل محوده من سائر الناس ويضعه
فوقهم، في تصرفه بالمعاني وجميل بيانه
المانع وبرر هذا التفوق تبريراً عقلياً وشعورياً
لموسيقى متميزاً في لونه ورائحة مغرب
العلاقة الملموحة والصلة الوثيقة (١١)».

ولنلاحظ أيضاً ما أعطى المتنبي من صورة
يشبه فيها الهلال ببيضاء مملوكة وقوسه،
وسط السماء الزرقاء بنون من فضة غارقة
في صحيفة زرقاء عندما قال:

وكان الهلال نون لجين
غرقت في صحيفة زرقاء

فهو يدل على وجود شئ أبيض مقوس في
شئ أزرق (١٢).

فمن الأطلال في العصر الجاهلي إن جاز

القول إلى النص القرآني العظيم، فانفتحاح
وانتشار الإسلام المواكب، والتداخل بين
الأديان السماوية والديار المجاورة، يعد
المنعطف التاريخي الذي لفتح اللغة العربية،
فأضاف أشكالها لشخصية خاصة واحتواء
القرآن الكريم على أمثلة عديدة في اللغة
وتنظيمها ولسانها لشرح ما استوفاه
القرآن الكريم من فصاحة وما حمله من
بلاغة أو مضمون، عبر رسالته الأخلاقية
والكونية، ولكن من باب كون تلك المصاحف
مصدرها مأموراً وإطلالة ستكون ذات جدوى إذا
حاولنا الاستقصاء وتوثيق تلك المصاحف
عبر العصور.

في الفن الإسلامي حميمية مطلقة بين الوتر
والقلم والريشة ذلك أن مادة القصب بنفسها
تصنع منها آلة موسيقية هي الناي، وآلة
بصرية هي قلم التخطيط واكتشاف العرب
لآلة العود ما كان إلا نتيجة تأملهم للبناء
البصري الهيكلي لطائر الحمام (١٣).

ما أردنا قوله هنا أن الخط العربي من أكثر
الفنون التي تتوسطها الموسيقى فن
زمني فتجميل الصوت وتجويد القرآن الكريم
في حلقات الذكر وغيرها.. مؤثر تعبيري يبين
ما هو مسموع وما هو منطوق من ناحية،
فكيف إذا تناسبت الحروف بإيقاعات رشيقة
تمنحنا التعامل معها كخبر الماء، «إن
مدلوله لتوفيق بين اللفظ مسموع والشكل
المرئي إذ كانت اقتفاء للطبيعة، فالطبيعة
بحد ذاتها تقتضي أثر النفس، وهكذا فإن ما
يمكن أن يسمى (الحدس) هو ذلك الترابط
المتسلسل بين المسموع والمحي والشكل

المبدع عبر الطبيعة قبل عبر النفس وباختصار
عملية الإدع هي عمل حسي يرتبط بالنفس
(١٤). فمذاق المسموع والمرئي جلي في
الموشحات الأندلسية التي تصاحبها
إيقاعات حركية للجسم عذوبة النظم والغناء
ولموشحات الشعر بريقة سميت بذلك لأن تعدد
قوافيها على نظام خاص جعل لها جرساً
موسيقياً لذيذاً ونغماتاً حلواً تتقبله الأسماع
وترتاح له النفوس، وقد قامت القوافي فيها
مقام الترصيع بالجوهر والآداء في الوشاح،
فلذلك أطلق عليها «الموشحات» أي الأشعار
المزينة بالقوافي والأجزاء الخاصة ومفردتها
موشح أي نظم فمغناها فنظم موشحة
أي مزينة، ولذا يقال قصيدة موشحة، لأن
لفظ قصيدته تخص بالأشعار العربية لمنظومة
في البحور الستة عشر كما جاءت في علم
العروض (١٥).

ومن بين الموشحات الأندلسية التي ذاعت
شهرتها بعد أن أصبح لها في مجال الغناء
دوران واسع وانتشار كبير موشحة للسان
الدين بن الخطيب يقول في مستهلها:

جادك الغيث إذا الغيث همى
يا زمان الوصل بالأندلس (١٦).

ولم كل فيها لم يتعضف في لحنه نصراً لشعرية
الذي هو معنى البشرعية ونقاع هذا التفسير إذ
إن شمة نظام الحكم الساسي العام في هيئته
الخاص، إن الخط العربي هو الحاضن لكل
تعبير الحياة وهذه الخاصية تجعله يتحلى
بزي متفرد نسجه عباقرة عبر العصور، وما
زال يحتفظ برائحة تكتظ في ثنايا حروفه



١٢_ المرجع السابق.

١٣_ فنون عربية _ الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى/أسعد عربي العدمي المجلد الثاني ١٩٨٢.

١٤_ الفن العربي الإسلامي/المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. الجزء الثالث _ الفنون فن الخط العربي/دعيفي بهنسي _ تونس _ الطبعة الأولى ١٩٩٧.

١٥_ جمال العربية/فاروق شوشنة_الناشر مجلة العربي _ الطبعة الأولى ٢٠٠٣.

١٦_ نفس المرجع السابق.

١٧_ اللغة العربية _ دراسات تطبيقية / د. عمر الأسعد فاطمة السعدي الطبعة الثالثة ٢٠٠١.

٢_ علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن/المؤلف دعيفي بهنسي.

٣_ مذهب الحسن/د. شربل داغر الجمعية العلمية الملكية _ الطبعة الأولى.

٤_ فونيم؛ أصغر وحدة صوتية ذات معنى. راجع فلهي مقديفة سلسلة علم المعرفة. صفحة / ٤٧١.

٥_ سلسلة فلسفية/مصطلح الصوفي في الإسلام/د. نذلة الجبوري. بغداد ١٩٩٩.

٦_ علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي/ مرجع سابق.

٧_ اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) جاكوب كورك _ ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل _ دار المأمون _ بغداد ١٩٨٩.

٨_ الفن الإسلامي/ مرجع سابق.

٩_ المرجع السابق.

١٠_ السلسلة الفلسفية/مرجع سابق.

١١_ اللغة العربية _ دراسات تطبيقية / د. عمر الأسعد فاطمة السعدي الطبعة الثالثة ٢٠٠١.

طهر وعفافاً فهو نابغ عن عالم الروحانيات، كما أشرنا في مبحثنا آنفاً.

قاعدة متوارثة:

ثمة نظام خاص بالتعامل مع إجادة وتجويد الخط العربي كما أن الخطي خضع لهذا النظام المحافظ على الأصول القواعدية المتوارثة. حيث هذه الأصول ذات علاقات عضوية متلاحمة وبقية فقيم بينها تحذر تفاعلاتها وانخفاضاتها، ليتحقق بتأليف الخط بصرياً تراص في الصفوف وتمايز في التفريق. وبالرغم من خروج الفنان (الخطاط) لمناطق أكثر وعياً وإطلاقة، فقد أضاف له هذا الوعي معرفة وخبرة في تعامله مع الكتلة والفرغ، وتحديثاً، إضافة للقطعة الخطية مثالاً وتناظراً، كي تصير الحروف أكثر تكاتفاً وإصراراً في سعيها نحو الابتكار.

إن الخط جاء كوظيفة لخدمة البشرية.. وامتداد جغرافياً جعله يحلق عالياً ويعرش بسيادة واعتزاز لماله من إمكانيات هامة في تعبيره الفني شكلاً ومضموناً وثمة أيضاً ابتكارات جعلت الخط العربي يتجه نحو مسار جديد في هيئته التكوينية وتشكيلاته الخاضعة لسواها كان في الانتظام الهندسي: «الدائرة، والهرم والمربع...» أو في الأشكال الحية: «الآدمية، والطيور، والحيوانات... إلخ».

الهوامش:

١_ الفن الإسلامي/أبو صالح الألفي_ دار المعارف _ لبنان، الطبعة الثانية _ ص ١٠٨.

عودة

نُعيمة السماك

الإنسان، كان ذلك يشعُرنا بأننا كبار بل كبار جداً غادرنا طفولتنا، نحن الآن شباب وعلى عاتقنا ليقع ويكون التغيير نحن من سيحرر هذا الوطن من محنته نحن من سيفك قيده كذا كنا نقول ونعتقد ونعمل من أجل التحقيق.

نعم أحببت ذلك العالم لمفعول الحماس والأمل والمستقبل الحلم.

لذالم تعدوصايا الأم والأب ترافقني أو تقض مضجعي نسيتهما ربما تناسيتهما.

التقنيتماهنا، كان محور الحديث والاهتمام من قبل الجميع، وكان حبهما الفتى محط الإعجاب. ضمتنا الغربة وجمعنا الهدف الواحد، أزرتنا المحبة والتألف. ثمة نكهة في اختلافاتنا الطبيعية، ثمة شيء لا يفسر للاستطيع مسهلاً لقبض عليه لكنك تحسه وتعيشه كل اللحظة لتصلها صلتها بالهبة ملياً بتبسجتي يتسكّل شيء في حلماتها الشوق فجاءت إليه هنا في ديار الغربة. هل ثمة ما هو أجمل من امتزاج الحب بالنضال ولمبلح الأسلية عظيمه وسبقه شقين وبنفس الانتماء، حين يطيب السمر لتلقي معاً في الأمسيات حينها كنت تغني لنا تلك الأغنيات الفيروزية الرائعة التي تعني لك شيئاً، ربما أجمل الذكريات، سألتها ذات لقاء: أما لنتغني لعيوننا لتبقى مئيل تبقى أسأل، نحنوا القمر جيران، سهار بعد سهار، سألتها عن بيروت عن شرفاتها المطلقة على الحرب،

ربيعاً هي كل خبرتي في الحياة، بضع سنوات ضئيلة قضيتها هنا لكننا حفرنا تحتها كلمة فيماتل من سني العمر ولم أكن أعلم أن أحلاماً صغيرة كانت تراودني قبل المجيء مثل الرغبة في الحصول على شهادة جامعية، والالتقاء بفارس أعيش معه قصة حب تتوج بالزواج وإنجاب البنين والبنات، ستأخذ بعداً آخر يغير كل المفاهيم، آنذاك كانت الأشياء تبدو غرة جميلة أمام ناظري هي مزيج من البراءة، والسذاجة والأحلام الكبيرة الجميلة، كنا نردد كل يوم كلمات ثورية رنانة أتعرف عليها لأول مرة أبهرتني أعجبت بها كثيراً، تلك الكلمات كانت تشعُرنا بالفرح وتمدنا بالحماس، وفي المناسبات الوطنية كنا نغني الأغاني الثورية والوطنية الملهمة، إن فرغانمان الغناء في نقاتنا، وسجالتنا، واختلافاتنا في الرأي لا تفرغ ولا تهدأ، كان عالمنا مغايراً لكل خبراتي السابقة، التي لم تكن تتعدى زيارات الأهل ورفيقات المدرسة، أين أنا الآن من ذلك الحي الهامئ وصدقات المدرسة والمحاذير الكبيرة التي يرددناها وأمي على مسامعي كل يوم، لعلها المرة الأولى التي أشعر فيها بلتبحدث شيء من الخوف الكبير وبشيء من الحرية.

كنا لتلقي ببساطة بنين وبنات من بلد واحد ومن بلدان عربية أخرى دون أن يحدث شيء من مخاوف أبي وأمي، نخرج معاً ونلتقي ونبحث أموراً كثيرة وكبيرة تخص الوطن، وقضايا لفضالية تطالب بالحق والعدالة وحرية

أدخل بخطوات قلقة مرتبكة! أغالب شعوراً بالاضطراب، أزره وبعد طول غياب، انتظرت هذا لزيارة عمركل شيء يبهرت بؤمناً من بيت جميل وأيق يطل على البحر، يتنفس من رثيه لم أخفده شتي وعجيبيل يحبهما، أخيراً بيت مستقل يجمعهم معاً تأجل هذا الحلم هراً؟ وقبل سنوات قليلة كان يبدو صيماً مستحيلاً أخيراً أصبح أسيرة حقيقية تحت سقف الوطن.

يحضرنى قولها في غابر الأيام: (ربما أتون لزيارة تنفس مستقبل لا سيكون للبيت أيضاً) صمت لم أعرف بما أردد ثم أردفت: (إن شاء الله) ولو أي حينها كنت في شك كبير أن يتحقق مثل هذا الحلم الذي تعيشه اليوم.

الآن فقط أدركت أنها كانت تعمل كل يوم من أجل تحقيقه وتفرس أحجاره الصغيرة بصبر مذهل، هي في الوطن، في الغربة هو يطلق أسئلته الحائرة عبر الأثير هل كابد أحدكم سنوات الحيرة والضيق والخوف؟ هل أحصى أحدكم ليالي القلق؟ حين يتوفى أحد الأقران أي شعورهذا الذي كنت تفك؟ حين يتوفى أقرب الناس إلى قلبك: أمك، أبوك، تجدك للملك سوى الشعور بالخسارة والعجز، فأنت وحيد وبعيد وغريب في ديار بعيدة، غير قادر على توديع أقرب الناس إليك نحو مآواهم الأخير!

ذات مساء موغل في القدم أذكر أي حضرت إلى هنا حمل معي وصايا أمي وأبي وسبعة عشر

النايضة أبدأ بالحياة، عن حي الفاكهايي. وأغنيات مارسيل خليفة تلك التي فتحت أعيننا باكرت لهم الإسلام العربي والفلسطيني. لطلما نحن تلك المدينة فيها تعرفت على رفقاء الحرب كانت رفيقة بك ورحيمة حتى في قسوتها عليك ليست تبيرون وتدهبل هو صم عربية شهيرة كالشام، بغداد، القاهرة ومدن أخرى كثيرة لقد ميك فيها وقع ولقلبك فيها ذكريات ولوعيك محطات تشكلت نوموت علمت منها الكثير ألفتها، ألفتك، حنينك إليها لا يفارقك لندك تعود إليها كلما اشتقت كلما أجد الحنين خلائك، في المدن الغربية التقى قلبان صغيران مغامر من محيكل الاختلافات والغوارق واعترف فقط بالحب الإنساني، قلبان عاشقان من أرض واحدة حلوا معاً في أكثر من مدينة وعاصمة برمالسويغات وألبضعة أيام حين يعز اللقاء وتطول المسافة ويتخرج الشوق قلبان جلهن بيتين وبيتين أحسبهما على طرفي نقيض، لكنهما بعيداً عن الوطن أحبوا تعلموا وتعلقوا بالحب والمحبة الخاصة التي تأبى الفروقات المجحفة التي يصنعها البشر، ولو كانا لفظتها على أرض الوطن لما جمعتهما كل تلك الوشائج حميمة توجهما الزواج وواصلنا معاً رحلة مريرة من النضال على كافة الحروب وفي كل الفواصل والمحطات ثمة سؤال رافق سنوات الخوف والألم والفرق أيصم الحب أمام بحر السياسة الهائج بتقلباته مخيفة؛ أنصم هو مؤسسة الزواج في بيئة لا تعرف الاستقرار أو الاطمئنان؟ سنون طويلة عاشاها بين قرب وبعد، بين جزر ومد في تحدٍ عجب لا يعرف مرارة الأمن تجرعه. لمخفت عجابيهم مطوال تلك السنين على

الرغم من الأمل الضئيل الذي ظل يرادني بين حين وحين، إلا أنني في أعماق الروح كنت أنتظر مثل هذا اليوم يفارغ الصبر وإن شككت في إمكانية تحفقه يوماً؟

هو يأتي الآن ونعيش أياماً نتعج بالحب والفرح والزار يدك أننا نعيش حلماً واقعياً، نعم لم نصدق أنه سيحقق يوماً، توال باقات الورود على المطار، عادت الأفواج المهاجرة توأدت على أرض الوطن كمن خطوات وأرجل زحفت ندهم طاريسبقها لثوقها قبل خطوتها كالت الغلوب تهر على الأرض لغرط اللهفة والحنين، ثمة قادم ترقبته العيون بلهفة فائقة، كيف هو هذا الوجه القادم إليها بعد جد طويل، تفرسته، تفحصته وتدأ تقرأ فيه كل تجاعيد السنين المغربية في قسوتها وحيودت وأقرأ مشاعرك في تلك اللحظات المضطربة العصبية، كأني بقلبك مرتجف وأنت تلغاهم تتلعثم الكلمات، تتخرج الأشواق، ملياً تطرت إليك كنت هادئاً مترناً تخفي تحتك قلباً يكاد يسقط فطر تسارع الخففات كيف هم طر فراق اليوم على أرض الوطن؟ أترام ذاتهم الذين عرفتهم في سنوات الغربة الغاربة قبل عقدين ونيفاً، تغيروا كثيراً أم قليلاً؟ تذكر كم كانوا يضحون حماساً وهم يرسمون صورة الوطن الحلم؛ تغيرت أشكالهم فقط ولو بهم أيضاً؟ كم طفلاً ولد في غيارك الطويل؟ وكم طفلاً فارقته الطفولة وأضحى شاباً؟ وكم من أهداك واصل الحرب؟ كم منهم خذلتة الحياة؟ هأنت تعود الآن بعحدين الليالي المقفورة والموحشة، تعود بعداً كفت أيامك عن الانتظار؟ وفارقتك الالهفة، وأحلام العودة أساورك خيار العودة

بعد أن أضحت متاحة؟ العمر مراحل وأدوار، كأنيك في لحظة غادرة فرغت من حور الالهفة والانتظار.

هذا المساء تعود لوطن تعود لرفاق للحبية، للزوجة، ولرفيقة الحرب، للأطفال، للدفاع الذي حلمت به طويلاً وافتقدته كثيراً، تعود للزقاق القديم في طفولة عجولة مقتضبة، ألتغيرت ملامح الرفاق أم ملامح المدينة، ولامح الناس، ولامح كل شيء!

كان عرساً حقيقياً اللحظة خروجك من مبنى المطار تحفك للوجوه لمحبة ثم مقسار عزيمة بالورود والأوراق الملونة كانت بالانتظار، ألي أنا كل هذا العرس؟ ركبها، تری إلى أين تقودك؟ يحفها كثيرون تتبعها لسيارات أخرى، تزعق أبوابها مبررة عن الفرح، كنت معهم، وكنت في صمتك الداخلي مشغولاً جدياً أمل البيوت والشوارع العتيقة التي فارتها، على الرغم من أوضاع الليل الخافتة لم تختلف تلك البيوت كثيراً عن تلك التي انغرست في ذهنك طفلاً، قالوا: تغيرت البحرين كثيراً هي أجمل بعمرنا الناس تسكن الفيصل الكبيرة صبوا أغنى من ذي قبل، صدقت وخيل إليك أنها ستكون أجمل بعد أن انتقل الوطن للمدينة الجديدة، لا ليست بذات الجمال الخلاب الذي وصفه الآخرون لك.

بهدهوء رحلت تتفحص الوجوه التي تحلقت لاستقبالك تقرأ شيئاً في قسماتها تصفي بقلبك، يلزمك وقت للتأقلم، ووقت للوقت وانتظار الآتي!

الميزان

محمد عباس على

تمهيد

معجونة كلماتها بالدموع.. تنظر إلى الأعين حولها.. الأعين تبادلها النظرات.. بينما على الأرض بجوارها يقبع البيض المكسور الذي كانت تنوي بيعه في السوق مختلطاً بالجبن والطين.. الكل ينتظر حيله ليهرول نحو البرعي طلباً لرؤاه.. البرعي يقف أمام حانوته حاملاً نظراته الثعلبية مقسماً أنه لادخل له في هذا، بل هي رغبة الباعة في السوق!

ا- الطرد

يحيطون بها كالقيد لأمهم عابسة إلى حد العاصفة. أعينه مضيقاً تتأجج فيها النيران، وألسنتهم حادة تقطر بالحروف السوداء.. تدير عين الرعب فيهم، تهطل في أعماقها دماً طار الرعب ترتعدت همس للمراة السمينية بجوارها، مستجيرة بها: خالتي أم محمد! المرأة غشها أيضاً شيق من خوف، تتسع عيناها كبرلين غاض منهما الماء، ويتلون وجهها بلون غروب زاعق الاحمرار.. الوقت

مايزال مبكراً.. السوق ينفذ عنه آثار الليل.. من أين أتى كل هؤلاء الباعة أصحاب عربات الخضار والفاكهة، ومعهم الجائلون الذين يحملون بضاعتهم فوق أيديهم مؤيفر شونها على الأرض وسط السوق أو يحملونها على عربات صغيرة تحورهم بين الحارات.. كلهم ترك فرشتته وترك بضاعته وأتى كالصقر.. دار حول فاطمة تسبقه مخالبه.. عينا المرأة السمينية معجونة بالدهشة وهي تبصق نظراتها لجمع الجميع لم يجمعهم كالمقمن قبل.. مثل النور والظلام لا يلتقون إلا على فراق.. الآن فقط ومن أجل فاطمة تتوحد كلمتهم!!

اتجهت إلى البنت الصغيرة بجوارها بنصف عيناها اليسرى.. منكمشة تحت جناحها.. التصقت به ونقلت إليها العشة.. علا صوت سليمان :
- أنت وهذه البنت التي جلبتها.. أخر جامن السوق.

تنظر فاطمة إليه وجهه، قسماته ملطخة بتراب السوق.. معجونة بالغبار.. مترعة بالعرق.. ترفع صوتها لعله يصل إليه.. يفهم حقيقة الأمر.. يعذرها.. تضييع حروفه لوسط زحام الكلمات.. ترفع صوتها أكثر.. الآذان لا تسمع والعيون لا تنتبه.. تشعر أن هناك قراراً لابد أن ينفذ، لذا لا يسمعون.. الكل فقط يتكلم.. يطالبها بالرحيل.. تقوم أم محمد مستندة بالأرض، رافعة جسدها لممتلاء بالكاد.. قسماته مشرقة باصفرار طارئ، يتمحمتشعاً لئلا تجز جسدها لمرتجف وهي تواصل الاحتجاج باحثاً بينهم عن أذن تسمع.

يزأر صوت منصور من جديد: أنت وهي خارج السوق..

ويهرول مندفعاً نحو بضاعتها وبضاعة فاطمة من الجبن والبيض يريد إلقاءها أرضاً، ثم تلايحل تمنعه.. يزحماسه ويومد

ساقه من بين غابة السيقان المحيطة به..
ترتفع صيحات استياء كطيور سوداء تحوم
فوق المكان.

٢- حسرة

وجه أم محمد كسطح رغي فارب على
الاحترق.. تسير به وسط الطريق.. تحقق في
الوجوه المارة.. ترميها بجمر النظرات.. السوق
الذي عرفته وعرفها.. ربت فيه زونا يجيء
من أجله ويسأل عنها الباعة أنفسهم من
كانت تظنهم لها.. يطردونها منه.. البنات
أخطأت.. أغضبت البرعي.. مالهافي؟.. ثمن
الحق يقال ..

البرعي هذا شره.. عينه فارغة.. ينظر إلى
الصبية الصغرى قبعين السوء.. البنات للفهم
من هو البرعي أو غيره.. وهؤلاء الباعة الذين
اجتمع جمعهم على رأي واحد هو إرضاءه
يتسابقون إلى طردها.. مادامت صغيرة
جديدة في المكان ولن يغضب أحد لها

فليجتمع الكل عليها.. تكمل سيره وسط
الطريق.. تبصق نظراته على الوجوه العابرة..
بينما قدمها وتدع الطريق بحسرة.. تنتبه
لفاطمة إلى جوارها وهي تتعثر.. تنقلب
ببضاعتهما على الأرض.. تتفجر البراكين في
عينها.. تلعن الظروف التي اضطرتها إلى
مسلكه.. تظن أنها سرتها جلبت لنفسها
الضرر بيديها.

٣- بعد الوقوع

كلت فاطمة تمضي جسدها لنحيل لا يقوى
على حمل البضاعة والرعب معاً.. تنظر إلى
الوجوه المحتشدة.. تتسلسل لم يفعلون هذا..
الرجل البرعي الذي هو فتوة السوق، الذي
يفرض الإتاوات كما يقولون انفردها في
حانوته.. الحانوت يقسمه حاجز خشبي
إلى نصفين أمامي وخلفي.. انفردها في
الأخير ومد يده عليها.. لو نال ما أراد هل
كانوا يصمتون.. يتغاضون مادام الأمر بعيداً
عنهم؟..

تريد صوتاً واحداً يقول لها أخطأت حينما
تصيديت لصبعه وطحنته بين أسنالك ليبتعد
عنك.. تدير عينها في الوجوه المنقبضة
لقسمتك تفضل موعده طرقيتها تتحرك
خارجة إلى الطريق، حاملة مع البضاعة
انكسارها.. المطري صنع سحابة تغطي
عينها تحجب عنها المراثيات.. تتعثر فوقها
في حجر وسط الطريق.. تنقلب وبضاعتهما
على الأرض.. يختلط الجبن بالتراب بالبيض
المكسور.. يمتلىء وجهها بالدموع والدم
والطين.. البضاعة ضاعت.. ضاع ثمنها الذي
اقترضته أمها من الجيران جنيهاً أو راجنيه
على مدى أيام طويلة حتى استقام مبلغاً
تستطيع به أن تبدأ مشوارها في السوق..
تدير وجهها بين العيون المتراصة والتراب
لمعجون بلجبن ولبيض.. تحقق فيهم عيين
متحجرتين غاضواؤه موهي في مكانها
على الأرض.. تنظر.. تترقب.. ثم مرة واحدة
تهذي كلمات لا تحاول أحد من الوقوف فهم
معناها!!

يسري فؤادي بفلك الدمع نحوكم

مصطفى قاسم عباس

تتبعي طيفَ ماضيِنا، وقُصَّيهِ
 عيش المَتميم في ضنكِ يكابده
 وسهدِ ليلِ بشجوى الروح يقضيه
 كشمعةٍ في دجى الظلماءِ ساهرةٍ
 تشقُّ في الليلِ فجراً، ثم تبكيه
 لو قورنت بمآسي الصبِّ أجمِعِها
 فتلك - يا صاح - غيْضُ من مآسيه
 ما ذاق طعمَ الهوى من فجره عبقُّ
 وليله العذبُ، يمضي راقداً فيه
 إن غاب عن لب عيني شخْصُهم فأنا
 لا أطبقُ الجفنَ إلا طيفُهم فيه
 يا طيفُ هيجت لي ذكرى تَوَرَّقني
 أضنيتَ قلبي فقل لي: من سيشفيه؟
 ويا أحبَاء صار الشعرُ عقد سناً
 ونورُ طلعتكم أحلى قوافيه
 يسري فؤادي بفلكِ الدمع نحوكم
 وفي منازلكم ترسو مراسيه

دعني مع الشعر يبكيني وأبكيه
 كم جفّ دمعي!، وما جفت مآقيه
 وكم سقاني كؤوسَ الوجد مترعةً!
 وكنت من مدمعي الرقراقِ أسقيه
 بعض البرايا يصوغ الشعرَ ملحمةً
 وبعضهم بلسان البؤس يرويهِ
 ...لازلت أذكر يومَ البين، كان ضحىً
 والعمرُ يمضي، وقلبي عالقٌ فيه
 في كل يوم أناجي الشمس في حرقٍ:
 أذهبت عند المسا عمري، فردّيه
 في كل ليلٍ هُتافُ الوجد أسمعهِ
 يدعو فؤادي، وآهاتي تلبيه
 لله درك من ليلٍ به سقمي!
 فما رأيتُ به ليلاً يساويه
 يُميت يومُ النوى قلبي بلوعته
 لكنّ ذكرى عهد الأُنس تُحييه
 وأسمع الهمس من عيني لجارها:

وهذا الفيض من...

عباس حيروقة

بلقمةِ الحلمِ.. راح الآن ينشُدُها
بوحِ الربابِ على أسماعها أبدا

نهرُ الفراتِ إليكِ الدنَّ.. جادَ به
بوحِ النخيلِ.. وهذا الفيضُ من بردِ
كلِّ اليتامى نيامُ في قصائدنا
يهدهُدُ الشعْرُ من في حضنه رقدا
عودي إليَّ ومدِّيني بنخلتنا
لأكنسَ الموتَ من حوي ببعضِ ندا

إني رأيتكِ تنكبينَ في ولهٍ
فوق الصغارِ بأرضِ الله حينَ بدا
أهلُ الديارِ بأثوابِ مطرزةٍ
وحائكِ الموتِ في أثوابنا خلدَ
إني رأيتكِ يا ذاتي ينوشُ بكِ
سهمُ القرابَةِ.. من بالدار.. لا أحدَ؟!
وتهطلينَ على وجهِ الذي شربوا
راح الصباةِ وجراداً كالذي شهدَ
إني رأيتكِ يا ذاتي.. ولمَ تَري
غيرَ الصخورِ تصدُّ الموجَ والزبدَ
أبكي وحيداً.. فهذا الكونُ يُقلِّفني
كلُّ لكلِّ يصلِّي أن يموتَ غدا

ضنَّ الهواءِ على ذاتي وضاقَ بها
من عزَّةِ الروحِ نَدَّتْ خَلْفها الجَسدا
ناديتُ من ألمي.. إني هنا تعبُ
والسقمُ ينفثُ في كلِّي : الحياةُ سدى
ضنَّ الهواءِ على ذاتي فأَنَّ لها
هذا الغريبُ... بغزلانِ البكا وردا

إني أدورُ كماءِ النَّهرِ دورتهِ
حتى أعودَ إلى أحضانِ مَنْ رَفدا
حتى أعودَ إلى موجِ يلاطمه
نُوُ السؤالِ.. وخيطُ الشمسِ مُدُّ عَقدا
إني أدورُ بنونِ النورِ.. تُشهدني
هذا الهباءَ قريباً... خلتهُ بَعدا

إني رأيتكِ يا ذاتي على جبلِ
سقتِ الغمامَ بنايِ الرياحِ إذ شردا
كأنكِ الرعدُ إذ ما طال صيحتَه
أو أنكِ البرقُ إذ ما مُرُّنا وفدا
إني رأيتكِ تمتدينَ في أفقِ
لتشهدني الخلقَ كيف ارتدَّ أو جحدا
إني رأيتكِ مشكاةً بوحشتنا
هذا الزمانُ هجيرٌ للذي انفردا

ما تَسْرَبَ من مساماتِ الرِّثَّةِ

أشرف عبد الفتاح

وجيوشُ تجويعٍ.....
تعلقني بمشئقة التلعثم
وابتهالات فجر صابئة
ألمم ما تَسْرَبَ من مسامات الرثّة

أتممتُ أغنيتي؟
لا لم تتم
احتبسُّ مواجدي
علّ التي تعبتُ كثيراً
تستريحُ وأستجم
لغة كعين القط تفتش المسافة
بيني وبين النعش
تملاً مهجتي بالنور والبلور
تدخلني ضريحها
كي لا أكون أنا الضريح المدلهم
على استحياء تأتي
ولا تأتي
مُظهرَةً جمالها الأخاذ حيناً
وحيناً مُخبئة
ألمم ما تَسْرَبَ من مسامات الرثّة
ما كنت يا لغة تحاورني بليلٍ مخطئة
ما كنت يا لغة
تحاورني بليلٍ
مخطئة.

رَصَّعْتُ رمحي بالجواهر
أسلمت مقلاد التفرد للرياحِ مُوقْتاً
استعرت الموت من عيينٍ مطفأتين
وهويت بالفأس المُضْرَجِ بالمداد
على رغيغ الخبز
كي لا أحطم وردتي...
التي شربت عصير الروح
واستعلت عليّ
- مَن هُنَا؟؟

لأنت ساجدة على عتبات حنجرتي
ولا اللّدي ارتوت منه الشفاه الضامئة
ألمم ما تَسْرَبَ من مسامات الرثّة

أَيُّظُلُ ظلُّ الطير فوق الرأس يا بنتُ
ألهيت طفل الروح بالحلوى
فما نامت له عين ولا نمُتُ
وظلّت أصد دمعاتٍ
تعاتب أنني خنت
أنا واحدُ
ذِي شظييتي الأولى التي منها أتيتُ
أملح الجرح الذي منه انتشيتُ
أَيُّظُلُ ظلُّ الطير أم أي
سأظل في الأغوار لا يأتي الملاك
وأموت كالماضين
في فمي قطنٌ وأسئلةٌ

بلا عيين أو شفيتين أو لغة
ألمم ما تَسْرَبَ من مسامات الرثّة
أفجر واحدة في الروح أو إغماءة
أعرف أن لقاءنا أبدي
وأن مواسم الهذيان آخرها المدى
منذ انهمازي بالحروفِ
ومنذ أعوام مئة
ألمم ما تَسْرَبَ من مسامات الرثّة

-أنت رائعة -
قلتها قبل المجيء
قلتها حين المجيء
قلتها لم تلتفت
لكنني
أخدمت صمت الروح في لغة مزركشة
تساومني على النفس الأخير
تحفري بكل هوادة
تلتف كي تغزو الوريد وتصطفييني
وتقص ما كان
وبكل ما سيكون يوماً مُنبئة
ألمم ما تَسْرَبَ من مسامات الرثّة

واشٍ وشى
عند الخليفة أنني

من يوميات الكباش

حسين القباحي

برائحة الحُلُولِ العذبِ حينَ تخطُ ساحةً
على الجدرانِ سائمة السنينِ
على الأطلالِ طالَ وقوفُ من حوي
ويشغلني صفائي عن توثيرهم
وعن سهوِ الرسائلِ والكلامِ

لأبعدَ من هناك .. ومن هنا
طارَتْ مَحَلَّتِي وَأَقْدَامِي تَخَلَّتْ عَنْ تَوَاضِعِهَا
فاقتربتُ إلي وامتدت حواراتي
إلى ما يعشق المتطفلون والحمقى
في تأمل مفردات الخوف - وهي المشتهاة -
قائد الجيش الطويل العمرِ

يصنعُ ما يريد
والحفاةُ يفككون الظلَّ عن سُقْفِ البيوتِ
يُرْتَقُونَ مَشَاهِدَ المَوْتِ البطيءِ بما أقول
وأنا أصدقُ غيبيتي
وأمدُ آلهة مضتْ بالأمنياتِ
ما كنتُ أعرفهم لأكشف قصدهم
لم نلعبُ الكرةَ الشرابِ
ولا نمننا سوياً في عراءِ الحقلِ
أو تُهنا بيومِ السوقِ -
نحن مختلفون جداً
وأوراقنا التي دونتُ فيها لم نعرفتُ من الحقيقةِ
سوف تفضحنا جميعاً
«استغفر الله العظيم»

الكبش تمثيل لاهيئة الكباش الجالس تزين
الطريق الأثري بين معبدي الأقصر والكرنك
لمسافة كيلومترين

في خيبة الأملِ المسافةُ لا تردُّ الغائبين
ولا التواريخُ البعيدةُ تشتري زماناً لنكبر -
قليلاً ما طلتني أمةٌ
وماضيها النفاي شاردٌ وموزع الأسفار
لألوي على طُرقِ
رُؤادتي الأعشابِ والصفى الحرونِ
وما تلاه الأنبياءُ الخارجون من المعاركِ
للحياةِ
كم جَرَحْتَنِي طفلةٌ حجلتُ على ظهري
فبان الغيبُ وانكشفتْ مكائدُ ميّتين

واحدٌ من أهلي قريبكم .. أنا
لي حقلي ومحرثي وما شيتي
ولي بعضُ المدائحِ والتواشيحِ الشجيرة والظنونِ
أعاركُ رفقتي بالشومِ
والطبلِ البدائي العنيفِ يثيرُ غرائزي
تجذبني الموائدُ والموائدُ الصبايا المائعاتُ
وخضرةُ الأشعارِ والأعراسِ
وأحياناً أغني نشيدَ الحبِّ للأوطانِ والزعماءِ
«أحبك» قالت امرأةٌ
لم أصدقُ وشمها
وبحثتُ في كُتبي وأحلامي
وفي أقصى المواويلِ الجريحةِ عن ذنوبي
عن أبدية تحمي سكوت الأشفياء عن الصراخِ
ورجعتُ لا للطينِ والنهرِ المفككِ والأزلِ
لأولاسم الكهانِ يحتكرون معرفة الحقيقةِ
والخيالِ
ولا للريحِ تمحوراة المتجولين من حوي

على كتفيّ مثلُ همومكم
فلا زهورَ طبيعية حوي
وما كنتُ يوماً طليفاً فأندسُ بين العابرين
معلناً سخصي
قدماي سائحتان تحتاجان درباً غير هذا
وفي رأسي ندوبٌ لا تعين الأصدقاء
ولا الجيوش - الأجنبية
في اقتسامِ وساوسي
من دون حراسٍ بقيت الدهرَ
مدّاًحاً
إباحياً
خجولاً
فاجراً
حلوة المعاشرِ
ساهياً متضرعاً
تداعيني الملائكُ والملوكُ تجيءُ
والسبعُ العجافُ ونسوةُ يركبن ظهري
عاريات
علني إن قلتُ شيئاً ينتفضن مهلات للوليدِ
وتسليتي احتشادُ الناسِ من حوي
وتظاهرُ الفساقِ حين يبتهلون بالتقوى
على جلدي صراخِ العابرين
ووحشة الأفكارِ تسقطُ من جريد النخلِ
إلى مكانٍ ضيقِ
وكأنني ما زلتُ طفلاً لاهياً
والقبائلُ كلها ترنو إليّ
وللرعاة عليّ أمرُ
تدربني البداوةُ
والتجاربُ ما أريدُ من الحياةِ

إصدارات جديدة



ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

- 1 من الخصائص الفنية في القصة القصيرة
قصة كمال الرياحي أنموذجاً
- 2 الأسطورة والسخرية في القصة القصيرة
القصة الليبية القصيرة بين تداخل الأنواع والخطابات النوعية
- 3 جمالية القصة القصيرة المغربية المعاصرة
- 4 ملامح الخطاب النسائي
القصة الكويتية نموذجاً
- 5 القصة القصيرة في اليمن
أنطولوجيا الكاتبات

من الخصائص الفنية في القصة القصيرة

قصة كمال الرياحي أنموذجاً

نبيل درغوث

«إن الأقصوصة ليست جنساً أدبياً صغيراً، بل هي فن ينزع إلى أن يكون أكثر الأشكال السردية رقياً فنياً»

جورج لوكاش

مدخل :

ما زال للأقصوصة أيضاً بريقها كما الرواية محبوبتنا نقولها صيدنا كئيباً بلين يسقطون في شباكها الالهيين وراء أغرائها (الرواية). فللأقصوصة لذتها ورونقها الخاص بها. فلماذا تتعرض الأقصوصة إلى الإهمال من قبل المشغولين بالأدب ويعتبرونها جنساً أدبياً ملحقاً بالرواية ؟

«الأقصوصة» (جنس، قائم بذاته، مستقل بمكوناته، قادر على تصوير ما لا تقدر على تصويره جنس آخرى منفتح جداً على عدد من مجالات الإنشاء والتخييل والتجديد» (١). وكثيراً ما يحيط النقاد من الأقصوصة في مقارنتها بالرواية مع إعلاء شأن هذه الأخيرة، رغم أن «الأقصوصة» فن قائم بذاته مختلف اختلافاً جوهرياً عن الرواية فهو فن يعتمد الإيجاز والتركيز، والاهتمام بالمسار القصصي لمفردو العينة متميزاً بمنطقه ويعتمد إلى مبالغته المتلقي لإحداث أكبر قدر ممكن من التأثير من خلال نص جوهره الاقتصاد فيما يقول» (٢).

خير كثير من الكتاب التحول من كتابة الأقصوصة إلى كتابة الرواية. سنتناول في هذه الدراسة تجربة كمال الرياحي في فن الأقصوصة التي جاءت مُجددة في أسلوبها ولغتها وتشكيلها حيث نهضت أفصيصه على كتابة العمق والحرف في القاع للوصول إلى الوجد. كتابة مسكوتة بالهامش والمختلف.

سنحاول في هذه القراءة تتبع بعض الخصائص الفنية ومدى مساهمتها في تشكيل جماليات الأقصوصة فملفها هذه الخصائص الفنية في أقاصيص الرياحي؟

١ - في بناء الأقاصيص :

إن عملية القص تستوجب طريقة لعرض أحداث الحكاية وانتظام السير بها من البداية إلى النهاية وإضبط الناقدان «شلوفسكي» و «تودوروف» من الشكليين الروس و «تودوروف» و «تودوروف» هذه الطرق لبناء القصصي (٣).

ومن الطرق التي صاغ بها الرياحي أقاصيصه، نذكر خاصة «البناء الدائري» و«بناء التضمين».

أ- البناء الدائري

Construction circulaire

يُعرف هذا البناء في القصّ البوليسي، حيث تبدأ القصة بحدث الجريمة، ثم تنطلق في البحث عن ملل ارتكابها ولملابساتها لتنتهي بالرجوع إلى واقعة الجريمة. فمثل هذا البناء أقصوصة «سرق وجهي» (٤) والمقصود بالبناء الدائري في هذه الأقصوصة افتتاحها بنهاية الأحداث:

في ذلك المساء الأحمر كانت سيارة «الجيپ» Jeep تهجم على الجبل كالمدرعة ويسير خلفها لسرب من الكلاب تتوعج بنباح مبوح يفضح إجهادها كانت السيارة تحمل جثة منفتحة تنصب على اللوح تهم بالانفجار تذيلاً لتونة مقرفة...» (سرق وجهي - صفحة ١٠).

ثم استرجاع الحكاية من أولها:

«الميت رجل غريب وصل القرية يوماً مصحوباً بحقيبة سوداء ودفاتر كبيرة...» (سرق وجهي - صفحة ١٠).

وبعد أن يسترجع الراوي الحكاية من بدايتها، يتدرج بالسرد نحو النهاية.

ففقدا لنا لهويتنا العربية يؤدي بنا إلى محاسبة أجدادنا للتفریطنا في الهوية، تقول الشخصية - السارد: «عدت إلى البيت سألوني عن الحذاء فرويت لهم الحكاية، لكن أبي نزع حزامه الجلدي وانهال على قدمي جلدًا كذبًا زاعمي...» (سرق وجهي - صفحة ١٧).

فهذه المحاسبة لا تكفي إذ الذات تحاكمنا وتجلدنا على فعلتنا: «... فكانت الأرض تسع قدمي بحرارتها والزجاج المكسور يودعني كل يوم بجروح جديدة وكنت كلمات تعرضت إلى ألم جديد أزداد كرهًا لذلك الغريب الذي سرق حذائي» (سرق وجهي - صفحة ١٧).

فهذه لصحة صحة الهوية المغيرة التي سلبت لنا هويتنا الأصلية، لن نفقد العربي صحة ضميره، الذي سينتفض باحثًا عنها - حتى سترجعها لمن نجح في تقبل الشخصية - السارد: «كن خوفي لم يبق في كرهه لي ذلك الغريب بل كان حذاء العيد الذي استولى عليه ما ينفك يأتيني في أعلامي ويقظتي يسألني أن أتأثر له» (سرق وجهي - صفحة ١٨).

فالهوية الأصلية تبقى وتصمحو تثبت في وجه الهويات الأخرى، إن صحة الضمير لاسترجاع الهوية المسروقة يتطلب منا تضحيات وخسائر، إذ صحت الشخصية - السارد كلبتها التي أهدت ذلك لكلب مفترس حارس منزل الغريب لكي تتمكن للشخصية - السارد من دخول هذا المنزل لاسترجاع الهوية المسلوقة المتمثلة في الحذاء.



«شلوفسكي»

«انتصب أمامي يوماً كالعقاب بينما كنت أهوي في حوض السباحة رفعت رأسي فوجدته يصب نحوني نظراً قاسية مخيفة ففزعت وركضت بعيداً تاركاً في الحوض حذائي الجديد، انتظرت حتى غادر إلى بيته وعدت والخوف ما زال يلبسني غير أنني لم أعر على حذائي!! كان الغريب قد أخذه...» (سرق وجهي - صفحة ١٦).

وعليه فإن هذا الشيء «الحذاء» يمثل علامة رمزية يلمح بها الكاتب إلى معنى ما.

فلمعنا معنى يبدون هذا لعلامة «الحذاء» ترمز إلى الهوية إذ تفقد الشخصية - السارد هويتها لتبكا أمام الهوية الغازية رماهي أمريكية. «ذلك الغريب صاحب اللحية الحمراء لطويلة والحذاء العسكري والبقعة السوداء الغربية...» (سرق وجهي - صفحة ١٦).

«...وبعد أسبوع اشتم الأهل نثونة تخرج من بيت الغريب...» (سرق وجهي - صفحة ٢٦).

لنتتهي القصة عند نقطة بدايتها مجدداً: «وصلت سيارة» جيب «يقودها رجل أشقر مصحوباً بأخر صاحب لحية حمراء وحذاء عسكري دخل البيت ملثمين وأخرجنا من منتفخة ووضعها في السيارة قور حلاها وراء الجبل دون أن ينطق بكلمة واحدة. فانطلقت كلاب القرية وراء السيارة نابحة متوعدة بينم بليت أشاه خنوسة القرية اللاتي مدحن أعناقهن خلسة من ورا لملنا فذا ضيق قوكل منهن تتسلل من بصير وجهها بينم كنت أتسلل من أين سأتي بيدك الرومي ليسي بو عارة هذا العام؟!!!!» (سرق وجهي - صفحة ٢٧).

ومن خلال هذا بدأت الأقصوة بنهايتها وانتهت بدايتها.

تحتوي هذه الطريقة الفنية على تقنيات قصصية متداخلة، فالقصة تبدأ بنهاية الأحداث لتعود إلى البداية (هذه العود تسمى الاسترجاع، منطلقاً منها لسرور فوق لمنطق المؤلف ليصل إلى النهاية حسب المسار الزمني لطبيعة الأحداث) (هذه ليسمى ببند التدرج كما تستعمل الربح لها خط تقنية ليس غيبتش كلاً للشكل بل لصلق لمعنى هو هذا سببونه.

لاحظنا في هذه الأقصوة وورد كلمة «حذاء» في أكثر من موضع قرابة ١٧ مرة، فالأقصوة قائمة على حكاية فقدان «الحذاء» واسترجاعه في آخر الأحداث، حيث الشخصية - السارد تترك حذاءها فزعاً من الرجل الغريب:

تحمل خطاباً ضمناً قد يكون الكاتب من أصحاب هذا الخطاب أو أنه مجرد وسيط ينقل آراء بعض هؤلاء الناس الذين يقولون إن

منها على سبيل المثال أفصوصة «المفاجأة» التي وردت فيها قصة فرعية ضمن قصة أصلية.



تودوروف

وضع البلاد في ظل الاستعمار الفرنسي خبير بكثير من أوضاعها اليوم. وهذا حملته الصورة التي نقلها لنا الراوي وهي أن أرض الوطن حُرِّبت بعد خروج المستعمر لفرنسي وهو ظلسر هلاستخاري يتوخاه الراوي أيضاً للتنفيس عن مشاعر مكبوتة للشخصية:

«.. قلم متذمراً من الطعم والمكان محدجته على السرير الحديدي فأحدث صريراً عجباً نظراً إلى النافذة وتنهجت تهيدة طويلة متذكراً الفرنسية الرائعة... ما زال يذكر ذلك الصباح عندما فتحت هذه النافذة لتجدته ينتظر شروقه أبعد تحت شجرة اللوز...» (نوارس الذكرة - صفحة ٤٤).

فهذه القصة الفرعية نوعاً من الارتداد في الزمن لا يلجأ إليه الراوي فقط كوسيلة

وهاتان القصتان تحتويان على نفس الشخصية الرئيسية علي حيث يشعر الراوي منذ البداية في سرد أحداث القصة (الأصلية) ثم يقطع هذا السرد للعودة إلى الورا ليروي لنا كيف أن «علي» كان أجيراً في المزرعة «الفيروما» التي أصبحت ملكاً له. ولم يحمل هذا الاسترجاع كشفاً للحالة الاجتماعية للشخصية فقط بل حمل معه صورة لحالة التي كانت عليها المزرعة أيضاً:

«... وهو يسرع الخطى نحو «الفيروما» التي باتت هزيمة يشهد أجراً للأحمر المهشم من الرجل الأبيض مرّ من هنا... كم كانت جميلة حين استحوذ عليها بعد خروج المستعمر كان قصر أرائعاً وكان أجيراً عند صاحبه الفرنسي لوي شابير عي ما شيبته ويهتم بضيعته...» (نوارس الذكرة - صفحة ٤٤). فكأن هذه الصورة التي رسمها لنا المؤلف

«كم كانت مفاجأتي وأنا أعثر على حذائي المسلوب، حذاء عيدي لأدري لماذا بكيت... انهمرت دموعي سخيّة ساخنة وأنا أحضنه متذكراً تلك «الطريحة» التي تركتني الليالي أتألم لما فقدته...» (سرق وجهي - صفحة ٢٤).

ومن ثمة كان عنوان الأفصوصة «سرق وجهي» عنواناً إيحائياً قد يشترع لنا ويلبنا الذي ذهبنا إليه فالوجه هو نحن، هو ملامحنا، هو ذاتنا وفي الأخير هو هويتنا الصغرى والكبرى.

فمهما تخلينا عن هويتنا ترحالاً أو تيهياً، خسرنا أو تنازلاً، فرجوعنا إليها دائماً قائم الذات. فالهوية نغادرها إلى حين تتركنا أبا الآخر المغاير لهويتنا أو لصدمة أربك بها قناعنا، وهذا يؤدي بنا إلى حال من الفصام يعذب ذاتنا.

وبعد هذا الذهان الذي يلاحق أوها ما أو سراً يطفو شعاع نور من أقاصي العتمة لتثبت قبضتنا حوله كلوح يقذف بنا إلى سواحل أصولنا. فبعد هذه الرحلة المضنية نعود إلى البدايات التي هي النهايات، الهوية الأصلية ولذلك جاء البناء دائرياً متمهماً مع هذا المعنى.

فماذا عن تقنية بناء التضمين؟

ب - بناء التضمين

Enchâssement

التضمين طريقة قصصية تتمثل في وجود أو إقحام قصة داخل قصة أخرى مثلما هو الشأن في بناء حكايات ألف ليلة و ليلة (O). وقد اعتمد الراوي هذه الطريقة في بناء العديد من أقاصيصه حوياً نصف المدونة،

لكشف سوابق حياة الشخصية (اجتماعياً وعاطفياً)، بل لغاية من وراء ذلك وصف حلقة تخمر السخوط غير الرضخ لخصيغته الشخصية لمقبل هذم شخصية (علي)- بعدمرور السنين- بالأمر المقضي إذ هو عندما كان شاباً روجّه صاحب المزرعة من امرأته لم يكن يعتقد أنها ستكون الخادمة لأنه كان يحلم بالزواج من «ماريا» ابنة صاحب المزرعة.

فهذا هو المضمون الذي يخله ملي في خدمة السيل في فرنسا ليلاؤها لمكافأة عليه بمصاهرة صاحب المزرعة وهذا ما يؤدي بنا إلى أن التفاني في خدمة المستعمر أو الغرب ليمكّننا من اقتسام الخيرات معه فالعلاقة بين المستعمر (كسليم) والمستعمِر (فتح الميم) استغلالية ومدمّرة. يقول الراوي: «فتربت لزوجتي عجوز من الشيخ لمستلقي على الفراش. تخلصت من ثوبها الوسخ واستلقيت بجانبه كالنحوقة التهل تخر ليلية زواجنا كانت حفلة رائعة أروع من حفلات زواج الأعيان أتذكر كيف سعدت إلي هنا...؟ أتذكر كيف أغمى علي كحظة رأيتني وعرفت أي أنا العروس؟ فأنت لم تكن تحلم مجرد الحلم أن «عمرة» ومأثرات ستكون لك زوجة... «عمرة» التي رفضت محمد الجنان وإبراهيم البوسطاجي... كانت مفاجأة ليس كذلك؟!» (نوارس الذاكرة- صفحة ٤٥-٤٦).

إن هذا التضمين مهم فهم لقصة الأصلية. فللقصة مضمونة (فرعية) فسنرى عرضها سلف في القصة المضمونة (الأصلية) (٧). «والإخبار عن طريق الإيحاء أو التضمين هو التقليد الأول للعمل القصصي لأن هذه الطريقة منذ نزولها موحية في القصص التي تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعاني والإيحاءات وتمكن الأقصوصة من تكثيف عالم كامل في بضع صفحات» (٨).

بعد بناء التضمين والبناء الدائري الذي فيه البدايات هي النهايات والنهايات هي البدايات.

ما هي أنواع النهايات في أقاصيص الرياحي؟

٢- أنواع النهايات:

تقوم الأقصوصة على خصائص ثلاث وهي أن تشمل على بداية ووسطاً وعقد ونهاية أول لحظة تنوير، أما «ايخناوم» فيسمي هذه المبادئ الثلاث بـ «وحدة البناء، وأثر رئيسي عندما منتصف الحكاية، ونبرة قوية ختامية» (٩).

وقد حسم الشكلانيون الروس قضية تحديد ميزات الأقصوصة، حيث تسعى «ايخناوم» إلى ضبط حدودها الفاصلة التي بينها وبين الرواية ومن بين هذه الميزات الفارقة:

- اختلاف بناء الرواية عن بناء الأقصوصة: فالرواية تأخذ شكل مثلث فيه بداية ووسط وعقد إلى القمة ثم انحدار بينما تأخذ الأقصوصة شكل قوس تتصل بدايته بنهايته.

- وهذا البناء يستدعي أن تكون خاتمة الرواية لحظة إضعاف وليست لحظة تقوية، ذلك أن نقطة أوج الحدث الرئيسي يجب أن تكون في مكان قبل النهاية بينما تميل الأقصوصة إلى النهاية غير المتوقعة حيث يصل كل ما سبق إلى أوج متوقفاً عند القمة التي تم بلوغها (١٠).

ومن ثم فإن النهاية تمثل أهم علامة تميز الأقصوصة عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى فلذلك تمثل النهاية «هبة» الأقصوصة الرئيسي (١١) وهي اللحظة الأساسية باعتبار

أن كل اللحظات الأخرى تابعة لها وأنها لا توجد إلا بالنسبة إليها، وتعد العدة لمجيئها» (١١) فالنهاية حسب عبارة «ايخناوم» هي «نخاع البداية ولبابها» بتغييرها بتغيير كل شيء.

أصبحت الصورة تحتل حيزاً كبيراً في حياة الإنسان فهي تحيطه وتحاصره في كل مكان سواء في المنزل أو في الشارع أو في العمل إن الحياة معاصرة تشهد مرحلة صعود وتنازل في يومين لحضور الصورة في حياتنا أصبحت ذات تأثير ملموس في مجمل ممارسات حياتنا

وهذا ما كتبه «ستييفانسون» كاتب إنجليزي ١٨٠٠-١٨٩٤ في رسالة لصديق له حول إحدى أقاصيصه يقول: «إن خلق نهاية أخرى سوف يعني تغيير البداية» (١٢).

لذلك كتب الأقصوصة ابتداءً بالنهاية مثلما يكتب الصينيون كتبهم» (١٣) يمكن إجمال خواتم أقاصيص كمال الرياحي في نوعين:

أ- النهاية - المفاجأة:

عرض الشكلانيون الروس مبدأ مفاده أن «على الأقصوصة بصفة خاصة أن تحسن (تقديم) المفاجآت النهائية» (١٤). على هذا الأساس تدرج أقاصيص «العرش والنعش» (١٥) و«المفاجأة» (١٦) و«الرسالة» (١٧) و«البطل» (١٨).

فالراوي في «البطل» يسرد لنا قصة «عمر» الذي تكرمه الحكومة كل عام في عيد الجمهورية باعتبارهما مناضلاً من مناضلي الوطن وهو في حقيقة الأمر ليس سوى بطل زائف لم يشارك في مقاومة الاستعمار، بل هو إنسان كاذب وانتهازي ووصولي، ففي هذا اليوم الاحتفالي مات «عمر» على منصة التكريم ولكن هذه الحادثة ليست هي لحظة النهاية، بل يباغتنا المؤلف بالنهاية التالية: «بعد عمر يصبح ضريح السيد «عمر» مزاراً للناس اعتقاداً وتبر كآبرو حقه الفاضلة...» (نوارس الذاكرة - ص ١١٦).

فهو ظملاً غير منتظر جعل لقائه نهشاً أمام هذا التناقض الذي يولد عنده التساؤل والحيرة.

وفي أقصوصتي «العرش والنعش» و«المفاجأة» كانت النهاية فيهما كالمعلم الذي انفجر مصيبتاً بشظايا القارئ والشخصية القصصية.

ففي «العرش والنعش» نجد صياحاً من الموت بعد صراع مع البحر ليخلفه في الساحل أمام جنازة فيلتهنق بطابور المشيعين ولكن بعد دفن الميت يفاجئ بتعزية الناس له على هذا الميت:

«... ثم استدار الجميع واستقاموا في صف كعادتهم وقد قدم أولهم من الصياد وصافحه قائلاً: «البركة فيك لقد كانت زوجة رائعة» وتقدم الثاني: «الصبر، عوضك الله خير إن شاء الله» (نوارس الذاكرة - ص ٣٠).

فموت زوجة الصياد هو مفاجأة غير متوقعة للصيد كما كان مفاجأة للقارئ أيضاً. وجاءت النهاية في أقصوصة «المفاجأة» على النحو التالي:

«لنفت الشيخ علي وفتح عينيه مخوراً وهو يلاحظ الجدار ينفتح والماء يتسرب إلى الغرفة والسقف ينهار في بضع فوف فوق الزوجة التي تتابع حديثها عن تفاصيل ليلة العمر في غير انتباه» (نوارس الذاكرة - ص ٤٦).

فهذه الأقصوصة من عنوانها (المفاجأة) تنزع إلى إيراد ما هو غير منتظر.



جورج لوكاش

أما أقصوصة «الرسالة» فقد جاءتها في شكل رسالة وملمسية كالمعلم وطفجيشة وذكرات جميلة بين فتاة وحببيها، فعلى كامل الرسالة يتعاطف القارئ مع هذه الفتاة الراوية قصة حبها بلوعة وشجن فيظن أن حببيها قد هجرها بإرادته، ولكن المؤلف يدهشه بخاتمة كهذه:

«تدخل الفتاة صاحبة المعطف الأسود سور المقبرة وتستكين إلى أحد قبورها المكلل بالزهر والورد وتجلس على مقعد يقابله، وتخرج الورقة وتقرؤها والدمع والمطر يرمحوان الكلمات سقيفة في الكأس المثبت في وسط

القبر، وقد انسأب عليه شعرها يزاحم الليل المبلل بالدمع والمطر حباباً ووفاء، ويهطل المطر» (نوارس الذاكرة - ص ٦٨).

وهكذا كانت النهاية لحظة التنوير التي بها يضاء جميع ما سبق، فيتضاعف تعاطف المتلقي مع هذه الفتاة لمأسوية قصتها.

فلنهاية هي قطب لنص ولبه وفيها رسالته ومفتاح أغاز مولم صطلح عليها النقاد شيئاً بلحظة التنوير، أول لحظة الاكتشاف، أول لحظة التفجر، فهي تنير الشخصية أولاً والقارئ ثانياً، فتعلم الشخصية في تلك اللحظة عن نفسها ما كانت تجهله، فيعلم القارئ بعملها ويتبلور ما كان غامضاً أو معقداً أو مجهولاً» (١٩).

ب - النهاية المأسوية (TRAGIQUE)

تُجمع كل القواميس والموسوعات والبحوث على أن المأسوية وضع يكون فيه الإنسان عاجز أمام قدر محتم عليه، يشل حريته وإرادته الذاتية مع وعي مؤلم بعدم قدرته على صراع القوى الخبيثة.

وتدرج في هذا النوع أقاصيص مثل «قبل الفص.. قصتي» (٢٠) و«القميص والمقصلة» (٢١) و«شرفاء لكن...» (٢٢) و«قصتي يوسف» (٢٣) فإلصقة لرئيسية كل هذه الأقاصيص هي المصير المأسوي الذي تنتهي إليه الشخصيات.

تنتهي أقصوصتنا «القميص والمقصلة» و«قصتي يوسف» بالندم والشباب الأسمر في «القميص والمقصلة» كان بنتاً قلم يسعف أمه المريضة إلا بعد فوات الأوان، حيث يختم الراوي بالقول التالي:

«بعد ساعة ففتح باب البيت ودخل يحمل دواء ولحمًا وخطان حور كن الأوجاع... لم يسمع أي نداء صاح منادياً: «أما هذا الدواء واللحم لك.. كم تحب.. تقدم أكثر من العمامة الخضراء الممددة أمامه.. إنلهامي أمه بثوبها الأخضر كمار أمه منذ ساعة لكنها قد توقفت عن الأئين إلى الأبد... انحنى على ركبتيه، أغمض لها عينيهما... رجع إلى فراشه ورمى بجنته إلى نار الندم... وابتدأت جهنم مع انبعث عواء الكلب نائحاً». (نوارس الذاكرة - ص ٢٥).
 أما قصة يوسف فوجدت معارضتها قصة النبي يوسف بصورة الصانع الشاب يوسف مختلفة اختلافاً من صورة النبي يوسف الذي لم يستسلم لإغراءات امرأة العزيز.

بل يوسف الياحي كان خائناً لم يشغله الشيخ محمد الذي أتمنه على زوجته الشابة هكذا جاءت قصة يوسف الياحي نقيضاً لقصة النبي يوسف. فهل يرفع الأسف والندم بعد الخطيئة؟ يقول السارد في النهاية: «كل شيخ كرسية لقصير وثبت لثلاثية على الرأس الحديدية لتحافظ على شكلها وسأل:

هل تعرف قصة يوسف عليه السلام وامرأة العزيز يا يوسف؟

جاءه السؤال كالصاعقة فلألاً

- لا... لا.

انطلق الشيخ محمد يقص عليه القصة بحملى وهو شطش لثلاثية للرأس لياحي ويوسف يتقاطر دمعه أسفوناً والشيخ يزداد انفاخاً واعتقاداً في فصاحته وتأثيره ويزداد إيماناً بطيبة صبيه وإخلاصه» (نوارس الذاكرة - ص ٦٣).

الأقصوصة فن ليس بل بسيط بل هو ذو قدر وفائقة على التعبير عن التجربة لئلا يسلب قراحه وأثرها وقال فيها جورج لوكاش: «إن الأقصوصة ليست جنساً أدبياً صغيراً، بل هي فن ينزع إلى أن يكون أكثر الأشكال السرديّة رقياً فنياً»

في أقصوصتي «قبل القص... قصتي» و«شرفاء لكن...» كانت قوة تأثيرهما فائقة وهذا ناتج عن حبكة جيدة فضية إلى نهاية جملة أسوية ففي بل القص، قصتي قصة شاب نزع من القرية إلى المدينة بحثاً عن مستقبل أرحب وأحلام أكبر، إذ من خوصوله إلى العاصمة تبدأ رحلة المتاعب والتيه.

«فقت على صغير» لم يتردد وخطرت فوجدتني أجلس إلى زميل من إفريقيا السوداء يتابع جنونياً ومتهفداً لذكر يطلب النذرة بحثت عنها بحثت طويلاً... ثم وجدت ما حدث لها إليه وأنا أردد «الحمد لله» لكنه رمقني بنظرة قاسية وقال لي: «عشرة دنانير لقد تجاوزت المحطة إلى أخرى» ومن فاع الجيب المفلس أخرجت الدنانير العشرة التي قال لي أبي بأنها «مصرفي» في العاصمة قدمت إلى الرجل وبني سؤال كبير. كسؤالي عن نفسي.. كيف سأكون؟!!

حملت تحقيتي وأبعثت المفلسة وقناعاتي القروية وحلم القرية الصغيرة التي تعانق الجبل ودخلت إلى المدينة وتهدت في أمعائها» (نوارس الذاكرة - ص - ص ٢٠-٢١).

هكذا انتهت الأصوصة بقديعية المصاعب في العاصمة.

وفي «شرفاء لكن..» كان مآل الفتاة والصبي محدد منذ البداية، لأن المؤلف «يعرف كلمة النهاية، والنهاية تترمي على البداية» (٢٤). «تابع الصبي قفزاً على سور أحلامنازل الفاخرة.. توقف على الحائط والتفت إلى الصبي ثم قفز داخل المنزل.. وقف الطفل، تقدم نحو الحائط كالسائر النائم التفت إلى أخته التي كانت تتابع حركته في صمت قال بعينه كلاماً كثيراً أو دمعة يتيمة ثم قفز وقد عرفت معاني النظر والدمعة: ليس باختيار نأ أن نكون شرفاء، ورفعت ثوبها على ركبتيها وامتدت يدها تمزق صدره وتكشف عن أخود نهدتها وتنهاي كبريلهما وانساب الشعر وانتمت لآلاب الليل...» (نوارس الذاكرة - ص ٤٠).

فالفتاة وأخاها لم يستطيعا الصمود أمام قسوة الحياة لعدم وجود السنط لعيش حياة كريمة.

كل هذه الأوضاع المؤلمة التي انتهت إليها شخصيات الأقاصيص المذكورة ناتج عن واقع قاص وصعب، كأنه قدر محتم عليهم كمثل مأساة «الملك أوديب» لسوفوكل.

وهكذا هي النهاية تتوفر على «الذروة المأسوية التي تبلغ الحد في الجزء النهائي من الحكاية، ويتحدد فيها بحق مصير بعض الشخصيات ومصير الحكاية نفسها مجتمعين» (٢٥).

لكل نهاية بداية وبين هذين الطرفين توجد الحكاية.

فما هي الطريقة التي قدم بها الياحي قصصه؟

التقنيات السينمائية في الأقاليم

أصبحت الصورة تحتل حيزاً كبيراً في حياة الإنسان فهي تحيط به وتحاصر في كل مكان سواء في المنزل أو في الشارع أو في العمل إن الحياة المعاصرة تشهدها رحلة صعوبات غير مسبوقين لحضور الصورة في حياتنا بحيث أصبحت ذات تأثير ملموس في مجمل ممارسات حياتنا.

فالتفكير من دون صور مستحيل حسب أرسطو. عصرنا هو «عصر الصورة» ونظراً لطبيعتها الرمزية فهي اختراكية فمما يقوله الأخصائى أو الرواية (السرد عامة) في صفحاتها يمكن للصورة السينمائية أن تقوله في صور واحدة والسينمائي كما يذكر محمد أشويكة:

«(تقطع) مع مجموعة من الحقل لمعرفة التي يغلب عليها طابع السرد كالرواية والمسرح والقصص الشفهية الشعبية... التي تعتمد على خصائص الحكاية كالزمان والمكان والحدث والعقدة والشخصيات... إن الفيلم السينمائي نوع من الحكاية يقدم نفسه بتسلسل من الصور يكون للمتفرج أمام واقعة معينة في زمان ومكان محددين وأمام أشخاص يخلقون الحدث ويساهمون في تطويره وتعقيد حله.. عبر لغة سمعية بصرية خاصة» (٢٦). سنحاول في قراءتنا لأقاليم الرياحي رصد تجليات الصورة السينمائية وكيفية توظيف تقنياتها في الكتابة السردية.

أ- «الكاميرا» الثابتة / غير المتحركة: استعمل كمال الرياحي نزعة «الكاميرا القلم» (Camera-style) لنقل بعض المشاهد بلغة سينمائية من خلال تركيزه على تقنيات «عدسية» لالتقاط موضوعات الوصف.

فقد تراوح الوصف البصري بين نقل صورة المكان والأشياء وملاحمة الشخصية وهذه الموصوفات صورت بجزئيتها الدقيقة عبر عين الراوي الذي بدوره نقلها للقارئ مضخماً إياها تضخيماً متعمداً ومن هذه الموضوعات الموصوفة:

«توقف تسير لثكنة في سفح جبل لخي تنكأ عليه بيوت القرية بأبوابها الضيقة وحجارة «الترش» الصفراء. نزل الرجل بلحفته المخمصة وقوفه ينظر ذليل معطفه ثبت شاشيته الحمراء حتى تطل من تحت للحفظ كبير رأسه على عصب البنية من قوشة. ودفعها أمامه وأحرقه قديمه في خطى ثابتة منزنة.. توقف الرجل، ورفع كفي يده اليسرى إلى جبينه يحجب بها الشمس التي تفرقت فوق الجبل ورمت بحبالها النارية على القرية النائمة» (نوارس الذاكرة، ص ٩٠).

هذا الوصف لا يخفي استنارته بتقنيات عدسية «الكاميرا القلم» التي تستعمل فيها مشهد تقنية «اللقطة العامة» (٢٧) (Plan Général) التي تقوم بمجموعة صور مترسلة تصورها الكاميرا مرة واحدة في ديكور واحد. صورة سفح الجبل والقرية + صورة الرجل الخي نزل من سيارة لثكنة في نوعيه ملابس وألوانها + صورة الشمس فوق الجبل في «الكاميرا القلم» اختزل الرياحي عدة صور في صورة واحدة وهذا الاختزال توفره عدسة الكاميرا وتقنياتها المختلفة. ومن هذه التقنيات اللقطة السينمائية التي تركز على التكثيف والإيحاء والرمز:

«بدأت الشمس تهدد بالشروق وتتوعد بالظهور وبأن الرجل أكثر يكو فية شامية منقط قوسرول مشحون حول كعبتي وحلوية تأثيره يبعد عليها الكثير من العناد...» (نوارس الذاكرة، ص ٥٢).



كمال الرياحي

هناك مشهد الوصف يعتمد على تقني سينمائية وهي «اللقطة الكبرى» (Gros Plan) التي فيها عدسة الكاميرا للتقطيع وتؤخذ بشكل مكبر لاغية المساحة والبعد (٢٨). فهذه كالتقنية السينمائية تقرب العين القارئ والمشاهد من التفاصيل في حيزها من الموضوع الموصوف وهنالك لباس ذلك الرجل صاحب اللحية الأثرية فنوعية لباسه تُعرّف بانتمائه الاجتماعي.

وهناك أيضاً اللقطة / الصورة التي تقدم موصوفات من أشياء ووجوه شخصيات بصفة مقربة جداً حيث تظهر فيها جزئيات دقيقة مكبرة.

«تسقط تحب لمطر ثقيل مع جوعه على جسد الرجل الضخم، تغارب حاجباه وبانت تجاعيد جبينه المار دس خطاً وهو يسرع الخطى نحو «الغيرما»...» (نوارس الذاكرة، ص ٤١).

هذه الأجزاء الدقيقة جداً لتقطيعها في الروي لتقدم للقارئ ضخمة تضخيماً متعمداً

وذلك بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل مثل سخوط جرجل الضخم من حياته الحاضرة، وذلك من خلال تجايد جبينه.. وهذا التفصيل من الصورة يوحى بنفسية هذا الرجل. إن هذه الطريقة في لوصف هي وصف بصري يسمي في السينما «اللقطة الكبيرة جداً» (Très gros plan) أو «اللقطة التفصيلية تكسليط عسة/لعين على تلك السلسلة الحاملة لصليب صغير ذهبي».

«لمرفع رأسه لمتهم ملاح شقرا للاحمل من شرقه شيئاً.. تكعب صليبياً صغيراً يرقص في سلسلة دقيقة طوقت رقبتها المرمرية». (سرق وجهي - ص 01).

فهذا التفصيل هو تعلقة لإظهار جمال رقبة تلك الفتاة الأجنبية الشقراء وليكشف لنا الراوي عن رقبتها المرمرية. وإن دلت هذه اللقطة تفصيلية على شيء في هيكل على الثقافة السينمائية للكاتب (الرباعي، وهو متحصل على شهادة في السينما وتشيبهه خاصة بأفلام «أغريد هيتشكوك» الذي يجزئ الجسم ويقسّمه إلى أعضاء وكل عضو يأخذ حيزاً هاماً في البناء الدرامي مثل فيلم «سايكوز» بنفس المخرج. فقد تعلم الكاتب من السينمائيين الكبار أمثال «لوي بينيال» و«ميشال أنجلو أنطونيوني» و«هيتشكوك» كيف أن «الجسم يمكن أن يعزى ويكشف عن حميميته عندهم ليجب بواسطة الاستعارة مثلاً أو بطرق أسلوبية أخرى» (٣٠).

ب- «الكاميرا» المتحركة / المتجولة :

إن حركة عين الراوي الوافية هنا مثل «عين الكاميرا» (Oeil decaméra) وهي تنتقل في أرجاء المكان ناقلة صور مكوناته.

«تمشك لململ على جسد يحميه عشب الممر الندي. خير بعد قائق من المشي أن يجلس لنفورقه هجورة تململ في الحشائش الخضراء الأوراق المهملة وقوارير «البيرة» وعلب «لجعة» لمسطلة التي ملقت بحوضها.. تابع بعينه منظر الشوارع وهو يستند إلى عربته حلقاً في سيده قف في توتر محطة «الميترو» وعلبة شعرها المسحور بالأوان... لاحته نخلة طويلة ابتدأ الموت...» (سرق وجهي - ص ٤٧).

وقد لاحظنا في هذا المقطع انصهار عين الراوي وعين الشخصيات وعين الكاميرا في عين واحدة هي الأخيرة صورة الأشياء والشخصيات التي اعترضت حقل بصرها المتحرك.

فتجوال عين الكاميرا يسمى في اللغة السينمائية «ترافلينغ» (Travelling) وهي حركة تنتقل فيها الكاميرا داخل ديكور يكون مسرحاً للقطعة أو المشهد (٣١). حركة العين الوافية هنا تشبه حركة عسة الكاميرا المثبتة على قاعدتها وهي تنتقل ببطء تصور حوض النافورة والأشياء الموجودة فيه كالقوارير والعلب والأوراق والحشائش.

فقبل هذه كانت الكاميرا لسائر تبتبعها لتقل لشخصية للملعب وهي تجس بقومها (الشخصية) شبلامه وتسمه هذه تقنية السينمائية «ترافلينغ المرافقة» Travelling d'accompagnement ثم بعد مسح عين الكاميرا الحوض النافورة تنتقل (عين الكاميرا) بشكل جانبي منظر الشوارع متتبعه نظره الذي حول بحور عين الكاميرا إلى تلك السيدة المتوترة بمحطة «الميترو» لتستقر هذه «عسة» على نخلة طويلة.

فكل هذا التحريك للكاميرا يسمى الرؤية الشاملة (٣٣) (Panoramique).

بينما مثلت تقنية «الزوم» Zoom علامة دالة على موقف بعينه من خلال تركيز عين الكاميرا على شيء معين.

«جدالتكسي تتنظر بمرضرب بعضه الأرض فتتكسر لنصفين يلقيها.. يركب السيارة ويمضي. فتبقى العصا المكسورة معلقة على الأرض والخلق من حولها لم يشدوهين تارة ينظرون فيها وتارة يرفعون رؤوسهم نحو بيت الطاهر الموصد بابيه وبهم أسئلة محمومة». (نوارس الذاكرة - ص ٩٥).

يسمى الزوم أيضاً «الترافلينغ البصري» (٣٤) (Travelling optique)، حيث الكاميرا تقرب العصا المكسورة شيئاً فشيئاً حتى تتضح وفيها الكاميرا المتحرك من مكانها لتصوير الموضوع مكبر أمام الناظر، بل من خلال حلقة عدسة التصوير Objectif التي تسوي بطريقة تقرب الموضوع لمصوره بعيد تدريجياً وتكبره، ويصاحب هذا الزوم على العصا المكسورة معلقة على الأرض تصوير بشكل جانبي، تصور فيه عين الكاميرا إباباً موصد البيت وهذا هو «الترافلينغ الجانبي» (Travelling latéral): يصف ديكوراً معيناً أو حركة بشكل جانبي عمودياً أو أفقياً أو دائرياً (٣٥).

ج - «المونتاج» Le Montage :

يتمتع «المونتاج» بأهمية كبيرة في العمل السينمائي، فهو «العنصر المميز للغة السينمائية وتتمثل أهميته في طاقاته التعبيرية المتنوعة عبر تاريخ الفن السابع

مقارنة بوسائل التعبير الأخرى» (٣٦) والمونتاج عملية ترمي إلى جعل اللقطات في موضع يحدده المخرج، وذلك عن طريق عملية ترتيبها بشكلها الآخر حسب نظم وديمومة معينين للقطات (٣٧). فمن خلال المونتاج يمكن أن نتعرف إلى التوجهات الإيديولوجية للمؤلف ورؤيته للوجود (٣٨).

وذلك عن طريق إيصال اللقطات إلى القارئ/ المتفرج عبر تضمين وجهة نظر معينة، أو إحساس ما داخل الخطاب القصصي وهذا نجده في أقصوصة «الذبيحة والركن» (٣٩): «صفعه بلشده في ركن المحل لقرأ سندات رأسها إلى الزاوية الحادة وسترت عريها بالورق الرمادي الخشن. مسك السكين الكبيرة، تأمل ساقها السمراوين، تابع تلك النبال التي تنتهض من تحت الجلد شعر قاس كالإثم، تأمل المفصل جيداً ثم هو يبعها على فخذ البقرة الذي كان أمامه على «القرضة» سحبت هادية ساقيه وتورت أكثر في زاوية المجزرة ثم سألته: -ماذا تفعل هكذا كل مرة؟» (نوارس الذاكرة- ص ٧٢).

فطريقة المونتاج مستعملة في هذه اللقطات ترمي إلى سرد حركة معينة بواسطة ربط مشاهد متنوعة تدف في كليتها إلى إبطاء مجموع له معنى ما. اللقطة الأولى تصفغ فيها هادية ثم مسك ساقها سكيناً كبيرة ويتأمل مفصل ساقيه ليهوي بالسكين في اللقطة الثانية على فخذ البقرة الموجود على «القرضة» أما اللقطة الثالثة تسحب «هادية» ساقها من كورة في زاوية المجزرة ثم تفتح حواراً مع هذا الرجل فمن خلال اللقطة الأولى يقوم المؤلف بحيلة فنية توهم القارئ/ المتفرج أن هذا الرجل يتأمل ساقه «هادية»

وهو هوي بالسكين سيقطعهم مؤعباً ترمير المؤلف للقطعة الثانية والثالثة تكتمل الخدعة السينمائية (Trucage) على قطع فخذ البقرة.

وهذا النوع من المونتاج يقوم على المقاربة الرمزية عند قطعت مسخرة خدع بصرية مثيرة عبر مقارنتها (اللقطات) إلى دلالتها الجامعة. وتسمى طريقة المونتاج هذه: «المونتاج المتوازي» Montage parallèle (٤٠)

إن المونتاج ليس بعمل بسيطير تركز على التقطيع والإصاق، بل عملية تقنية وفنية تخضع عند حصولها لخلقها يمكن لعملية المونتاج أن تقطع فيلم بشكل مشوه فيوني أو أن تجعل منه تحفة بصرية (٤١).

فلسر في السينمات وتصورها في سينما هي الصور والحرارة ويوجد شكل هلم مشهد اللاحق الذي جعلت منه عملية المونتاج تحفة بصرية:

«نزل الرجل وتاه وراء غيمة سيجارة «سردوك» التي نفت دخانها في عمق الرؤية...» (نوارس الذاكرة، ص ٥٤).

هلم مشهدهما لقطتين مع بعضهما بعضاً، وتسمى هذه الطريقة بالمونتاج enchaîné Fondou أي أن كل صورة تأخذ مكان السابقة وتتبعث منها (٤٢).

خاتمة:

لقد تبين أن الأقصوصة فن ليس باليسبيل هو وقدرة فائقة على التعبير عن التجربة الإنسانية بأفراحها وأتراحها، وقال فيها جورج لوكاش: «إن الأقصوصة ليست جنساً أدبياً صغيراً، بل هي فن ينزع إلى أن يكون أكثر الأشكال السردية رقىاً فنياً».

وقدمكنت هذه الدراسة لمحدونة الرياحي القصصية من الوقوف على خصائصها الفنية التالية:

• البناء القصصي الدائري الذي يستعمل السرد فيه تقنيات الاستباق والاسترجاع والتدرج المنطقي للأحداث. أما بناء لتضمين فهو متمسكاً بشعبل القصص متداخلة يرمي من خلالها المؤلف إلى ترمير خطاب ما.

• والنهايات كانت ذات أثر مفاجئ غير متوقع أو مأسوي بتأثير فائق.

• وكان الرياحي في السرد أميل إلى اعتماد صيغة الرؤية المزجوجة (الراوي العليم+ الراوي المشارك) لمحتوي عليه من سره موضوعي وسرد ذاتي حرصاً منه على إضاءة الأحداث من زوايا مختلفة.

• ولا يقتصر هذا الحرص على السرد فحسب، بل يشمل الوصف كذلك، وهذا الوصف في أقاصيص الرياحي يقدم للشخصيات تقديماً مادياً ونفسياً وقيدهض بوظيفة سردية لاستكمال معاني النص.

• ولاحظنا في الأقاصيص توظيف الفنيات السينمائية من مونتاج وتقنيات عدسية للكاميرا.

وختاماً لا تدعي هذه القراءة، أنها قامت بمسح شامل لخصائصها الفنية وأقاصيص كمال الرياحي بل هي مقارنة ممكنة توقفت على البعض من هذه الخصائص.

الهوامش:

(٠) - كمال الرياحي

- نوارس الذاكرة (مجموعة قصص) تونس ١٩٩٩.
- سرق وجهي (قصص وشعر) تونس ٢٠٠١.
- (١) - بوراوي عجيبة - مساءلات نقدية - الجزء الثاني - منشورات سعيديان - تونس - ٢٠٠١ ص ٥٢٧.
- (٢) - عبدالرزاق العمامي - الحكاية والتأويل - د.ت - ص ٣٣٧.
- (٣) - انظر: شلوفسكي «بناء لقصة القصير الرواية ضمن كتب نظرية المنهج شكلي نصوص لشكلايين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ط - ١٩٨٢.
- T.TODOROV : les catégories du récit littéraire in communication 8, P 146
- T.TODOROV : Poétique de la prose, choix suivi de nouvelles recherches sur le récit » seuil, Paris 1978, P.P 37.40
- (٤) - أقصوصة «سرق وجهي» من مجموعة «سرق وجهي» ص - ص ٣١ - ٣٧.
- (٥) - (٥) - T.TODOROV : les catégories du récit littéraire in communications 8, page 146
- (٦) - أقصوصة «المفاجأة» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص - ص ٤١ - ٤٦.
- (٧) - الصادق فسومة طرائق تحليل القصة دار الجنوب للنشر، تونس - ٢٠٠٠ ص ٨٩.
- ٨ - صبري حافظ «الخصائص البنائية للأقصوصة» مجلة فصول مج ٢، ع ٤.
- (٩) - ايخنبوم: «حول نظرية النثر» ضمن كتاب «الشكلايين الروس» ص ١٢٠.
- (١٠) - المرجع نفسه: ص - ص ١١٢ - ١١٣.
- (١١) - احمد السماوي، في نظرية الأقصوصة، تونس ٢٠٠٣، ص ١٥٢.
- (١٢) - ايخنبوم: «حول نظرية النثر» ضمن كتاب «الشكلايين الروس» - ص ١١٧.
- (١٣) - المرجع نفسه - ص ١١٦.
- (١٤) - عن أحمد السماوي، في نظرية الأقصوصة - ص ٤٢.
- (١٥) - أقصوصة «العرش والنعش» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص - ص ٢٦ - ٣٠.
- (١٦) - أقصوصة «المفاجأة» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص - ص ٤١ - ٤٦.
- (١٧) - أقصوصة «الرسالة» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص - ص ٦٤ - ٦٨.
- (١٨) - أقصوصة «البطل» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص - ص ١١١ - ١١٦.
- (١٩) - محمود طرشونة - فننيات القصة القصيرة - مجلة قصص، عدد ١٣٥ يناير - مارس ٢٠٠٦ ص ٦٥.
- (٢٠) - أقصوصة «قبل القص... قصتي» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص - ص ١٩ - ٢١.
- (٢١) - أقصوصة «القميص والمقصلة» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص - ص ٢٢ - ٢٥.
- (٢٢) - أقصوصة «شرفا لكن...» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص - ص ٣٨ - ٤٠.
- (٢٣) - أقصوصة «قصّة يوسف» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص - ص ٥٧ - ٦٣.
- (٢٤) - عمر حلي، البوح والكتابة، دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، ط ١ - ١٩٩٨، ص ٢١٩.
- (٢٥) - أحمد السماوي، في نظرية الأقصوصة - ص ١٣٧.
- (٢٦) - محمد أشويكة، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة - سعد الورزازي للنشر - المغرب - ٢٠٠٥ ص - ص ٩٦ - ٩٧.
- (٢٧) - المرجع نفسه - ص ٤٢.
- (٢٨) - المرجع نفسه - ص ٤٤.
- (٢٩) - المرجع نفسه، ص ٤٤.
- (٣٠) - الهادي خليل، العرب والحدائق السينمائية، دار الجنوب للنشر، تونس ١٩٩٦ ص ٨٥.
- (٣١) - محمد أشويكة - الصورة السينمائية ص ٥٠.
- (٣٢) - المرجع نفسه - ص ٥١.
- (٣٣) - المرجع نفسه - ص ٥٥.
- (٣٤) - المرجع نفسه - ص ٥٣.
- (٣٥) - المرجع نفسه - ص ٥١.
- (٣٦) - Roger Boussinot, l'encyclopédie du cinéma les savoirs, Bordas, Paris 1995, P 1454 عن كمال الرياحي، خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (كتاب مخطوط).
- (٣٧) - المرجع نفسه - ص ١٤٥٤.
- (٣٨) - كمال الرياحي، خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (كتاب مخطوط).
- (٣٩) - أقصوصة «الخبيحة والركن» من مجموعة «سرق وجهي» ص - ص ٧٢ - ٧٧.
- (٤٠) - محمد أشويكة - الصورة السينمائية ص ٧٣.
- (٤١) - المرجع نفسه - ص ٧٣.
- (٤٢) - المرجع نفسه - ص - ص ٧٠ - ٧١.

الأسطورة والسخرية في القصة القصيرة

(القصة الليبية القصيرة بين تداخل الأنواع والخطابات النوعية)

عبد الحكيم المالكي

خلخلة فنية وجمالية ويتحول الخطاب الروائي من العادية والنمطية المكررة مفتحة على آفاق وألوان شتى من التعبير والبناء.

ثالثاً: اشتراطات تحقق الخطاب النمطي:
سبق أن عرفنا الخطاب النمطي قبل قليل، ونحن هنا نتحدث عن اشتراطات تحققه باعتبارها الدرجة الصفر من المحكي على عدة مستويات وعبر القناة الخطابية من الراوي إلى المروي له:

(١) الخطاب النمطي داخل الرواية يحكي أحداثاً تحدث لشخصيات في زمان ومكان عبر لغة عادية سردية.

(٢) الخطاب النمطي يحكي قصة قبل التحقق واقعيًا. (وهو بهذا ليس فننازياً).

(٣) العلاقة بين الراوي والمادة التي يحكيها في الخطاب النمطي بينة وليس فيها خفياً، وكذلك بينه وبين عوالمه التي يؤسسها أو مجتمعه الروائي. (وهو بذلك يختلف عن خطاب السخرية حيث الكاتب يتخذى موقفاً من أحدهم كونات حكايته أو كلها أو خطاب الأسطورة الذي تخفيه الكاتب موقفاً من أحد بُنى حكايته أو كلها).

(٤) الحكاية التي يحكيها الخطاب النمطي لعبية وليس بالضرورة أن تكون قد حدثت.

المادة - فهو لا يتخذ من خلال التلاعب السردية موقفاً خاصاً وإنما موقفه صريح وواضح من المادة التي يحكيها. كما أنها تتأسس على رفق سردية وقوفاً غير شعورية، وهي باستمرار عبارة عن حكاية لأحداث وأقوال ظاهر قليس فيها عوالم غير مرئية أو أشياء عميقة.

إن ذلك أمام الحكاية في جذرها التأسيسي، التي تحولت العديد من التحولات (التي نتجت عن مدارس أدبية وتفسيرات ورؤى فكرية) لتصطبغ من خلال النقاءات لأحداث خاصة وشخصيات نمطية رومانسية كملحوت من خلال اعتمادها على أحداث حقيقية لواقعية تسجيلية، وتحولت عبر الخطابات النوعية - التي ليست إلا أداة للتحويل على اشتراطاتها السابقة - إلى خطاب جديد تعددي أو فردي نوعي.

ثانياً: تعريف الخطاب النوعي:

نقصد بالخطاب النوعي ذلك الخطاب المتضمن داخل الخطاب الكلي للرواية الذي يتأسس على حكم عليه حضوراً ضمن أجناس وأنواع متعددة ومنها القصة، ويحضرنا كخطاب من خلال الراوي ليحقق عبر طبيعة النمطية الخاصة الفرصة لخلق قناة أو تعبير للانزياح نحو غير النمطي، كما أنه يخترق التداول المعتاد فيتحقق عبر ذلك الاختراق

ننطلق هنا ونحن نحاول أن نجد تصوراً لكيفية تحقق فعل السخرية ونقيضها الأسطورة ضمن الخطاب السردية (قصة، رواية) من السرديات (١) ومن فصلها الدائم بين المستويات الثلاثة لتحقيق الفعل السردية (النص، الخطاب، الحكاية) (٢). ولمزيد من التخصيص نحدد موضع السخرية والأسطورة مع غيرهما من أنماط الخطابات المتداولة في كل الأجناس تقريباً (الشعر لسيرة شعبية الكتابة صحفية) التي تندرج ضمن النص بشكل صغير أو كبير ضمن ملسنجاز فتسمى تسرديات الأجناس (٣) والتي تحاول أن تتعاطى في تفكيكها للنص مع مكوناته النوعية والجنسية.

إ-امدخل نظري:

أولاً: الخطاب النمطي والسرد:

يمثل الخطاب النمطي القاعدة الأولى التي بُني عليها السردية تتأسس محكيه كمليبي: مادة حكاية يرويه راي لمروي له أولهم. وهذه المادة الحكاية ليس بالضرورة أن تكون ذات علاقة بكاتبها وهي افتراضياً تعتبر مادة لعبية، ولكنها قابلة للتحقق منطقياً في زمن آخر ومكان آخر، ولا توجد علاقة خاصة بين راويها وبينها - هذه

ولكن يفترض الكاتب والقارئ أنها حدثت لكي تمضي حركة السرد وفي حال ظهور ما ينبئ عن تحقق حدوثها واقعيًا فإن هذا يقودنا إذا كان ذاتيًا للسيرورة وإذا كان غير ذلك للتاريخ. بينما إذا طرح ما يشكك في اتفاق الكاتب والقارئ للحدثي على تحقق المادة فإن ذلك يخرق هذا الاتفاق ويقودنا لمنطق حضور الكاتب أو شخصية خارجية داخلياً.

٥) الخطاب النمطي يتناول غالباً والملاحظة ومدركة عبر الحواس بسهولة. وذات أبعاد منطقية فهو حسي سببي ليس له منطقية في التحقق. وخرقه يخرق هذا الشرط.

رابعاً: التعريف ببعض الخطابات النوعية ضمن الخطابات السردية الحديثة:

١) الخطاب الفنناري (الغرائبي والعجائبي) كخطاب نوعي.

أ) الخطاب الغرائبي كخطاب نوعي: يمثل الخطاب الغرائبي حالة خروج عن الشرط الثاني من شروط الخطاب السردية النمطي؛ أي قابلية حكاية الخطاب السردية النمطي للتحقق حيث يطرح الخطاب الفنناري نوعيه الغرائبي والعجائبي مادة غير قابلة للتحقق واقعيًا ولكن الراوي بقدراته الفنية وعبر هذا الخطاب النوعي يجعلها قابلة للتحقق.

والخطاب الغرائبي كما العجائبي موجود وبقوة في الحكايات الشعبية، وفي السير البطولية وغيرهما وهو متواجد على المستوي السفهية والمستوى المكتوب بل الفنناري بنوعيه (الغرائبي والعجائبي) كان الخطاب النوعي الأكثر حضوراً في روايات الرواة

لشفهية في السيرة الشعبية العربية القديمة.

ب) الخطاب العجائبي كخطاب نوعي: يختلف العجائبي عن الغرائبي في نقطة مركزية هي قضية الترهيب أو صفاة الخوف التي تلبس الخطاب الغرائبي بوصفاة للإهتاش التي يتسم بها الخطاب العجائبي.

والخطاب العجائبي خطاب موجود كما الغرائبي في السير الشعبية ويتحقق مثله من خلال الخروج عن الشرط الثاني من شروط تحقق الخطاب السردية النمطي كون الخطاب العجائبي يبنى على عدم قابلية تحققه منطقياً وهو موجود بكثرة في الرواية العربية وعلى عدة مستويات من التواجد؛ حيث من الممكن أن يحضر بشكل بسيط وسريع أو يصبح مادة لعمل متكامل.

٢) الخطاب الساخر:

يتحقق الخطاب الساخر داخل الرواية من خلال الإخلال بالشرط الثالث من شروط الخطاب السردية النمطي سابقة الذكر، وهو شرط العلاقة بين الراوي والمادة التي يحكيها التي تكون في الخطاب المذكور مبنية على الوضوح حيث الراوي يستخدم طريقة مباشرة وواضحة في التعاطي مع المجتمع الحكائي الذي يرسمه، بينما في الخطاب الساخر تكون هناك علاقة سخرية خفية يمارسها الراوي متلاعياً بالعلاقة بينه وبين المرؤوب لهم، وكذلك مبنياً بشكل خفي عن موقف من تلك العوالم بطريقة غير مباشرة، والخطاب الساخر موجود في الأحاديث الشفهية وفي الأدب المكتوب بشكل مختلف ومتنوعة.

٣) خطاب الأسطورة (التفخيم):

وهو خطاب نوعي عكس الخطاب الساخر- تقريباً- وهو مثله يتحقق من خلال الإخلال بالشرط الثالث من شروط الخطاب الواقعي وهو شرط العلاقة الأول بين الراوي والمادة التي يحكيها؛ أي أن هناك علاقة خاصة بين الراوي والخطاب والمادة الحكائية، التي قد تكون حدثاً ما أو شخصية ما أو مجتمعاً روائياً متكاملاً كما يرى أي متتبع لخطاب الأسطورة في الكثير من روايات «الكوفي» مثل «ولول صغرى» وكذلك قصصه مثل مجموعة القفص، حيث نجد منذ البداية أنفسنا في خطاب الأسطورة النوعي من خلال توظيف الراوي لكافة مكونات الخطاب ضمن هذا الخطاب النوعي وعبر بطلاقة تفخيماً للأسطورة المؤسسة له.

٤) خطاب السيرة الذاتية النوعي:

تمثل السيرة الذاتية نفس الخطاب السردية النمطي مع الإخلال بشرطاً للمادة محكية ضمن ذلك الخطاب (لعبية) وليس بالضرورة أن تكون قحوقعت، بينما في السيرة الذاتية نحن أمام سرد لأحداث - يفترض - أنها وقعت لصاحبها الذي يحكيها عبر سيرته (ونحن نقصه نلسيرة ذاتية كتملة للعقد). وليس لمنطقة مختلفة لتطبيق لسيرة ذاتية وخطاب لسردية النمطي التي تفنن لكثيرون في إنشاء تسميات لها (٤).

٥) الخطاب التأملي النوعي:

يتحقق عبر الخطاب التأملي النوعي خروجاً عن الشرط الأول من شروط تحقق الخطاب

السرحي لنمطي وهي السردية حيث نتحول في الخطاب النوعي التأملي من الإخبار والسرد إلى التأمل والفكر.

والخطاب التأملي ينقسم لعدة أنواع من خلال طبيعة الفلسفة أو العلاقات الفكرية التي يطررها الراوي أو المتأمل عبر رؤيته ومن خلال هذا الخطاب النوعي، وكذلك طبيعة الفلسفة أو الرؤية التي تغلب عليه. ونجد الخطاب التأملي أحياناً يأتي كنتيجة لاشتغال خطاب ساخر وخطاب أسطوري وهو ليس نزيه بعضه، ففي القصص التالية، كما يتم التأمل ضمن السرد لبناء الشخصيات أو التأمل لتفسير حدوث أحداث وغيرهما من الأدوار السردية غير المباشرة.

خامساً: خطاب الأجناس والأنواع الأخرى:

يندرج خطاب نوعي ضمن مجموع الأخطبة النوعية المؤسسة للخطاب الروائي الحديث، العديد من الأخطبة الحاوية لأجناس وأنواع تعبيرية أخرى، فنجد شعر النثر وهو ينتمي لجنس آخر غير جنس السرد، حيث يخرج جنس الشعر من تداوليته المعتاد لتداولية أخرى ويصير هو نفسه فاعلاً خاصاً مع مجموعة فواعل الخطاب ومنها أيضاً مقال والرسالة والمذكرة وغيرها التي تنتمي من حيث نوعها التعبيرية أخرى، ولكنها تحضر هنا داخل القصة والرواية لتؤدي غرضاً خاصاً مطلوباً منها ضمن السياق.

سادساً: الخطاب السرحي وتداخل الأخطبة النوعية:

ليس الخطاب الروائي إلا تعريفاً عاماً لهذه الأخطبة النوعية المتتالية ضمن الخطاب الروائي، بينما يمثل المعمار الروائي البناء التركيبي لهذا الخطاب والمكون من مجموعة من الخطابات النوعية المتعالية التي تتجمع

داخل الخطاب الروائي، ونحن كما رأينا من خلال الروايات، أو التعريفات السابقة أن معمار الرواية باعتباره تركيباً يتكون من هذه الأخطبة النوعية ينفصم وهو المدخل الشرعي لنوع الوعيان للمستوى النصي مواضعه التي لن نقترب منها هنا في هذا البحث.

٢-٢ فعل الأسطر وفي مجموعة السوأة

أولاً: عتبات السوأة والأسطرة:

تمثل مجموعة السوأة لعبدا للفرز الازالية تجربة خاصة في صيد القصة الليبية والعربية بما احتوت عليه من قدرة تصويرية ومن شعرية عالية، كذلك وعي الكاتب بدور كل إمكانات النص في خلق مجموعة قصة صيغ وفواظف العناوين، والعتبات السابقة للنصوص، وكذلك حضور شخصيات خاصة رسم عبرها رؤيته لعالم الأشياء، وكان لقيامه عبر اللغة لمميزه أسطره شخصيلاً وأسطره فضله المكاني للحدث وأسطره لكل ما يحدث الفرصة لكي ينطلق ويتأمل في تلك المستويات التي قام بأسطرتها.

لنتابع هنا كيف يتم فعل الأسطر في العتبة السابقة للنص، حيث نحن هنا مع الكاتب وهو ينقلنا من أجواء النصوص التسجيلية العادية لعوالم أخرى، ثم ينطلق من تلك العوالم ويمارس فعل تأمله المستمر للكون والأشياء وي طرح رؤيته الخاصة فيما يحيط به من موجودات.

«.. قبل أن يحين موعد فتح الرق الغظيم لتنفصل السماوات العالية عن الأراضي الواطئة، وقبل أن تبدأ الأجرام الجبارة شعائر السبح العظيم في أفلاك الزمان، وقبل أن تتعزى سؤءات الكائنات في فجيعه الإنزال

من عالم الجَمَع إلى عالم الفَرْق، من عالم الحُسْن المطلق إلى دنيا الضياع والتشتيت.. قبل ذلك كله، ساءل الزمان الزمان، وساءل المكان المكان عن سر الغيب الجديد، عن طلسم الطور الجديد.. تملمت الأجرام في طَوْفاتها وبدأت ظلال الخليقة المحفونة في العدم شعائر الخصفناظره يعاد اكتشاف السوأة الكبرى، يوم لا يثرب الإنسان إلا من دم الإنسان، ويوم لا تبني الكائنات أبدانها إلا من لحوم الكائنات، يوم تعضب الأرض الكبرى من طوفان الوجود، ويلوي عنقها الحنين الفادح إلى أز ال ررق القديم» (O).

إننا كما نرى أمام عودة زمنية للماضي وصياغة لسؤال المولى للكائن الإنسي الذي يحدث عبر أسطرتها هنا أن يصبح مادة لما يريد أن يبرزه الكاتب عبره، الأسطره كما نرى هنا لتملح مستوي الخطاب من خلال اللغة الخاصة وكذلك على المستوى النصي عبر أبعاد الكلمات المستخدمة في صياغة هذه الصورة.

كما أنها هنا ليست مجرد تعليمة لقيمة ما أو شخصية من أسطره كل شيء يحدث يصبح العالم الذي سندخله عالمه متخلفاً، عالماً غير خاضع لقوانيننا العادية ويصبح من الممكن للكاتب أن يقول ما يريد.

ثانياً: الأسطره والتأمل في قصة الغريق:

النص الثاني من نصوص مجموعة السوأة هو الغريق، نجد فيه تأمل الراوي في شخصية الغريق الممزق بين الجسور الروح يبدأ الكاتب منذ البداية بتوجيه الخطاب نحو أفق الحدود القصوى عبر العتبة السابقة للنص وبدل أن ينتقي مستقطعة من كتاب آخر كان عبدالله الغزال ينقل أشبه كتبه بلأسما لشخصياته: «.. في اليوم الموعود، تصطبغ السماء بدم

القربان وتهب الريح من ناحية الماء، ويتقدم الطوفان ليغمر رفات الأسلاف عندئذ تغتسل الأرض من دنس الطين، وتتطهر من رجس الصلصال». «شيخ البحر» (٦).

ثم نجدنا في صور خاصة مع سرد متتالي ونصوص شعرية طويلة، ترسم الحزن العميق، حيث تبدأ القصة بحادثة غرق أحد الشخصيات.

لنتابع هنا صورة الغريق وهو في مياه البحر وقبل ذلك نتابع صورة الحدث الأول وكيف كان التقاء الناس حوله.

«عديومين من اللقاء الأخير طرح البحر جثة الغريق..»

تدافع الخلق منذ الغبش، بدوا كالأنشباح وهم يهرولون ناحية السد الصخري الهائل يتحققون من النباركض بعضهم جافياً في الشريط الرملي بلغت الفوضى ذروتها.. علا الصياح..

- الجرف.. الجرف.. لقد أكلت مياه الجرف أحد الصيادين.

- إنه ليس أحد الصيادين، إنه «السليل»!
- «السليل»؟ (٧).

بعدها المقطع الخيّم مثل أول لحظات تحقق النص الروائي، سنجد صورة الغريق وهي صورة قعاضة تحققها ككبيرة من التقنيات السردية، حيث نجد أفاضال فجيرة مع تنالي مجموعة من الصور الصغيرة التي تشتغل كلها للتحقق صورة متكاملة لذلك الغريق: «اتخذت الأمواج ذلك اللون الأبدي الموحش وهي تتصارع على الجسم لمنهوش لتقفه

خارج أحشاء الماء. تتجمع الموجة، تنحدر لنفسه من الوسط المائع المترجرجت كونياً محدباً بار مادياً لامعاً ثم يبدأ امتصاصاً أبطء فيطوقس أشبه بالمعجزة يرتفع التكوين المخيف فوق سطح اللجة القائمة ينتصب، ينحني، ثم يكرز أفاضال يصد الجثة الطافية في طغيان جبار، ثم تتبعها أخرى. تتلاطم بقايا الموجة الغافية مع الأخرى الخارجة توفقي تكوينها الجديد من غيب الماء الزبد. يتململ الجسم الميت، يعبق الغضاء الرائد بالنتن، وتنحسر المياه المزيّدة للجوجة. من بعيد تتحضر نوبة أخرى من الهياج المائي» (٨).

يمارس الكاتب في ما سبق فعل الأسطورة، وذلك برسم صورة جبارة لحرارة البحر وهو يضرب الجسم الميت هنا كملحظ للأسطورة تتم حيث تصبح هذه الصورة ذاتها مليئة بالدلالات وطاقة للتأمل، كما نجد ذلك في هذا المقطع حيث التقى الفتى وفاتته على رمل البحر نجد عبر لغة الأسطورة العلاقة غير الجسدية حيث نحن في الحدود القصوى للأشياء.

«نائلة» كان هوها الجوجاً. حتى في صمته واعتزاله وأنشواقه العارمة التي أينعت في نفسه متهنن صمتاً شحيحاً، فهم نائلة» وسيلة النزول إلى وهاد كبيرياته المتوارية خلف شعائر احتراق سكونه، حين يلتقيان، لا يملك إلا أن يرى ضرام الحريق المائج فيمقلتها الشاردة الطافحة بلهيب أثوي مورب الفتنه والإغواء. ولكن كلمات الشيخ الغمضة الموعلة في الإشارت والغموض «ها كذب من يرون في العشق مذهباً» تردت في رأسه كنقر على إناء من نحاس» (٩).

إن الشخصية كما نرى أمام حالة صراع بين الذات وما تري ديوبين المعلم أو الشيخ وبين

الرفيقة نائلة، بحيث يصبح نتيجة لهذا الصراع السكن ذاته احتراقاً. ولكن هل سنبقى عند هذه الحدود فقط؟

سنجد قصة عن حب الله الغزال تغطي جزءاً من عمر الشخصية حيث تقترب لتكون روية صغيرة.

هنا يتقدم الخطاب السردى للأمام ليرسم صورة ما بعد غرقه وما بعد تجمّع الناس: «أثناء الهجوم التالي للمياه الداكنة ارتفع المد الملعج فجأة في هيئة أسطورة رعبية تجمعت بقايا الأمواج المرتدة عن صخور الجرف صاعدة سدماً أبيضاً قوساً مدججاً بالزبد، ثم شنت هجوماً ضارياً سريراً آخر، تمجأت الجثة فوق اللجوة ارتطمت بلصخور انخلعت لكتف ليسر لم خضر لم كسوة صلب حلب ونهشت أسنان الصخور وقطعة أخرى مماثلة من فروة الرأس لمعت عظام الجمجمة في الزبد والماء الأزرق المسود.

صاح «المسعودي» ساخطاً:
- أين تخرجوه؟ على أي شيء تتفرون يا كلاب؟

تحرك الموج، وتحرك الهواء، وعبقت الرائحة الننتة.

في الموضوع حيث تزمر المياه حول الجثة الطافية ظهر الخلل الخيتركة انخلاع الكتف، واسود الماء. بدأ الملح الأجاج يمض الدم الأسود للجسم مشوباً من فوخ تعكر الزبد وظهرت حفرتا العينين عميقتين يملأهما الماء. أكلت كائنات البحر المقلتين ونهشت جزءاً من الشفة السفلى» (١٠).

إن المقطع السابق الطويل يرسم لمن رغبة الراوي في أسطورة الموت تلك الصورة

التي ترسم في حدود البشاعة القصوى عبر الصورة الماضية، حيث يرسم أمامنا حدث انخلاع الكتف وكذلك التشوه لحاصل للجسد المنفوخ والحفر في العينين، بحيث يتحول كل ذلك للاستغلال بالتجاور مع فعل العتبة الأولى التي تحدثنا عن العهد القديم بين الكائن والخالق.

بينما تتبع هنا كيف تترجم هذه الخلق لمسمى (السليل) وكيف كان ماضيه عبر (العودة الزمنية) كما نتابع هنا العودة الزمنية كيف تتم وكيف يتم فعل أسطورة مولده.

«لم تُعرف للسليل أم وجدوه عُرباً في يومه لأول حدشورلين صخور الشاطئ لمقرية من السفح شرقي الهلالية هرول الشيخ علي الوليد. عندما نظر في عينيه الصغيرتين المغسولتين ببريق كبريق الياقوت الأخضر قرأ تهليل البشارة (١١).

إننا على الرغم من أننا نمتلك بهذا الشكل حدوداً للحكاية، إلا أن الحكاية في مجموعة السواقي ليست هي الهدف فهنا سنجرؤة لتشكل للشيخ مربي السليل للشيخ طرح أمامه بصورة موعلة في الغموض رؤيته للحياة والموت وبطالبه بروح الأب أن يلتزم ويتوقف عن لقاء الإناث، ويتحول هذا التلميذ لخص والخفي لطقه فعل ما حدث الشخصية الذي يعاين من تعارض الرغبات بالمعتقدات

ضمن هذه المتاهة يتحول البحر للأسطورة مؤموطن للسريوت تصبح أسطورة البحر جزء من أسطورة الذات وجزء من البحث عن السري الذي كان وراء موت السليل الرمزي، حيث طبيعة النص المفتوح تتيح لنا أن نطلق منشاع من التفسير للفاعول والأحداث الجانبية التي تتم

تشخيصها، حيث الكلاب الطوافة على الشواطئ تنظر بحقد لماراة وحيث تنهاب الإنسان طاقنا الجسد والروح، كما يجب أن يكون هناك إنسان يضحي، وهذه التضحية توجع القلوب بسبب الألم لأن ما وراءها هو عدم العود وهذه التضحية مبنية على فهم السري وفهم السر له علاقة بالقرب من الرب خالق كل شيء.

بهذا الشكل تتحرك مجموعة من المتواليات المترابطة في النص تغلفها طاقة الأسطورة التي كانت مكملة القوة واللغة الشعرية لعلية والفظم تنص على مقدر وعظيم والحدود القصى للمعنى.

«تحت حين كبر وأصبته علة العشق لم يفهم لماذا يضطرم قلبه بذلك النوع من الحنين المجهول كلما التقى «نائلة» ورافها إلى البحر، كما أنه لم يفهم لماذا يرتق الصيادون الشباك، ولماذا يواصلون البحر الذي يطرح لهم منفسطوعاً ليملوا اسمه ظلماً سمك على الرمل ولكن الشيخ يقول إن هذا الحيتان هي كائنات ملعونة ويتحدث في غموض عن سر الهدوء العجيب الذي أصاب البحر للأجيال طويلة، لم ير البحر هائجاً للأجيال، كان دائماً راكداً ذليلاً، تنشق ظهره الزوارق، وتبول على ضفافه الكلاب، ويأكل العمران من لحمته الحية» (١٢).

إن البحر كما نرى هنا يصبح كائناً رمزياً ترتبط به ذوات أخرى منها ذوات العارفين بالسري ومنهم للشيخ التي تحسر على كوده الطويل بينمنا سنجد منه لوطاً لسرياً أيضاً. هنا نتابع كيف يقرأ الشيخ أمام تلميذه ما سطرته يداه من زمن وهو يقدم ذات لهجة الوجد والأسطورة.

«على دقات الضوء الأصفر لمح «السليل» السطور المزبور على الأديم تقرر فص الشيخ وبدأ يقرأ:

تنحسر الأرض بعيداً عن صدر المد الأزرق المتلاطم، تتحول الكائنات صخوراً معجونة بهياكل الأصداف، وأبنية يفتتها الزمن والريح، ولكن صدر البحر الرحيم يغلي بالحنين، تغور أسطاحه بالأنفاس الخالدة. تتابع صاعدة إلى الملكوت. ينزلها الإله العظيم ماء تشر به الأرض» (١٣).

إننا كما نرى أمام قدرة هائلة على الوصف الذي يحقق فعل أسطورة البحر وأسطورة الشخصيات ومفاهيمها أيضاً لها حديث يصبح هذا الفعل نوعاً من تلوين السرد بالغموض المناسب للحظة تعليم الشيخ لتلميذه تلك.

سنجد في الصورة التالية (السر) الذي يبدو قريباً من الإيحاء بضرورة الموت لكي تولد حياة جديدة، بضرورة الموت لكي ينتشر الضياء، يتحقق ذلك عبر فعل الصورة لسينما ليؤلف لعل المنتقى بدقة لممثل في الفراشة التي تلف حول الضياء التي تحترق قرب منبع النور ويبرز ذلك أكثر صورة الشيخ الباكي:

«خيل للفتى أنه لمح الشقاء في المقلتين الغائبتين، استمر الشيخ يقر بأن غمة خافته تشبه هسيس النار، تابعه مذهولاً أرعش اصطدام الفراشة البيضاء انسكاب أضواء المصباح ملتحمة من السقف حطت لفراشة في ركن خفي ثم عاودت الحومان، تحركت في المكان ضلالاً خافية، وعلا صوت صفق أجنحتها السريعة وهي تعاود هجومها المفتون على موضع توهج الأشعة. بعد قليل نهض الشيخ أعاد الصحف إلى مكانها المعتم، عادت الأجنحة السريعة البيضاء إلى الرفيف حول زجاجة المصباح، تابعتها عيننا الشيخ بابتسامة حزينة خاوية، التفت إلى الشاب مرتجفاً عانقه طويلاً وهو ينشج

نشيجاً مكلوماً بعد لحظات غمرت الهواء رائحة شبي يحترق، رفع الشيخ رأسه ناحية المصباح، من وراء الزجاج كانت الغرائشة تحترق، قرأ «السليل» الإشارة في دمعته حارة نزلت من عين الشيخ، قبل أن يمديه الموسومة بالفضون إلى الفانوس ويطفئ المصباح، رفر الضياء الشاحب ثم اختنق وتبعثر في الليل الأبدى» (١٤).

إننا كما نرى أمام السرو والعهد والعلاقة بين الشيخ والسليل الذي مثل التلميذ المطيع أو المرید (بحسب مفاهيم الصوفية)، وإذا استوعب سليل سوف هم خطوم عن كل من لزاماً أن يمضي للموت الرمزي، يمضي إليه من غير أن يخرج السر أو يبوح به.

سيتابع القارئ في القسم الثامن عودة الزمن للأمام وكفاح المسعودي لإخراج فيقه ولكن هياها تفوهة الجرف (المشهور بانلاعه للخلق) كانت تنتظره كما نتابع في القسم التاسع تدخل الشيخ وأمره بالخروج وسط أسطر قلجرف ولم يوجد المسعودي فيه. «لمعت صلعة الرأس القديمة تحت أشعة النهار الصاعد، خيل إليه أيضاً أنه سمع الصوت الجليل.

- اخرج يا «مسعودي»!

كان نظر الشيخ مسلطاً في نوع لفتون الغريب على جسط غريق لم تحلل شرعاً لطفوان في شعائر الافتراس المقدس دمحم بالندعرة أخرى. جاء صوته عالياً هذه المرة:

- اخرج يا «مسعودي».

أذعن «المسعودي» للأمر صعد شياً غائباً. تسلق في وهن لمح الجمع البصر الزائغ في عينيه وهو تشبث بالصخور وصل إلى القمة.

انطرح على ظهره مقرباً أفدام الشيخ وتغير سلوك البحر فغته، راقبته العيون اللجوجة بارتياح، امتص الماء أو لأبقع الدم العائمة ثم تلا ذلك هدم متدرج للموج المحتدم، عاد لماء الجرف الصفاء وماتت الريح، تلاشت الأشلاء حمل الهدوء الفائح بالشذا الغامض الغريق إلى المجهول وتلون الأفق بلون غامض، بدأ الناس ينسحبون بوجوه زائغة، وقرأ الشيخ تهاليل البشارة» (١٥).

هنا الشيخ ذاته يحصل له التحول، وهو ذاته يقرر السير في طريق التمييز ذلك ضمن نسق الأسطورة التي رأيناها سابقاً. وبعد تلك القصيدة التي كانت ترسم رمزية أبعاداً لمأساة التي يعيشها الشيخ وواقعه الخيمن الممكن أن نسقطه على ما نعلم من أزمان أمثال الورغبنا سنجد قصيدة النثر، وهنا القاص يتحول لشاعر يرسم بواسطة القصيدة كون المزيمن الأبعاد الموعلة في عمقها من تلك الذوات.

وفي نهاية القصة نجد النهاية الأسطورية ذاتها مع المطر الذي يمثل رمز الخلاص أو التطهير: «ارتفع الموج أكثر!

ابتسم وجه الشيخ النحيل الباكي تلاصقت الغضون الموسومة على الوجه المبلل بالعبرات، أكمل سيره قصفوهة الهاوية واختفى في رماد الفجر المحترق قبل أن تتلامع الآفاق بخطوط النار، لمع البرق لمقهس في تعرجات الخطف شبيهة بقطقوس الإيماض المتولع عن الشهب حين تسحق قرداً من كهنة الظلام، شق البرق صفحة لسماط مقوسية في خيوط سر يعق تعرجة، وبعد لحظات فجرت سما المدينة بقصف الرعد (١٦).

إنها النهاية حيث نبع الجرف هو المساق الصحيح حيث السر في إدراك أن الموت يهب الحياة وأنه في الخلاص تطهير كل هذه القيم ولكن يوم لم يذكر قد من نفس نمط الأسطورة فكان خطباً لأسطر قبل ذلك لحضن لحقيقي لكل هذه التفجرات المكنونة داخل الذوات كما مكن الراوي أن يرفع دراما الخطاب ويخرجه من درك الحوار السطحي والوصف البسيط للمطلق والعميق ويعيد الغور كما ترسم أماننا التجربة السابقة في قصة الغريق كيف يتم عبر خطاب الأسطورة تحقيق رفع للدرامون اعتماداً على الحكاية ذاتها بحيث تصبح الحكاية مجرد فعل هي ذاتها لتتحرك بالخطاب نحو الأفق المفتوحة للخطاب، وذلك ما يتوافق مع العتبة الأولى التي سبق أن تحدثنا عنها.

١٤٤: السخرية والأسطورة في مجموعة «رماد السنوات المحترقة» لجمعة الفاخري.

أولاً: مدخل:

تحقق لسخرية في مجموعة «رماد السنوات المحترقة» كما نرى على حدة مستتباً لتشتغال النص، حيث نجل سخرية على مستتباً لنص من خلال العنوان «رماد السنوات المحترقة الذي سنكتشف أنه يخترق كل القصص، حيث نجد بلاستمرار مع شخصيات انتهت لعبها ودخلت للوقت الضائع ونجد الراوي يرسم بلغة تتكسبها لجمال وصفية (صورتك الشخصيات وحاله وأوامها» (١٧).

ثانياً: سخرية الراوي من الشخصية أمام المروي لهم في قصة (رماد السنوات المحترقة):

سنجد نوعاً من السخرية يتم بواسطة الراوي لخيال تحول ممارسات سخرية عن الشخصية.

وذلك كما اللانج تشكيلاه لورس مظهرها أمام المروي لهم لتتابع مثل هذا النوع من التشخيص في قصة جمعة الفاخري (رماد السنوات المحترقة)

«على باب خزانة ملابسه المدخج اعترضه تقيبوسنوي تعلو طبقة سميكة من غبار.. كوز شفتيه مثل فم الون فم مط. نفت من أعماقه هواء ملوثاً طارداً بنفخين بعض الغبار (...). لوي بصره المنهك نحو ساعته الهرمة مستبيناً (...). بصق صوب التقيبوس المغبر.. اختلط الرذاذ الكثيف بالغبار.. انزل قسائل لزج على سطح التقيبوس الكرتوني الصقيل.. تسائل إلى أسفل باتجاه السياج الفسغوري.. اختفت بعض أرقام التاريخ المظلل.

امتدّت يده لدرج مكتبته العتيقة المتكئة بوهن في إحدى زوايا الغرفة الهرمة.. أخرج منه عدة مظاريف حبلية.. أودع بإحداها الرسالة..» (١٨).

إنكم لرى أمام الراوي وهو يرسم الشخصية له نور يشغل كل قوته يرسم صور ومطوية لتعاسة ذلك الكائن، السخرية تتم هنا من الشخصية ذاتها لوبذلك تشاء علاقة خاصة بين ذلك الراوي وبين المروي لهم حول هذا الوضع وهو كما أسلفنا ليس جمع العنوان ذاته ودفع نحو المزيد من فعل السخرية.

سنجد نفس السخرية في قصة تلسمات من أحلام ذلك العجوز حيث يرسم بواسطة اللفظ بطريقة غير مباشرة تفاعله مع ما يعده من كتابة لحفل التكريم «ظلمت طوال الوقت ألوي عنقني نحو الجدار المتشقق حيث الساعة العجوز تلهث باتجاهه وعديلاجي.. كلت عينا لي تفزان ليعقر بيها متسلحين بوهن مستشعر ألقها المتكئة بضفتي

قلبي. كنت أعتصر ذهني مخا ولا كتابة كلمة تليق بحدث عظيم كهذا لم تطغني الكلمات بيسر كما اعتدت. أحسست أنها تخونني مع كائن آخر.. استعصت علي وأنا الذي ظلمت أتلعب بها كيف أشاء ومتى أشاء فتجثوبين شفتي طوا عية كراقصة لعوب..» (١٩).

إننا كما نلاحظ أمام ترابط العلاقة بين نمط الشخصية التي يمارس الراوي سخرية منها وبين العنوان الذي (بحسب السرديات) يخص الكاتب واختياره، بحيث يصبح العنوان بذلك تجميعاً لحكايات تخص مجموعة من الذين احترقت سنواتهم.

بينما سنجد في آخر النص في اللحظة النهائية (أو ما يعرف بلحظة التنوير لدى البعض) السخرية من خلال الحدث حيث تتحقق هنا السخرية على مستوى الحكاية باعتبار أن الحدث ينتمي مع الشخصية لكان والزمان للحكاية التأسيسية، لتتابع ذلك هنا حديث الشخصية فوجدها في غاية الحرج فلم تلامذته.

«سقط القلم من يدي، انحنيت لالتقاطه.. جمعت تحت قدمي كل الابتسامات التي ظلمت تحاصرني منذ الصباح.. تفرقت في أعماقي ضحكة جنون مخترلة لتسأل اليوم كله، إذ تبين لي أي حضرة للمدرسة نصف مدرسين محترمين، ونصف درويشيين.. مرتدياً نصف بذلة رسمية وسروال النوم وبقاب الحمام..؟!» (٢٠).

لننا سخرية عبر أسطره شكوك فيها في قصة ملكة جمال الكون لجمعة الفاخري: سيكون الخطاب السردية متلففة قصة سيدة جمال الكون فهنا السخرية تتم عبر الأسطر وموغلة في الشدة حيث يجلمروي

لهم أنفسهم مضمّن هذا الخطاب السردية الخاص أمام صورة هائلة القوة لشخصية تلك الجميلة لدرجة التصديق، أو لدرجة بداية الشعور بمحاولة الرغبة في السخرية لحراروي والكاتب خلفه من الجمه وروا الأشاء المنتظرة بحيث يعكس ذلك كله رؤية في مفهومنا للجمال أو موقف من مفهومنا للجمال والأشياء.

«تجلّصت الأبصار الجائعة على باب المسرح ترقباً للحضور القادمة الحسنة.. تهيأت للحظة العناق الباهرة.. اتخذ مكاناً بين أكدايس الأجساد المترقبة.. تصبّب تطلعاً محموماً كأن مقودره أن يستمع لخفقات قلبه تدق مثل طبل إفريقي.. انهى التصوير الملكة المنتظرة.. أثناء استعدادك للتصوير طافت بخياله صور متعددة: «يا الله..! أما أشخرفحي، فألم حظ بشر فتوثيق لحظة مبهرة كهذه» (٢١).

ويستمر الراوي على طول القصة منتقلاً من الشخصيات بشكل عام إلى الشخصية المركزية التي نجد أمامنا وواجهها بشكل مباشر كما نرى فيما يلي:

«..إنما اختبار حقيقي لقدراتي التصويرية والغنية. سترفعني هذا لقطعة لصفحة في أفاق شهرة رحيبة..» (٢٢).

ثم يحدث الانتقال من جديد لصورة الأثني كما تراها تلك العين وتتلغفه باقي الحواس، حيث مع المزيد من الاهتمام فيها تطل أسطره والتفخيم للشخصية مع سرد طواقع الحال يختلط فيه السرد بالوصف وتتابع ضمنه الألفاظ التي تعكس سخرية خفية للراوي من الحضور، لتتابع هنا كيف تتجسد هذه السخرية الخفية ضمن الكلمات التالية:

(تَجَلَّصَتْ الْأَبْصَارُ الْجَائِعَةُ،
بَيْنَ أُكْدَاسِ الْأَجْسَادِ الْمَتْرَقِبَةِ،
ضَجَّتِ الْقَاعَةُ بِتَصْفِيْقٍ مَسْعُورٍ،
انْغَمَسَتْ الْأَبْصَارُ،
هَتَفَ شَاعِرٌ هَرَمٌ بِذَلِكَ،
أَضَافَ صَدِيقُهُ الْمَوْسِيقَاةَ الْعَجُوزَ) (٢٣).

إننا كما نرى أمام ألفاظ منتقاة بعناية تعبر عن سخرية الراوي من الحضور ومن الأمر برمته ولكن هذه السخرية لا تأتي بشكل مباشر، وإنما عبر تلاعب خاص، حيث كل شيء مبالغ فيه بينما الرؤية الحقيقية تقدم من خلال ألفاظ خاصة تعكس رؤية مختلفة هي التي تعبر عن تلك المرارة الخفية تلك المرارة التي يبدو أنها كانت وراء كل هذه الأسطر قليلة شخصية، لتتابعها صورة تلك الملكة كيف تم تصويرها وكيف تم تصوير معاناة شخصية المصور:

«لِتَسْمِتْ لَشَمْسٍ فَلطقتهم وولشيز لرضوم.
تَدَقَّقَتْ شَلَالَاتُ الضِيَاءِ تَغْمُرُ الْمَكَانَ، طَارَتْ
الْفَرَاشَاتُ، حَامَتْ فِي الْأَرْجَاءِ الْمَعْطَرَةَ
لِمُؤْتَمِّلٍ قَسْرٍ مَحِيَّهِ بِلِتَسْمِتْ مَعْمُفَةً
بِجَلَاءٍ، أَرَاخَ الْعَدْسَةَ مِنْ أَمَامِ نَظَرِيهِ، سَرَحَ
بِنَظَرٍ حَوْلَ الشَّمْسِ، امْتَلَأَتْ عَيْنَا بَشِعَاعِ
سَافِرٍ» (٢٤).

يتحقق كما رأينا في أعمال «جمعة الفاخري»
كثيرون توظيفاً للخطاب الساخر كما يتأسس
الاشتغال بنفسها له مستواً شخصياً في
الحكاية ونجد أيضاً عبر الأسطر العكسية
أو الأسطر التي تحيل للسخرية كما رأينا
مع قصته ملكة جمال الكون التي تكنت على
وعينا بعدم تحقق حضور أنثى أسطورية،
بحيث يصبح كل ذلك مدخلاً ل طرح رؤية
الكاتب في الزمن وفي الحياة وتأملاته
الخاصة بطريقة غير مباشرة.

١-٤ السخرية والأسطر في مجموعة
(سر ما جرى للجد الكبير) لعللي
الجعكي:

أولاً: مدخل:

يتمتع القاص علي الجعكي بقدر كبير من
خطابه السريحي لممارسة فعل الوصف،
ونجد ذلك الوصف (عبر الصورة الساكنة أو
المتحركة) في بعض النصوص يتحول من
الوصف العادي لفعل أسطر لم يوصفه،
حيث تتحول مع الراوي من وصفه العادي إلى
الحدود القصوى للكلمات. وغالباً ما يكون
تركيز الراوي على اللقطة أو الحدث البسيط
الذي يشتغل عليه بقوة ليحقق طرح رؤيته أو
موقفه من شيء ما.

ثانياً: الأسطر في قصة الذئب:

في نصه (الذئب) أحد نصوص مجموعته
القصصية (سر ما جرى للجد الكبير)، نتابع
صورة الذئب الجريح الكسير، ونجد علي
الجعكي من خلال التصوير والأسطر قمارس
طرح رؤيته وفلسفته، حيث تميزت قصة
الذئب بقدره الراوي المميز على الجمع بين
جوانب متعددة لقطعة واحدة رسم حالة ذئب
جريح يعيش نرفه الأخير وعبر هذا الذئب
ومفهوم الخيانة الذي يمتلكه نحن كقراء
يطرح علي الجعكي رؤيته، لنلاحظ هنا كيف
دخل الراوي للقطعة وكيف انطلق مصوراً
يحيط بذلك الذئب.

«أشعة شمس الغروب تتسرب من خلال
الأغصان المتشابكة، فترسم حوائطاً ضوئية
متداخلة على الأرض وعلى الجحوع المغرورة
في الرمل.

يقع الظل تتلاشى عند أطراف حوائط الضوء
الخافتة، فيتغير اللون من الرمادي الحالك
إلى لون ألسنة اللهب.

بعض العروق الناتجة على سطح الأرض تلتحم
بالجحوع وتغزأ أطرافها تحت الرمل» (٢٥).

إن الراوي كما نرى يقوم بتصوير الفضاء
المكاني المحيط بالذئب ونلاحظ كيف تساهم
هذه الصورة بما احتوت عليه من ألفاظ
تميل للعنف من أسطر ذلك الكائن الذي
سنلاحظ حضوره في مليا ليومن هذا كلمات
(المغرورة تتلاشى، الرمادي الحالك، ألسنة
اللهب، العروق الناتجة، الرمادي الحالك) مع
كمن ألفاظ تحيل على مقامه وس العنف الذي
سنجد مبرراته بعد قليل.

«دائرة من الضوء تشع على وجهه الترابي
الهامد، اللون اللامع في عيني يهيكس الضوء،
فينعكس على الخرزتين اللزجتين، وينفلت
بين الأهداب المغبرة تشعاً دقيقاً، تطرف
عينه قليلاً لتطرح ذباقة متوحشة تطن داخل
رأسه، تنتصب أذناه فيهمودين مع صوت
الريح المتكسر على الجحوع المتصالبة يتألم
في هذا العمق وحيداً» (٢٦).

إننا هنا أمام ذلك الكائن الذي تمت أسطرته
أمامنا، وهو في لحظات سقوط، ويتحقق
لراوي عبر هذه الأسطر مع التأكيد (على
حقيقة أن ما يحدث يقين)، رسماً لرؤية في
الأمعند مليصبتلك الكائنات المتوحشة ثم
كيف يقضي بعض هذا الآخر عن سقوطه،
بالطبعه خليس الأجزاء من قراءه قسريرة لما
يقوله النص الثري، ومن الممكن لقارئ آخر
أن يرى فيه المزيد من الدلالات.

لنتابع كيف يقوم الذئب القادم أو الكائن
الليلي القادم بإنهاء حياة ذلك الكائن
التعيس:

«عيون ملتتهبة تحرق إليه في الظلام، تقرب
منه... تبتعد قليلاً ثم تدور حوله دورة كاملة،
يتبعها بنظره الزائغة.

تقعي حوله في دائرة ضيقة.. يتقدم أحدها فيشط جرح يوح حول الجسم ممدد يقرب من الرأس الهامد.. يزداد الأئين كآبة.. يلقي برأسه بين قائمته المغرورتين في الرمل.. كان العنق المعقر في المواجهة.. يهرأ القادم قليلاً.. يلعم مقدمة أنفه.. يتقدم نحو العنق، يركز نظره على نقطة واحدة تبرز قليلاً تحت نهاية الفكين، يتقدم ببطء، يحني رأسه قليلاً ويفتح فكيه القويين حتى يلامس العنق.. ينشب أسنانه في لحم العنق، يضغط بقوة.. يتحول الأئين إلى حشرة مكتومة.. تنسحق الحجررة تحت الضغط الهائل... خيط رفيع من اللحم ينساب حول الفكين القويين.. ينبثق من جانبي العنق.. تخرج المخالب الحادة من مكنهنا لحفر خطوط عميقة على سطح الأرض... يتحرك الذيل ببطئاً وينكمش في شكل هلامي، يتهدل الشدق وتنغرز الأسنان في لحم اللسان.. يهرب اللون من الخرزتين الغائمتين» (٢٧).

إننا كما نرى أمام صورة هائلة التعبير، فبعد أسطورة ألم الذئب، وهو مل يعاينه، ورسمه عبر الصورة الثابتة رسماً فاجعاً نجد السرد يتحرك ونحذف ما يمكن تسميته بالسينمائية في التصوير، حيث نتابع صورة الذئب وما يعاينه من الموهوب يعوي، ثم بعد قليل تحضر الذئاب الأخرى ويتقدم أحدها ليلتهم ذلك الذئب، ويتحقق بذلك القانون الأبدى الخاص بالموت و الحياة والكائنات.

وفي آخر النص نجد أمامنا تلك النهاية الفاجعة والطبيعية في الوقت نفسه حيث ينظر القتل صمتم للقتول ينكسر رأسهم ينطلق بعيداً عنه:

«ينكسر رأسه، ويضع ذيله بين قائمته الخلفيتين.. يدور دورة كاملة حول الجثة.. يشتم العنق المهشمو يختفي بين الجذوع..

ينهض القطيع.. يدور دورة كاملة حول لجثة يشتم عنق لم هشمو يختفي في ظلام الغابة» (٢٨).

لقد استطاع الراوي وخلفه الكاتب أن يصرح بطريقة غير مباشر رؤيته في التوحش وفي كينونة الكائن (الذئب) وفعل الرغائب الدفينة في القتل والموت.

ثالثاً السخرية والأسطورة العكسية في قصة «الوهم»:

السخرية الحادة وغير المباشرة كانت في قصة الوهم أداة الراوي للتعبير عن الحالة لتي تعيشها الشخصيات تلك لحلقن لعرف والشعور بالرغبة في التحول من المكان ومغادرته بعيداً عن عبث رفيقه ودعواته الماجنة في التفاعل مع العاهرة نجد الصورة تتأسس منذ البداية من خلال رسم لفضاء المكاني فيه بعض الطول، ولكنه رغم ذلك كان ضرورياً لوضعنا في السياق الحقيقي لألم شخصيتونز فها الصمت لعلنا لجدده من فعل ولا تعانده.

«كنتين جافتين نغرز في رمل أعاديير المشبع بالماء والأصداف والزلط الملون.. وراءنا جرف صخري شاهق برزت الأسنان المنشارية بين انكساراته المفاجئة ناحية البحر.. أمامنا متداد هائل يرتطم قاعه في غموض.. يسكنه عالم من العنف والأسرار القديمة..» (٢٩).

إن الراوي كما نرى يمارس شيئاً فشيئاً وضعنا في سياق قلق شخصيته من خلال الصورة الساخرة والألفاظ المعبرة عن التذمر والقلق كما نجد ذلك من خلال المسافة بين الحوارات حيث شجها هناك المفضل للسخرية من الخولت لمجتمعها ذلك للشطحي الأطلسي:

«وهأنأ في هذا القيط أجر ب شيئاً جيداً في حياتي، مع بقايا امرأة احترقت بجمر التجربة حتى الثمالة، فأصحت سراياً لأتفصلها إلا خطوات عن العدم.

معلمة مليكة عليك بترويض هذا المتخلف ولك مني ألف درهم.

وأخرج ورقة مالية دسمة مررها أمام ناظريها، ثم خبأها في سترته.

بسمق بيثو ستمت لفهم مظهره حشوق قطع عظمي تهللة فرح غمض ظهره ولا وجهها لمتغضن نهشفسرت بحسها لبعشهرها جلبابها القديم» (٣٠).

تبدو كما نرى ألفاظ السخرية حاضرة، وهي بلطبع ليست سخرية طبيعية بل هي سخرية تنسب للحظ قوشها ألم شخصيتها يحدث له، السخرية تتمحور غالباً حول الشخصية الموشومة بلعازل تلك التعسة التي وضعها قدرها أمام ضيفنا القلق.

وتستمر تلك الصور السوداء التي ترسم بسخرية مرة وحدة الوضع المتأزموم تعاينه تلك الذات أمام وطأة التجربة الجديدة. «تسعت بسمته وهتحتيها ليقف لتنتني خارج الفندق، إلى هذا الجزء من الجحيم المنتحب تحت أقدام الأطلس.

وحيدين نهمس الرمل والقواقع والأسماك الصغيرة لمينة التي لفظها البحر، نبتنعن أطراف المدينة كجرذين موبوعين.. نعرض جسدينا لآفمن الأسياخ الملتهبة نغوص في عرقنا النتن وأفكارنا المفككة.. يبتلع أقدامنا اللهب.. تملأ خفينا شطاي الرمل وتتسرب بين أصابعنا.. نحاول خلع أحذيتنا لكن الرمل لا يطاق».

المقطع السابق نلاحظ فيه - برغم تركيزنا على السخرية - أسطورة للحال وللأم وهنا نجد أمثلة لذلك حيث (الراوي/ الشخصية) يرسم للعنة التي يعيشها، بألفاظ تنسب مع واقع الحال مثل (نهمس الميته كجرذين موبوعين، الأسياخ الملتهبة، عرفنا النتن). إننا كما نرى أمام التحول من السخرية التي مركزها (الأثنى) إلى أسطورة ألم الأثنين معاً وحدة الوهج النهاري، ثم بعد أن أصبحت الشخصية أمام الأمر الواقع نجد الراوي يستخدم أسطورة كسيتوهي يعيق بعض الشيء عن السخرية (عبر ملاميزه من حدة وموقف معادٍ من المستهدف بها).

«باللفظة.. بالهذا الجسد المتكلم.. جلد محروق وعظام ناتئة لاتمت للحياة بصلة. معلط جسد تتدخل في بعضه، كونه موطأ جافاً تنصب بجانبه.. شعرت بغيثان شديد.. بالضالة هذا الإنسان الكريه.. الحياة وهم كبير كما قال صاحبي..» (٣١).

إن الصورة السابقة ترسم أمامنا بوقو حدة توتر الشخصية وموقفها ويرى صبحها من الممكن في هذه اللحظة الدرامية ومع هذا النمط من التصوير أن نجد الرؤية كاملة تطرح، ولكن الراوي - رافة بشخصيته - يجده معبراً للمزيد من الألم وحتى لا يفقد احترامه الذاتي لذاته أكثر فيتم استخدام (الحشيش) أو المخدر أداة لذلك ويعدان يزيد من التوتر سيكون من الممكن تفعيل الخطب ورفع الدراما وذلك لطرح رؤيته أو موقفه وهي رؤية رافضة بلاشك ولكنها في الوقت نفسه ترسم الشخصية المستكينة. «أخرجت من حقبية يدها لفافة رخوة، وعلبة سجائر، أفرغت سيجارتي من محتواها ومالها، جيتة خلوصة قطع تبع لسعلتها وقدمتها لي..»

- عليك أن تتبلع الدخان لأن تخرجه من فمك وأفك.. ابتلع.. ابتلع.. دع الدخان يشربه صدرك ورتناك.

(...) ابتلعت دموعي وإفرازاتي الحمضية، أعوامي المثقلة بالقطر لكل مآسي العالم، الكبير ينتفخ بعاصفة هائلة تضغط على جدرانه (...). ابتلع كل شيء.. هيكل معلمتي بجلده لعطن، القواقع والحصى والطحالب الجافة ألقى بها في أشد دقايق أسودها مثل كالجديم، أياب أسطورة تطحن بشرها.. تفتت أعماقي النائية، الضاربة في صحراء من الرماد والصخور المحترقة» (٣٢).

إننا كما نرى أمام التحول من الحال العادي والأسطورة لعكسية الخفيف بعض الشيء لواقع الحال بعد تناول المخدر والوقوع في اللحظة الحرجة التي كان النص كله قد بُني لتصويرها. هنا يبدأ الرسم السوداوي كأما الشخصية الذكر يدان يكفر بذلك عن لحظة الانزلاق أو لحظة الاقتراب من تلك الهشاشة، وذلك لفظ تسلط فينا في عوطيل مملط، ويعيطها لحظة تركيزكمي مارس فعل العن غير مباشر لرقيقة تجربته عبر الأسطورة العكسية.

«أهش الذباب الذي يقناتها.. أجمع الأعضاء المترعشة، أصفها على الرمل.. المتحان يبعثرها.. أعيد ترتيبها.. تخرج المعلمة من الأشلاء المطوحة.. من قشرات الدم من عنف الأحياء تلم شتاتها، ترقص على الجسد الممدح بأفخهها المشققة، ينقل أعوامها الجداء.. تغرز من رائحة جلبابها» (٣٣).

إننا كما نرى أمام موقف خاص من قضية الدعاروة والممارسات الخاطئة وغير الشرعية، لم يرقم الراوي طرحه وتصويرها باتخاذ موقف الناصح وإنما تفاعل مع ذات

الشخصية وعبر كل القر فالمممكن ومن خلال أبعاد ذاته المتشظية قام بتصوير قصته فكانت تعبيراً (من رؤية ذكورية) عن الألم الذي تتسبب فيه هذه الخطايا. الأسطورة كانت في نص الذئاب لطرح رؤية في الخيانة وفي الموت والأم والعجز بينما هنا لرسم موقف.

مما سبق ذكره نجد نوع السخرية في البداية ثم مع الأسطورة العكسية، حيث تحولنا من اللفظ بسيط ساخر إلى الصور التي ترسمها قنات شخصيتها تحتاج يعيش لحظة متأزمة فكانت بذلك أفضل تعبير ممكن عن الرفض وكراهية الخطيئة عموماً، وإن كان كمارأينا على الأثنى أن تتحمل وزر الخطيئة وحدها فالرفيق المصاحب الذي دعا له ذلك لم يكن ضمن دائرة الرصد تلك.

١-٥: السخرية والأسطورة في بعض قصص مجموعة كتاب مصر اصير للأحمد يوسف عقيلة:

أولاً: مدخل:

تتحقق السخرية لدى القاص أحمد يوسف عقيلة ضمن نسقها لقات المجتمع لنصي الخاص الذي يبينه دائماً ولكننا سنلاحظ أنها غير دائمة الحضور في الكثير من نصوصه، حيث يشغل أحمد يوسف عقيلة كالمثلون خطاب نوعي حيث يشكل عالمه مستعين بفواعل غير بشرية لبناء عالمه الحكائي، ونجد السخرية تتحقق على مستوي الحكاية، حيث يقوم الراوي بتأجيل الجزء الأكبر من المفارقة التي تثير السخرية حتى (لحظة التنوير) (٣٤)، بينما يضع الراوي بعض التلميحات التي تعبر عن المفارقة ولكن بشكل مبهم غير واضح.

ثانياً: السخرية في قصة المنشور:

في قصة المنشور (حقيقص مجموعة القصة (بكاء الصراير) (٣٠) يحكي لنا الراوي قصة ذلك الفارس على فرسه ويتلون أمامنا ذلك الفارس بكل صور الفروسية الممكنة.

«... يقف بخيلاء الفرسان.. يطوح برجله ليمنهز فوق ظهر لفرس لمسه عنقه الأملس بحنان، يمسك اللجام بيده اليسرى.. يلتفت إلى الجموع الحاشدة على الجانبين.. يحس بالزهو وهو يسمع صيحاتهم» (٣١). ثم يعده هذه الصورة التي تبدو محايدة وهي ترسم صورة ذلك الفارس على فرسه نجدنا أمامنا من الراوي عن طبيعة الشخصية التي يرسمها في المقطع الثاني:

«(٢) ينظر (خليفة) إلى جهة النساء.. يسيل اللعاب خيوطاً على صدره يمسحُ فم طرف كُمّه. يحشر سبابتها في أنفه غمضاً ينيه.. يقترب الأطفال، يتحسسون جسده الفرس الأملس» (٣٧).

بينما سنجد في نهاية المقطع الثالث الصورة الحقيقية لذلك الفتح الممسكين وهو يمارس لعبه على مكنته بحيث تتضح أمامنا الصورة الحقيقية له:

«يرفع ذراعاً مملوحاً.. يبصق في يده اليمنى.. يضرب بكفه على مؤخرته.. و.. ينطلق في مشوار لاهث بينمداصل مكنته شير خلفه زوبعة من الغبار..» (٣٨). الصورة السابقة كما نرى برغم كل ما فيها من سخرية إلا أنها لم تنسج مع طبيعة السباق لعلم لا تستغل لحميوسف عقيلة لقصص حيث القرية أو القبيلة الجبلية هي مادته الخصبة. كذلك نلاحظ السخرية عبر تصوير رؤية الكل (أهل القرية) وهم يصرخون للولد «خلوفا» لكي يوقو بنفس الهولة التعيسة فوق ذلك العود الخشبي.

وهو يعكس ذات القطة التي لهمك «لحمد يوسف عقيلة» ومن زوايد مختلفة بالنقاطها بحيث يرسم بواسطتها القطة السريعة رؤيته في الكون والعالم والحياة.

ثالثاً: نص القصة والتداخل النوعي:

سنجد هنا تغلفاً شبيهاً لنفس الكتاب ضمن قصة أخرى من قصص المجموعة ذاتها هي قصة «القطة» سنلاحظ في البداية وجود تناص بين هذه القصة وبين المثل الشائع المعروف عن القطة التي تأكل أولادها. تبدأ القصة بصورة القطة وماتعانيه من خوفها على أولادها من أعدائها خارج التجويف الصخري الذي وضعتهم فيه. «في الصباح.. ألقنت نظرة على صغارها العُميان، لقررتوت. وهي الآن مسنقرقة في نوم عميق.. كل واحد يسر رأسه في حُضن الآخر.

خرجت لاصطيادها يمكن اصطياده تطلعت حولها.. إنها في مأمن من شقاوة الأولاد.. اختارت هذا التجويف الصخري البعيد.. حتى لا تكون هدفاً للمقاليع.

التفتت إلى بيتها..

- ولكن ماذا الوتسللت إحدى الأفاعي..؟ ارتعشت وهي تتصور ذلك.

أخذت تُصَيِّق الفتحة.. كومت التراب في المدخل» (٣٩).

تتحرك تلك القطة وتبذل وجسدها وهي تتابع العالم خارجي حيث لتغلب يستغل تناص كل ما يمكن والتعبان متحفرز والبوم وغيرها من الكائنات جاهزة كلها للفراس ويستمر النص وأمامنا زاد وتكبر هموم ومعاناة تلك القطة لينتهي بها الأمر وتخرج من

جرحها صباحاً وقد أكلت أولادها. سنجد الأمر أمامنا منهم حتى اللحظة الأخيرة (لحظة التنوير)، حيث نجدنا أمام تلك الكائنات المعادية وهي تكتشف بنفسها ما فعلته القطة:

«... تسابق المترصدون..

الأفعى أول الداخلين.. كانت أقربهم.. توعلت. أحسست بدفء التراب. أخرجت لسانها لتلقط الرائحة الشهية. ولكن.. لم يكن هناك أثر لشيء.. لاشيء سوى نَفْي من الوبر. ووقع من الدَم..!» (٤٠).

إننا كما نرى أمام هذه السخرية المريرة من لقطة وهي نكل غلبة هذا سخرية ترميها بواسطتها كثيف وقد لها تصددها وجس ذات ذلك الكائن، حيث الراوي يعبرها ويرسم أمامنا صور تفاعلها كل ذلك ضمن نطاق لتستغل لحم عقيلة لقصص حيث لقصة تطرح رؤية ما أو تأملًا ما.

رابعاً: السخرية المباشرة في نص المهر: سنجد هنا سخرية مباشرة ضمن قصة المهر التي تبدأ منذ البداية علامات الخطاب الساخر من خلال تفاعل الراوي (المشكوك فيه) مع المصطلحات الملكية كلفظ (جلالته) في المقطع التالي:

«... ذات عشية.. ركب جلالته الملك حصانه الأشقر، وطلب من مستشاره أن يرافقه في نزهة إلى الغابات المجاورة.. جلالته يحلو له كثير التزهة في العشايا الرطبة.. وحينما هبطوا ديكاً ميقاً.. وأصبح من الصعب على الفرسين السير فيه.. ترجل جلالته.. وأخذ يخطو لها قدميه يتبعه مستشاره تجلس فوق صخره شرفة على حجر السيل (٤١). فنحن كما نرى أمام الراوي وهو يحكي لنا عن خروجه (أي الملك) بلغة الرواية مع التماهي في ألفاظ التخيم (المشكوك فيه)

التي سبق الحديث عنها وسنجمع مضي السرد رسم صورة عبر (الحكاية) عن واقع العلاقة بين الملك ومستشاريه وعن حالة لنفوق ولغش التي يعيشها لكل معه كل ذلك يقدمه لنا بطريقة غير مبلش بحيث يتفاعل الكل مع الوضع الموجود والراوي باستمرار يتحدث عن (جلالته) بالتفخيم ذاته.

لنلاحظ هنا كيف يتم الحديث عن إصابة جلالته بالخوف والهلع بعد أن نعق اليوم: «وسط صمت الراوي نعقت بومة في السفح الأيمن.. فجاوبتها بومة أخرى من السفح الأيسر. أجفل الملك تغصن وجهه فجلالته تمتلهم من اليوم.. لكن حوار البومتين استمر.. نعقة من هذا السفح ترع علىها عقق من السفح المقابل» (٤٢).

إننا كما نرى أمام تحريك الحدث الراكد عبر اليوم باعتبار مصدر اللشؤم ضمن الثقافة لشعبية كميلا يستمر لرواية غير مبلش شخصية الرئيسية التي يتم السخرية منها (الملك) بنفس الطقوس هو مستشاره الذي يمثل صورة عن واقع النفاق السائد للسلطين: «لكن جلالته قال بصرامة:

- لا تراوغ.

- حسناً يا مولاي.. سأترجم ما قالت البومتان حرفياً.. حرفياً يا مولاي.. ولئن أزيد حرفاً واحداً من عندي.. فهذا ليس من الأمانة العلمية..» (٤٣).

ويستمر الراوي بنفس النمط في تشكيكه للخطاب حتى نجدنا أمام اللحظة النهائية التي يرسم فيها أمامنا بنفس الطريقة لتكتميقه لاهج مستقبلا الملك قوس نجد في آخر نص استغفال مستشاره لملكه وهو هنا يحدثه عن المهر الذي طلبته البومة من الأخرى لابنتها:

«نعم يا مولاي.. لقد قالت لها.. قالت لها.. ما بك اليوم.. تكثر التلعثم.. وتغافأ.. ماذا قالت..؟

- اعذروني جلالتكم.. أنا أترجم حرفياً.. لقد ضحكتم البومة أعني أم العريس وقالت هذا شرط سهل يخدمها جلالته الملك أصل الله بقاءه ففسدتمنك ليس قريباً واحد فقط بل عشرات القرى الحرة..!

انظروا جلالتكم.. اليوم ليس جحوداً للبشر.. فهو يدعو لكم بطول البقاء» (٤٤).

إننا كما نرى أمام السخرية المباشرة من الملك ومستشاريه هو خط سخرية تمثل رؤية في مفهوم الملك وعوالمه، وتطرخ رؤية الكاتب ضمنه بطريقة غير مباشرة.

نلاحظ هنا أن أحمد ديوسف عقيلة يخرج في هذا النص من عوالمه الحكائية التي طالما نسجها وفضاءاته الخاصة التي طالما تلاعب ضمن سفوحها العوالم الأخرى ولكنه مع ذلك يحتفظ بالورد المكمها وللفواعل غير البشرية ضمن نصه، كما حدثنا مع اليوم ونعيقه ودور وفي تحريك الحدث وفتح أفاق الحوار التي تأسست عبره بطريقة غير مباشرة (رؤية الكاتب).

الهوامش:

١- السردية هي تسمية أطلقها جيرار جينيت على هذه العلوم التي تهتم بالسرد وهو فن تنطق من نهج يفصله للمزيد من ترجمة كتابه/ عود للخطاب الحكاية/ ترجمة محمد معصم/ المركز الثقافي العربي.

٢- للمزيد من كتاب سعيه فطين تحليل الخطاب الروائي وفتح النص الروائي والكلام والخبر.

٣- عبد الحكيم المالكي/ استنطاق النص الروائي/ دائرة الثقافة والإعلام الحكومية للشارقة/ ط١/٢٠٠٧/ القسم لاسنادس المبحث النظري لسرديات الأجناس).

٤- صامرن المنعاري عليه الحديث عن ميثاق السيرة الذاتية منذ بحث فيليب لوجون.

٥- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ ط١/٢٠٠٧/ التصدير الأول.

٦- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.

٧- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.

٨- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.
٩- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.
١٠- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.
١١- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.
١٢- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.
١٣- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.
١٤- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.
١٥- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.
١٦- عبد الله الغزال/ مجموعة السوءة/ قصة الغريق.
١٧- تقسم السرديات مستويات التعاطي مع النص السردى لثلاثة مستويات:

مستوى القصة أو الحكاية الأولى الذي يتكون من حدث وشخصية وزمان ومكان، مستوى الخطاب ويتم ضمن العلاقة بين الراوي والمروي له وتتابع عبره الزمن والصيغة السردية والتبنيير أو الرؤية وهو المستوي التعبيري الداخلي، بينما تجد العلاقة الخارجية التي تتم بين الكاتب والقارئ غير مستوى النص التي تتم عبر العنوان أو المناصات الداخلية وغير التناسل مع نصوص سابقة وغيرها.

١٨- الجمعة الفخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة رماد السنوات المحترقة.

١٩- الجمعة الفخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ابتسامات.

٢٠- الجمعة الفخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ابتسامات.

٢١- الجمعة الفخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.

٢٢- الجمعة الفخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.

٢٣- الجمعة الفخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.

٢٤- الجمعة الفخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.

٢٥- علي الجعكي/ مجموعة سرماجري للجد الكبير/ قصة الذئاب.

٢٦- علي الجعكي/ مجموعة سرماجري للجد الكبير/ قصة الذئاب.

٢٧- علي الجعكي/ مجموعة سرماجري للجد الكبير/ قصة الذئاب.

٢٨- علي الجعكي/ مجموعة سرماجري للجد الكبير/ قصة الذئاب.

٢٩- علي الجعكي/ مجموعة سرماجري للجد الكبير/ الوهم.

٣٠- علي الجعكي/ مجموعة سرماجري للجد الكبير/ الوهم.

٣١- علي الجعكي/ مجموعة سرماجري للجد الكبير/ الوهم.

٣٢- علي الجعكي/ مجموعة سرماجري للجد الكبير/ الوهم.

٣٣- علي الجعكي/ مجموعة سرماجري للجد الكبير/ الوهم.

٣٤- تسملح بعض نفاقة قصة قصيرة لحظتها لها ثمة لني تتضح فيها المفارقة التي تنهي القصة بلحظة التثوير.

٣٥- أحمد يوسف عقيلة/ نكاه الصراصير/ قصة المشوار.

٣٦- أحمد يوسف عقيلة/ نكاه الصراصير/ قصة المشوار.

٣٧- أحمد يوسف عقيلة/ نكاه الصراصير/ قصة المشوار.

٣٨- أحمد يوسف عقيلة/ نكاه الصراصير/ قصة المشوار.

٣٩- أحمد يوسف عقيلة/ نكاه الصراصير/ قصة القطة.

٤٠- أحمد يوسف عقيلة/ نكاه الصراصير/ قصة القطة.

٤١- أحمد يوسف عقيلة/ نكاه الصراصير/ قصة المهر.

٤٢- أحمد يوسف عقيلة/ نكاه الصراصير/ قصة المهر.

٤٣- أحمد يوسف عقيلة/ نكاه الصراصير/ قصة المهر.

٤٤- أحمد يوسف عقيلة/ نكاه الصراصير/ قصة المهر.

جمالية القصة القصيرة المغربية المعاصرة

د. عبداللطيف الزكري

رهنَّاه في طريقة اشتغال فني واحد مكرور عن جميع الكتاب الذين تعاقبوا على ممارسة الكتابة في هذا الجنس الأدبي الشغيف والعميق والكثيف، يبدأ أي أعي أن القصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة قد استوعبت في شغوف جماليات عدة، لا تقل عن خمس جماليات هي:

٢ - ١ جمالية التأصيل: وكان هاجس أصحابها استنبات هذا الفن السرد في الأدب المغربي بما يلائم البيئة المغربية ويعبر عن طموحات وآمال وتطلعات شرائح المجتمع المختلفة وتلبست هذه جمالية بلبوس المرحلة التي ظهرت فيها أفصد الأربعينيات والخمسينيات حيث كانت شغلة الوطنية متوهجة وكانت القصة معبرة عن هذا التوجه. ولا ينبغي أن نساير الاعتقاد النقدي السائد بأن جمالية التأصيل في القصة القصيرة المغربية غاب عنها البعد أو الأبعاد الفنية لغلبة هُجاس المضمون الوطني. إن من يقرأ أقصص عبدالرحمن الفاسي وأحمد بناني وعبدالمجيد بن جلون وعبدالكريم غلاب ومحمد زنيبر وإدريس التازي ومحمد الخضر الريسوني ومحمد الصباغ ومحمد القطيب التناي وأحمد عبدالسلام البقالي وآخرين من كوكتهم، يقف على سجل خاص للقصة القصيرة كما تبلورت فنياً عند الغربيين في القرن التاسع عشر مع إدغار آلان بو وغوغول وتشخوف وموباسان وفلوبير وغيرهم كثير.

القصة القصيرة: طرائق الاشتغال الفني لعناصر ومكونات النص القصصي، ومن ثمة يمكن القول بأن ما يميز هذه القصة من تلك أو طريقة الكتابة عن هذه الكتاب من ذلك هي التي تدرجه في هذه الجمالية أو تلك. ونحن نعلم أن أفق الكتابة مفتوح على ما لا ينتهي من الاحتمالات الجمالية في طرائق الصوغ الفني. إن مفهوم الأثر المفتوح الذي نحته الإيطالي أمير تويكو يخالف اعتقاد الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس الذي يذهب في محاضراته المعنونة في الترجمة العربية بصناعة الشعر، إلى أن أفق الكتابة محدود في ستة أو سبعة احتمالات يحوم حولها الشعراء والكتاب في كل العصور.

إني أميل إلى أن الأفق الجمالي للقصة القصيرة مفتوح حتى وإن ارتهن إلى جماليات محدودة قد لا تتعدى السبع (كما خلصت إلى ذلك في أطروحتي للدكتوراه عن جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة).

إن طرائق الاشتغال الفني، بمعنى آخر الانخراط الاختياري الواعي أو غير الواعي في ممارسة كتابية مله والخيال مفهوم جمالية القصة القصيرة.

ثانياً: جمالية القصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة:

قد يكون إطلاق الاسم المفرد (جمالية) على قصة قصيرة مغربية حديثة أو معاصرة

يطلق مصطلح الجمال للدلالة على علم الإحساس به كذكره الفيلسوف الألماني «باومغارتن» في منتصف القرن الثامن عشر، وهو أول من نزع إلى جعل هذا العلم مستقلاً عن الفلسفة وتلاه فلاسفة ألمان آخرون نزعوا إلى تعميق دلالات علم الجمال، وعلى رأس هؤلاء كانط وهيجل. لكن الجمال وجد منذ بدء الفلسفة مع الإغريق وقد عرض له أفلاطون في «المأدبة» و«الفيدر» وهم محذوران فلسفتان هم يقتل أسستا لمنظورات الجمال في تجلياته المختلفة.

ولاهمنا أن نستغرق في هذا المقام في تتبع دلالات مصطلح علم الجمال بقدر ما يهمنا أن نفقه علم مفهوم جمالية قصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة، فماذا تعني بجمالية القصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة؟ مله تجليات جمالياتها؟ وما لصيورتها جمالية تليق قطعاً في سيرها منذ النشأة في أربعينيات القرن العشرين الماضي إلى اللحظة الراهنة؟

أولاً: مفهوم جمالية القصة القصيرة: أميل إلى الاعتقاد بأن تجديد النقد السرد (القصصي والروائي)، لن يتحقق إلا باعتماد مقولات «الجماليات»، لما تنطوي عليه من ثراء ورحابة في تعميق الإحساس بفنية النص السرد، لذلك فإننا نعني بجمالية

إن جمالية التأصيل في القصة القصيرة المغربية الحديثة، تتسم بخصائص فنية أهمها المضاهاة والندبة لكبار كتاب القصة القصيرة الأوائل في الآداب العالمية.

٢ - ٢ جمالية الواقعية:

عندما تتبع الناقد ايم من كرانت مفهوم الواقعية ومذاهبها، وقف على أكثر من عشرين (واقعية)، وإذن فالواقعية ليست واحدة بل هي واقعيات، وهذا هو الحال في القصة القصيرة المغربية معاصرة قويم كنا أن نميز منها ما يلي:

١- جمالية الواقعية التصويرية، وهي التي تهتم بكميدين الإنسان وشرطه الوجودي وعالته الاجتماعية هذا هو الواقعية تحفبها عادة «إيديولوجيا اليسار»، وإن كان بعض كتابها ينفلتون من المذهب اليسارية ومن هؤلاء محمد شكري ومحمد إبراهيم بوعلو وعبط جبال السحيم يوزن ب فهمي المعروفة باسم رقيقة الطبيعة ومبارك ربيع ومبارك الدريبي وخناثة بنونة ومحمد بيدي... أما الآخرون فإنهم كاتوا لجمهورهم في قصصهم بالميل الصريح إلى اليسار «الاشتراكي» حتى وهم لا يهتمون في الحقيقة إلا بالإنسان في صراعه المرير مع شروط الحياة الفلسفية ومن هؤلاء محمد بركة وإدريس الخوري ومحمد زفزاف والميلودي شغوموم... ب- جمالية الواقعية التأملية: تتسم هذه الجمالية بالغوص العميق في فهم كينونة الإنسان ودخائله وانفعالاته ومواقفه من الحياة حوله، وأهم خصائصها الجمالية أنها تبلور فنية القصة في اتجاه التجديد المستمر من أعلام هذه الواقعية يمكن ذكر أحمد جورفور ومحمد أبقار ومحمد الغمومي ومصطفى المسناوي ومحمد الهراي...

هذا ويمكننا رصد واقعيات أخرى لا تكف عن البروز حتى عند الرعيل الجديد من كتاب القصة القصيرة وإن كان هؤلاء يستمدون جرأتهم من كتابة القصة القصيرة الميثاق واقعية كما تجد عند عبد السلام الطويل وحسن البقالي وعبد الله المتقي ومحمد الشايب وعبد اللطيف النيلة...

٢- ٣ جمالية الرمزية: وهي جمالية تحفل بلشغاف فني خالص مكوّناتها (الفنية) بحيث تغدو كالمؤجلمة لشحونة الإحلام لفوف في رمزية تؤشر إلى رؤية خاصة للكينونة والحياة والوجود. يلجأ إليهما أصحابها، تقية مما يمكن أن يلحق بهم من أذى نقدي أو سبيلسي لكن لحقيقة الصلابة التي ينبغي أن نؤكد عليها في هذا السياق هي أن جمالية الرمزية تنهل من الرموز الشائعة في الآداب العربية والعالمية، وتبلور أفقها في اتجاه ما رسخ من معاني تلك الرموز أو ما يمكن أن تمنح لها من أبعاد جديدة مواكبة للحياة المعاصرة من كتاب هذه الجمالية البارزين: محمد عز الدين التازي وأحمد المدني وهما معاً خوضان تجربة (اللعبة اللغوية) بالمعنى الجمالي للعب كما حدده هانز جورج غادامير في كتاب «تجلي الجميل».

٢- ٤ جمالية التجريب: أهم ما يسم هذه الجمالية، من حيث فنيته أنها لا تعترف بقولها ثباتاً بل قبلت أن تتغير جنس القصة القصيرة بل هي تجرب من داخل القصة القصيرة ذاتها كل أشكال تحولاتها (الجمالية)، حتى وإن انقلبت على أهم ما يميز فنية القصة، من مثل الحدث والشخصية. هذا الجمالية تتحوّل بلورة آفاق جديدة للقصة القصيرة، قديلاً تكون ذات قطيعة مع المكونات الفنية للقصة القصيرة السابقة عليها فلا وجود

في الحقيقة لقطيعة جذرية في الآداب. لكنها تسعى على يد أصحابها إلى تجريب تقنيات جديدة غير مألوفة في الصوغ الفني القصصي من الأسماء التي يمكن التمثيل بها على هذا الجمالية نذكر محمد منصور، محمد شويكة ليس لرفعهم فقط بل شتي ومليكة نجيب وآخرين كثيرين من الأسماء الجديدة في دنيا القصة القصيرة المغربية المعاصرة.

٢- ٥ جمالية القصة - القصيدة: وهي جمالية تمزج بين ما يبدو في الظاهر شئيين متباعدين، لكن سر نجاحها أنها تستطيع تخريب وتفتيت الحدود بين الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، في الوقت الذي تحافظ فيه على أهم خصيصة للقصة القصيرة وهي خصيصة (السردية) يبدأها تضع هذه السردية في وعاء (شاعري) ولا نقول (شعري)، وكتابتها في المغرب قلائل منهم ربيعة رحان، رجاء الطالبي، لطف الله الشلي...

خاتمة: هذه إذن هي جماليات القصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة إنها على التوالي في الصيرورة الجمالية لهذا الجنس الأدبي:

١- جمالية التأصيل

٢- جمالية الواقعية

٣- جمالية الرمزية

٤- جمالية التجريب

٥- جمالية القصة - القصيدة.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن القصة القصيرة في المغرب الألفية الثلاثة تشهد حراكاً خصباً ومشاركة فاعلة لكتاب كثير لا يستطيع الناقد المهتم مهمات أو تيم من صبر وبصيرة أن يلم بكل النتاج القصصي الذي تلفظه المطابع يوماً...

ملاح الخطاب النسائي

القصة الكويتية نموذجاً

عز الدين ميرغني

الكبرى) وإنما يكون النص غالباً متماسكاً ككتلة سردية متوحدت عن شخصية بطلتها هي التي تتحكم في سير الحدث وفي النص كله، وهي في كل جملة ينطقها الراوي المحايد العليم أو الراوية بضمير المتكلم تحاول أن تقودك إلى غور الشخصية الداخلي وواقعها الاجتماعي والتاريخي الذي عاشته في حالة نموه وصراعه مع نفسه ومع الآخرين من حولها المشبعين أحياناً بالآثام والقسوة، بالخوف والبشاعة وأحياناً بالحب والطيبة، بالرضا والقناعة، بالسكينة والتطلع إلى السعادة كل ذلك بصدق فني تراوح بين البساطة والتلقائية وبين الطريقة التقليدية المدرسية (مدرسة جي دي موباسان، تشيخوف، إدغار آلان بو)، وذلك جنباً إلى جنب مع الاتجاهات الحديثة المفعممة بالتور والجملة الشعرية التي تشارك الحدث البطولة.. كم في قصة هيفاء السنوسي (عالم بلاعيون) وقصة صراع بين الحرف والرقم للقصة الجوهرية القويضة وقصة (رائحة الامتداد الغامض) للكاتبة استيرق أحمد (كان...ولهذا) (ف) سيكون) للقاصة هديل الحساوي، وما يحمداً لأغلبية هذه الكتابات القصصية أنها قد تخلت من عيوب التثرثرة الشفاهية التي تدمغ الكتابة النسائية في عالمنا العربي حيث الإغراق في الوصف الزائد والذي يشنت ذهنية المتلقي بعيداً عن الفكر ثم غلغلت قبل حدث فقط وألحت

لهذا النص، والذي بموجب قراءته يمكن أن يتابع نتائج قاص ما في مجتمع ما وأن يقف على مركزه الفكري بقوله ومقدرته على التحرك لتغيير أو محاولة تغيير هذا الواقع الاجتماعي من خلال الكتابة الواعية والكشفية والصادقة فنياً وواقعياً.

القصة الكويتية عامة والنسائية خاصة قد أصبحت ذات طابع خاص ومميز ومفروق لدى القارئ العربي في كل مكان، من خلالها وحسب معطيات مدارس النقد الاجتماعي والنفسي أن نقرأ أياماً ما يدور في هذا المجتمع العربي، خاصة أن المرأة العربية بكل فئاتها لتأسيرها مجتمعها وسلطة الرجل في ذلك المجتمع وأن الكتابة النسائية العربية مازالت معادلاً للإسقاط الذات على الموضوع والنظر إليه من وجهة نظر الذات الكاتبة.

الكتابة القصصية بين التقليد والتجديد:
كتبت أغلب هذه القصص النسائية بطريقة السرد الكلاسيكي ولكن هنالك تجديدياً في هذه الكتابة من حيث الشكل والمضمون، رغم أن أغلب النيمات تدور حول مضامين نسائية (شخصية البطلة النسائية) أغلب الكتابات فيها تلتزم بمجموعتين لم يتقيدن بتقليدية البداية والوسط والنهاية (لحظة التنوير

لقد طرأت القصة الكويتية المعاصرة بفتح الحواس إلى مشاكل العصر عامة، والمرأة الكويتية خاصة والتي هي جزء من المجتمع العربي ومن المجتمع الإنساني في عالمنا المعاصر، وهي بهذه الكتابة لا تنهز بمن واقفنا وإنما توجهه بجرأة وقوة تفتح الجرح لكي يبرأ.

إذا كانت الرواية هي كتاب المجتمع فإن القصة القصيرة هي كتابة الوعي الذاتي لهذا المجتمع فهي تحوي قدره تقدمه بحسب وعي كاتبها بنفسه ووعيه بالمجتمع وما حوله فهي بقدر ما تحمل من الصدق الفني وبما تحمل من الوعي الكتابي تكون قوتها، وتكون مقدرتها في التوصل والتجسير بين القارئ وبين الكاتب،

ودور الوعي يتفتح ويتضح في القصة القصيرة أكثر مما يتضح في الشعر لأن الشعر كما يقول إليوت يبدعه الفنان وهو يعيش عملية معقدة تتراوح بين الوعي واللاوعي، لكن القصة يتغلب فيها الوعي والجانب العقلي واضحاً لأنها كتابة واعية وليست كتابة مهومة. ولأن القاص لا يفصل عن مجتمعه وعن دوره فيه، والنص الذي كتبه هو الذي يحدد دوره سلباً أو إيجاباً، ولذلك بمئات الناقد من قراءتفسية واجتماعية

القاصة الكويتية في أن تلقي بسببها كهاجيداً في بحر المجتمع الكويتي القديم والحديث وغاصت بها تستخرج العيوب والحسنات بطريقة سريفة متعمقة ليستهم لملفها كالت الكتابة لتقائية وانسيابية، وذات مهنية كتابية عالية تزوق فيها عصاره تجاربهن الحياتية بصدق واقعي وفني.

وقد امتازت هذه الكتابات بتقنية التكثيف والإيجاز في سبيل الوصول إلى نقاط التنوير الصغرى والكبرى، بمعنى أن المتلقي لا يترك القصة حتى يكملها تماماً، التحفيز اللغوي والواقعي والجمالي، والتحفيز اللغوي في بعض القصص يصل إلى مرحلة الشعرية العالية، بمعنى أن القصة تمسك بزمام النص بإحكام دون أن تترك للغة أن تتفلسف بعيداً في تقريرية فجأة أو رومانسية ساذجة أو أثرية نسائية سخيفة. وعندما تقول إن القاصة تمسك بزمام النص نعني بأن القاصة الكويتية الحديثة قد اختارت التركيز على فكرة واحدة مختارة بدقة وعناية (صورة الأم) (والمرأة الثانية) (برود عاطفة الزوج) (حنان الكبير) (الصورة المثالية للرجل).... إلخ، وهو ما يمثل أهم مرتكزات القصة الحديثة وهو ليس مبهيناً فتناص اللحظة الداخلية أو الخارجية وتبدوا بالبصمة الأثرية واضحة في ملاحظة ما لا يلاحظه الرجل وكتابة ما لا يستطيع كتابته بنفس القوة والخيال بدون كتابة عشوائية فهي تخدم بؤرة الحدث وتركز الضوء عليها بخبرة الأثني بالأثني فهي ليست كتابة ملفتة ولا مكتابة مقتطعة لفكر ظني، فنصها وتربط تعبير عنها فهي تستخرج كنون الشخصية الأثني في النص، عذباتها، وأفرانها، وأشياؤها الصغيرة ذات الدلالات الكبيرة، وهي تترك



هيفاء السنوسي

الشخصية على مسجيتها في حوار خارجي يستخرج مكنونات الذات الساردة دون أنواع ولا عويل ولا بكائيات سردية، وهذا ما يميز القصة النسائية الكويتية عن غيرها عامة فالصوت السردية يخرج حتى في المواقف التراجيدية بلغة متزنة وليست متلجلجة أو متحسرة بعيداً عن الندب ولعن الحظ.

الواقعية الاجتماعية النقدية:

تدخل أغلبية هذه القصص النسائية من باب الواقعية الاجتماعية النقدية والتي تريد أن تسقط العذاب والألم على الجانب الآخر (الرجل) وليست بالضرورة أن تكون قصصاً حقيقية وإنما خيال يمكن أن يوجد في مجتمعنا العربي كلها فلحدث الواقعي في النص القصصي يتنامى بعفوية تاركاً في ذهن المتلقي محطات يتوقف عندها يرجع إليها في حصة يورس ترجمه في حديثه الخاصة أو في حياة من حوله وهي ما ترمي

إليه حقيقة كتابة الواقعية النقدية تقول ليلى العثمان في قصة (آهة مرشوشة بالدم) للألم وجه أمي يوم عرسني أعادله الفرحة كثيراً من سنوات الشباب شملت طيوب صدرها التي فاحت زغاريد ودعوات قبلاها التي تندت بلؤلؤ عينيها وهي تبارك لي، أمي التي نسيت الفرحة منذ فراق أبي الحياة، وازدهرت تلك الليلة رفقت بدت شابة تحضن وجهه الذي اوت تحول إلى فرانشة كان وجهها قرص شمس يفتحه حطوقه قيعه حث في كل مجتمع عاتقها لم تهمل الأمور عندما يسعي إليها الآخرون بالفرحة لتعود شابة وهي مسرلة بلحزن وقد كتبت ليحبه نظم محطة بلغة رائعة لا يمكن أن نكتبها إلا من تعرف الأمومة أو دور الفرحة عند المرأة حتى ولو تنسأه من فترت بعيدة وتقول القاصة ثريا البقصي في قصة بقعة لون إن غادرتها المفاجئة تصومعتها الجميلة خيلة لا تغفر وإنما لا تعرف متى بالتحديد قد أكلت طعام الوظيفة لتلقي صولجان الإبداع الذهبية من يدها؟ فمن بدأتها موظفة فإن أجدع إبداعها قد شلت ونزعت حالة القدسية من على رأسها لتبدأ بصحة حشوة عقار بلساءة وصراعها اليومي في حلبة (الروتين) القتال وأصبح الوقت المكبل بالدقائق كفنأ أبيض لمشاعرها الجاهدة فهي تريد أن تبعد عنهم يهملون بإتمام مراسم دفن قدراتها الواحدة تلو الأخرى، ولقد تعلمت هنا أن تقتل الوقت بثثرة أشبه بفقااعات الصابون، فالقاصة هنا تقف بالمتلقي وقفة واقعية قوية حول متفعله الوظيفة والروتين في ذهنية المبدع والكاتب. أما فاطمة يوسف العلي فتقول بجمل معبر وهي منطوقه في قصة (هو هو لك) «لم أملك إلا أن أخطب له علمه ضمه لهذا لأنه أخذ عصاه تحفة نادرة من أبي؟ لأدري،

وهذا الكشف يكون بأفعال متحركة بعيداً عن التقريرية والخطابية المستهلكة فالخادمة (تحريم الطفل من الماء) والذهاب إلى الفراش بالقوة) والحرمان من اللعب) والإجبار على النوم) وضرب الصغار) والمنع من الذهاب إلى الحمام) ثم النتيجة أو الفعل النهائي التويري (التبول اللاإرادي للطفل ليلاً على الفراش).

والقاصة الكويتية في كتابتها للواقع الاجتماعي أو الذاتي النفسي فإنها تبعد عن الدوائر الحرجة والخطوط الحمراء في المجتمع كالجنس والدين ومن تقترب قليلاً فإنها تتعامل بمهنية كتابية راقية فأغلب الشخصيات النسائية داخل هذه النصوص ليست بشخصيات مكبوتة جنسياً وإنما تحتاج إلى مسحة دنان وارتداء فهي ليست بشخصيات سيكوباتية ولمهني شخصيات ممثلة بالأمومة وقادرة على العطاء والحب فأغلبهن أمهات أو فنانات كاتبات أو موظفات يقدمسن مهلهن فحتماً الزوجة التي تعالمن بروح وواظفة زوجها لها لنعكس بلغة مميزة لا يمكن أن يكتبها هذا الصديق العاطفي إلا قاصة أنثى تقول وهي تفرغ توترات شخصيتها وهو وطرفها المشتغل بالكتابة في السرد «في قصة «القتيلة كانت امرأة» وإذا ما لجأت إليك ألتمس الدفء لبرودة أطراف لي لمتلونة ظنني طعم عسار قوتة تقترح غطله إضافياً فأصرخ «أريدك، أريد أن أحدثك، أن تكسر حساسيتك لتكتشف أنك قبلتني في الصباح وغاز لتني بعد الظهر وربت على كتفي في المساء حان موعد صفائك وأعود أنا جليد الفراش، أحض فيه جثتي وأحفظها من العفن وأناظر لحظة الكشف عن جنسها ولوجي لدفء القبر الترابي وتركي أهم ساعة بعيدة عن هذا القهر الممارس من رجل ذي جرح وقمع وقهر سرمد على أمرأة تعاني ذات



يمتطي حصل لأبيض شهدهم قهلاً لسيفه ببسالة ليقا تلكم ويأخذني إلى رحيق الورد وبيادر الأحلام) إنها لوحة نفسية رائعة تدل على عذاب المنتظر وعلى جمر من الألم فارس هل من يعيب عث فيها الأمل من جديد تحس في قلبه خط قصص النسائية تعلم الصراع مع المجتمع الخارجي أعني ثقاليده وأعرافه حيث الزواج من غير رضا البنت أو منعها من الخروج من المنزل للدراسة أو للعمل أو لوظيفة فتجد تجاوزات المرأة الكويتية هذه القيود وأصبحت حرة في اختيار زوجها وفي الدراسة والعمل، لذلك كان الصراع في هذه القصص هو مع الآخر القريب كالزوج مثلاً أو مع الزمن الذي مضى دون تحقيق الأماني والأحلام، فهي معاناة داخلية ذاتية وهي عندما تبدأ تنتقد السلوك الاجتماعي العام فإنها تدخل إلى النص بالأفعال وليس بالأقوال كما في قصة سعاد الولايتي (أريد أمًا) وهي تكشف سلبيات خدم المنازل الأجنيات في البيت الكويتي، حيث يفقد الطفل أمه وتصبح الخادمة هي الأم البديلة،

الذي أعرفه أن المرأة تعترض بانتسابها الأبيها ولكنها تحب أن تفتخر بزوجها وأول فخرها أن تشعربأن (عينه ملائمة) وأنه لا يتطلع إلى شيء من أهلها» ففي هذا الموقف السري نحس فعلاً بأن المرأة ففي إحساسها بالرجل تريد أشياء صغيرة ولكنها كبيرة في عيناها تمتاز أغلبية هذه القصص النسائية في المجموعتين اللتين ذكرناهما بالتخلص من الحمولة الزائدة في الوصف اللغوي فالدخول إلى عتبات النص والحدث والفكرة يتمان بسهولة ويحون إغراقاً في التفاصيل كما يهتم الشخصية هو ما يحدث لها وليس ما يحدث منة فهي لمأسب وليس ته مسبباً لمافي واقعه الاجتماعي. تستخدم اللغة لتقبل أفكارها وتوصيله وتحتفر لتلقي نفسيته الوقوف مع الشخصية المغلوب على أمرها، وقد استخدمت القاصة خولة الغزويني هذا التحفيز النفسي جدار لكي يتابع المتلقي توترات الشخصية وعذباتها الداخلية، وذلك في قصة (نبيضات زوجة معذبة) واختيارها للعنوان هو أكثر تحفيزاً ودلالة تقول (وهي تكتب بنفس روايتها عميق مرشحاً لها أن تكتب الرواية بنجاح) (ويعود مصطفى بعده هذه السنين حاملاً أسوأ الذكريات ليلس عني به وأل في قمة الحرمان وينشب مخابه الحادة في مساحات قلبي الفارغة ليزرع فيه مداد شعري من جديد إنه يجهل حقيقتي عندما لترسب في أعماقي اللوعات والحسرات يظنها كالغبار تنفضه متى شئت يا إلهي ما سر تلك الأرواح عندما تبرز بعصاه وتأبأن أن تنفصل ظننت أنه قد نسيت طيف الذكريات في غرنته وأن الذي كان أحلام مرهق سرعان ما تبدد بفعل البعد والنسيان ولكن الخيال أراه هو أن السنين صقلت تلك الأظفار المتناثر في حن شجي يبعث في الروح حياة مشرقه مليئة بالأمل.. عاد تأثير أعلى الواقع متمرداً على التقاليد

الاغتراب في وطن الفواجع المحروقة من جزأه وحتى فراده» فهذا منولوج داخلي عن العاطفة الحارة الموعودة ببرود الزوج وليس بالضرورة أن يكون البرود جنسياً فقد يكون عاطفياً وقد يحمل الدلالات، وهنالك بروز قوة اللغة التيارية في التعبير عن هذه الذات المنشضية وكألمة فيها خالص القصصي الرائع فإن (مي الشراد) تمتص بهذه اللغة توتر الشخصية الداخلية.

وهذه قصة نسائية تقرأ لتعطي للمتلقي الإحساس والشعور والعاطفة ذات الروح الصادقة إلى الإنسان الذي سحقته الآلة وضيعت روحه المادة وهي كالقصيدتجد فيها متعة التواصل مع اللغة المضمخة بعطر الأنثى كأنك تشم رائحة تشظيها وعذباتها كتابات تقول لك إن الإنسان عامة والمرأة خاصة مهمما تملك وسائل الراحة ومادياتها فهي تحتاج إلى الكلمة الحانية والضمة الحارة والعاطفة لمبتوث وفي قيني والكاتبة الكويتية باختيارها منهج الواقعية قد أعادت له ألقه باستخدام تقنية التركيز وليس التشتيت أعني التركيز على فكر واحد وتبسيط عملية سريرية ليهيئها ككتاب القصة الفكرة بكل مقدرة وجدارة.

ولكن ما يعاب على الكتابة الواقعية أحياناً وخاصة في هذه القصص مجتمعة أن الأبطال متشبثون بالواقع، وهذا ما يضعف ويحجم الخيال عند الكاتبة حيث تناول بسهولة أقرب قصة واقعية من حولها ثم تناولها لسرد وقد خلت أغلب هذه القصص من تكنيك المفارقة والتضامين الشخصية فليس هنالك صراع بين شخصيات مفارقة لبعضها اجتماعياً أو فكرياً أو عرفياً ف الصراع بين الشخص المتقاربة لا يكون صراعاً قوياً يتيح الخيال

واللغة أن يبدا، وهذا ما يدعون الآن نقول بأن الكاتب الكبير هو الذي يملك الخيال الجامح واللغة الجميلة، وهذا السر الذاتي لخيالنا سميت بعقلية قصص هذه مجموعة قحير لم تلقي من جماليات المكان ووصفه إلا في لمحات قليلة وحرمة أيضاً من معرفة بعض مقاطع العامية الكويتية الغنية بمفرداتها ومن حكايي المجتمع الكويتي لشعبية مشبعة للفننار والأسطورة التي استخدمتها لنجاح القصة الإماراتية وهذا ناتج من تأثير المجتمع المدني الحديث على عقلية الكاتب المبدع، هذه الكتابة الواقعية في القصة النسائية الكويتية غيبت لغة السينما في استرجاعات FlashBack وعودة الأناذر، وذلك راجع لطغيان الفكرة بحيث أصبحت كتلة ثقافية تسوي في خط مستقيم وليست عمودية ترجع وتعود وهذه الكتابة الأفقية تركز على وحدة الانطباع وهو تكنيك التركيز على الفكرة كما قلنا سابقاً.

المضمون في القصة النسائية الكويتية:
لقد لجأت القاصة الكويتية المعاصرة بفتح الحواس إلى مشاكل العصر عامة، والمرأة الكويتية خاصة والتي هي جزم المجتمع العربي ومن المجتمع الإنساني في عالمنا المعاصر، وهي بهذه الكتابة لا تتهرب من واقعنا وإنما تواجهه بجراءة وقوة تفتح الجرح كيبير أو يشفي وهي قطعاً كانت في هذه الكتابة لكنها قدمت كتابة عقلية واعية بصيغ فنية عالية، ولكنها ليست غامضة وهي تسعى بكل جدارة لتأكيد القيم الإنسانية في المرأة ولا يمكن للأديب أن يكون مبدعاً إلا إذا تماهى مع تجربته الذاتية في تجسيدها الذاتي، تصور مسيرة الروح عامة لكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه وغالب القصص التي تستشعر ظلالها مسرت

كتبت قلبه هذه قصص نسائية بطريقة لسرط كلاسيكي تقولكن هنالك تجديد في هذه الكتابة من حيث الشكل والمضمون، رغم أن أغلب الثيمات تدور حول مضامين نسائية وشخصية البطلة (النسائية)

بضمير المتكلم وهو الذي جعل أغلبية هذه النصوص أقرب إلى ذاتية الكاتبة، وكما يقول النقطة لسوري محمد كامل الخطيب في كتابه السهم والدائرة (إن صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون غالباً معادلاً للإسقاط الذات على الموضوع، أي النظر إلى الموضوع ليس كما هو وإنما من وجهة نظر الذات فقط). وليس بالضرورة أن تكون هذه القصة أو تلك هي قصة الكاتبة الحقيقية وإلهامها تكتب الحقيقة في الواقع الاجتماعي من حولها وفي أغلبية هذه القصص تريد راجعاً إلى ما في كل شيء فقد كتمل الجانب المادي عندها، من الأب أو الزوج ومن كدها هي نفسها إذا هي كتملت من الناحية المادية ليست مهلة ولا مسجونة للتقاليد البالية ولكنها تريد أن تكتمل هذه الدائرة بالامتلاء العاطفي. ومعروف أن المجتمع الكويتي هو مجتمع النجاح والذي قام على أكتاف الرجال دون أن نغفم صحتهم أو تفني ذلك ولكن هذه المرأة قد استطلعت مرتاحة بظل من الهناء المادي وهي تريد أيضاً الهناء العاطفي والروحي وأن يوليها الرجل المشغول دائماً بصنع النجاح وأن يبقى الظل دائماً طليلاً أو وارفاً وأن يمدها أيضاً الهناء العاطفي والروحي، وهذا فوق طاقة الرجل ومن هنا يأتي عذاب البطلة في

أغلب النصوص القصصية . أما القصة الوحيدة التي كانت تعاني فيها المرأة من وضعها المادي الضيق حيث لم تكن هناك خادמות ولا ثراء مادي هي قصة (الانتقام الرهيب) للقصة تهيف لظلمها لشمي ووقكتبت في الخمسينات بحيث يمكن أن يسمح للمرأة أن تواصل تعليمها وأن تبقى في المنزل تخدم الأخ أو الزوج، تقول هي فاء منذ ذلك اليوم أي منذ أربع سنين وحلقت ظلها لسيطرة قضيق حول خناقها وتكتم أنفاسها ألم يرها قها أخواها بطلاباتهم التي لا تنتهي، ألم تقض الساعات الطوال بين غبار الكنس ودخان لطبخهم مع غسيل أظفارهم في وجهها ويقذف جسمها بالنعال ويضرب بالسياط إزاء أقل تقصير يصدر منها؟ ويح نفسها المعذبة فخذلها الهوان وجعل منها حلماً فانياً وبالطرفة في النهاية تنتحر للتخلص من الذل والهوان من الرجل الذي حرّمها الدراسة ومن الخروج إلى الشارع وتدور عجلة الزمان وتكون النقلة المادية والحضارية الكبير بعد أن كانت تنتحر المرأة من الرجل يصبح الرجل ينتحر من المرأة حباً وهي أم كما في قصة (آه مرثوشة بالدم) للقصة الكبير قبلي العثمان، وبعد أن كانت المرأة تخدم الرجل صار الرجل فرائشاً يخدمها تقول بطلة ثريا لبوصمي في قصتها (القعقون) لا لعن على هذا الفراش الذي نسج له عقة السكر ألعلم بأن المرارة المترسبة في داخلي لا تحتاج إلى مرارة أخرى تساعدها لتفاهمه وتنتقم من الفراش بسكب بقية فنجان القهوة على المكتب في حركه الفراش أسهم عبر لمن أسفه واستيائه في أن واحد يوظف المكتب وهي تضحك ضحكة شوهة ثقيلة تحت الحلاسى في المرحلة القادمة ملققة السكر) ولجد والأمم كاتبة خاصة في هذه القصص فهما المتفرغان للقيام بسكب العاطفة والحنان فالأب والزوج مشغولان وقد عبرت عن ذلك

الكاتبة ليلى محمد صالح في قصة (الصورة المعلقة) والكاتبة منى الشافعي في قصة (زمن الوجع) وهما الودحان إنسانيتان في قصة (العواطف الإسلامية) تقول منى الشافعي في قصة زمن الوجع (احتضنت جدي بقوة بللتي دموعه الحارة وورعدة غريبة بللت جسده الضعيف النحيل ارتعاشه جديدة دخلت جسدي خال الخوف ارتعدت مفاصلي نظرت لوجهه فجاءته شهقة شهقة تقطعة بلمحة لبصر تسللت عصاة لهرمة من بين أصابعه ارتطمت بأرض الغرفة وتدرجت بعيداً.. ارتخى رأسه إلى صدره). وفي أغلبية هذه القصص يتم ضمون وقعة منطوية ليست رومانسية مجنحة فلم تكن الكتابة القصصية انحيازاً أعمى إلى الجندرة وإنما هي عرض لحالات وانفعالات تخص الأنثى المعذبة في الوطن العربي كله .

اللغة الناعمة وتأثيرها الجمالي:

تخلصت القاصة الكويتية في أغلبية هذه القصص من الانحراف اللغوي الوصفي الزائدة وقد استطاعت اللغة أيضاً أن تحول القصة من مجرد حالة ذهنية في وعي السارد إلى حالة معاشة حية، فاللغة تحس بهامجسد للأمو المعاناة فهي تتحول إلى مجموعة من الأغلام من المساحات اللونية المعبرفة كأم ترسب الأموال حزن وتعصي لكل حالة لونها خاصاً وهذه اللغة هي التي تكتب المفارقة، التي تعري دواخل البطلة وهي تقودك إلى طبقات المعنى به حوت من صفي القراءة بحيث تميل اللغة إلى كثيف اللحظة النفسية الداخلية وليس الوصفية الخارجية والنص مقول لشخصية واحد قوهي حرة تتداعى فيها اللغة بحرية وهذه الشخصية الواحدة أتاحت للكاتبة أن تبدع وأن تكون لها بصمتها اللغوية الظاهرة وتمتاز لغة القاصة ليلى العثمان بلونية خاصة، وهي

من الكاتبات العربيات اللاتي تركزن بصمة أسلوبية مميزة في الكتابة القصصية وهي ذات لغة هامة خالية من التقريرية الفجة، فلنص كل عبارتين كتلت شعيرة مومسقة فهي تملك المقدرة على أن تجعل الكلمة الواحدة لها دورها في داخل النص وهي لها لمقدرة على التلحظ محسوس بالاحسوس (فالنهار له حراب) والنشوة لها رذاذ والآهة مرثوشة بالدم) (وقلب الأم يحيك النوايا الطيبة) (والوجه مغسول بالوجع).

فأحلت القصة كويتية في أن تلقي بشبهاً جيداً في بحر المجتمع الكويتي القديم والحديث وغاصت به لتستخرج العيوب والحسنات بطريقة قسرية متعوية مستقلة فكلت لتكتل لقلقاً ليقول سيليبة، وظلمة هنية كتليبة ليقول فيهما عصار قجار بهن الحياتية بصدق واقعي وفني

ومستهل لنص لقصة صهي نيليل العثمان مفروش بالكلمات المعطر قوهي تستخدم (تحفيز الاستهلال للدخول في النص بلذة القرلة) بلغة لمه طرز قوهي منتمية مهارة الأنثى الفنانة . وتحول الكاتبة الجوهرية القويضي الرقم مع الحرف إلى نبض حي نتابعه تطرح وتقسّم وتحول دواخلك إلى ذكر قومية حبه بوقتك بقلصة في محمد لشرب لغتة سليمة ميز قوهي تسر لموت المعنوي للمرأة قوهي علاقتهم مع الزوج السلبي وهي لغة لا يمكن أن تعبر بها غير أنثى تحس

بالأم أختها وفي قصة نبضات زوجة معذبة تكتب خولة الغزويني بلغة واقعية مقنعة وسلسلة وهي نغري بالمتابعة حتى النهاية وهي تختار أصعب أنواع القص وهو الحكيم لتعوبم لتلقي الأليم بسطوطها كليل شفاهية في المجتمعات القديمة، فاللغة هنا لقيية وخالص من الزواطيني تشغل ذهن المتلقي عن المتابعة وتلقيها كقصة كتوبة هندية واعية أقرب للكتابة العقلية من الكتابة لعطف قوي هي تستخدم جملة فعليه لطة على الحركة والفعل أكثر من الجملة الاسمية الوصفية تقول (كانت تجلس أمام التلفزيون وعيناهم مثبتتان على الصورة ولكن عقلها شاربهت سيلايش شفتين فترتين تجمد الإحساس فيهما ألقبت جسمها الصغير على الكنية، تنهدت بعمق وكأن بركانا في صدرها يكاد ينفجر ويخترق هذا الصمت سنوات من عمرها تنقضي وزوجها ما زال تائها في أحلامه السراب صفقات تجارية كثيرة، أمنيات بعيدة المنال أشياء كثيرة غير قبل للواقع لمنطق سليم وهي مقلع الصغير تلخص البطلة مأساتها الزوجية كلها في جملة فعليه متحرك لم تكتف القصة النسائية في الكويت بالرومانسية أو الواقعية في اللغة وإنما في منحاها نحو التجديد والتجديد فقد كتبت عالية محمد شعيب في قصة (تطاردي المرأة يطاردني الوهم وهي لاء السنوسي في قصة (عالم بلا عيون) واستبرق أحمد في (رائحة الامتداد الغامض) إلى اللغة السريالية التي تخرج من بئر داخلية ممتلئة بالخوف والعذاب والغيرة القاتلة والحرمان حيث تقول استبرق أحمد في قصتها لو حين ينصف الليل يبدأ المخدر في التفاعل مع السائل السباح الراكض في شراييني وتقتالني رائحة الدموتسبني إلى قميصي تردينني قبل أن أنفس لمع أنهاياً لرتد اعوجهي وقدمي وأحاول أن أتجاهلها

فأشبهها أحول الهروب عنني فتلتصقي أريد أن أنام أريد أن أتذكر كيف كنت أنام؟). فاللغة تتناج في مقدر فائقة على إخراج هذا القلق والخوف ولكل كلمة دلالتها النفسية العميقة (فالليل يشمت من خذله والفجر يسخر منها والألم يتقيؤها ولا تتغيؤ هي والقلب مضخة مسكونة بالهلع).



منى الشافعي

وتكتب هيفاء السنوسي في (عالم بلا عيون) القصة القصيدة وهو أسلوب أقرب إلى قصيدة الشرح حيث تترك فراغات في الكتابة وبعض الوقفات حتى يلتقط متلقي فلسفه مستخدمة أسلوب التكرار للتأكيد كما في لشعوهي تقسم قصتها على قطعتين مختصرة كل واحد يكمل الآخر، وهذا التكرار هو الإيقاع الداخلي للنص بهذا تدخل القاصة الكويتية باب القصة القصيرة من أوسع أبوابها وهي تمثل صوت المرأة لمبعده في عالمنا العربي المعاصر بكل جدارة في ضرب من الإبداع ليس سهلاً ولا جائبياً لمهي كتابة صعبة تحتاج إلى اللغة الجيدة الخاصة والفكرة القوية والبناء الفني القوي.

المصادر:

١) كتاب العربي الثامن والستون (عن الدهشة والألم ٥٠ قصة بأقلام عربية).

٢) كتاب العربي الواحد وسبعون (البحث عن آفاق أرحب) مختارات من القصة الكويتية المعاصرة، د. مرسي الفالح العجمي.

٣) القصة القصيرة والصوت النسائي لحولة الإمارات العربية المتحدة، بدر عبد الملك.

٤) الخطاب الثقافي في الإبداع الأدبي في الإمارات

قراءة في القصة القصيرة الرواية درمضان بسطاوي سي محمد.

٥) نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية (إبراهيم فتحي).

٦) حول الأدب والواقع (دراسة تطبيقية) د. عبد المحسن طه بدر.

٧) بناء الرواية: سيزا قاسم.

٨) البنى السردية (دراسات تطبيقية في القصة الأردنية القصيرة: عبد الله رضوان).

٩) القصة القصيرة في الستينات، د. عبد الحميد إبراهيم.



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

إدارة الجوائز الثقافية

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

- جائزة الشارقة للإبداع العربي - الإصدار الأول.
- جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي.
- جائزة الشارقة للثقافة العربية - اليونيسكو.
- 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 أجنبي مجال الدراسات.
- أفضل كتاب إماراتي أجنبي 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: ٥٦٧٨٨٨٦ / ٥٦٧٦ + الفاكس: ٥٦٦٢١٢٦ / ٥٦٧٦ +
الإسراء العربية المتحدة - ص. ب. ٥١١٩ - الشارقة - الموقع الإلكتروني: www.sdci.gov.ae/awards.html
البريد الإلكتروني: cult.awards@sdci.gov.ae

القصة القصيرة في اليمن

أنطولوجيا الكاتبات

ريثاً أحمد

٦ - محمد علي لقمان في قصته الأولى
(مباغثة) ١٩٤٠م

٧- هاشم عبد الله في قصته الأولى (الكأس
الأول) ١٩٤٠

٨- محمد أحمد بركات في قصته الأولى (مع
عزرائيل في السماء) ١٩٤٧م

٩- مشرق في عزيز في قصته الأولى (راح إلى
الأبد) ١٩٤٨م

وحيث إن القصة العربية الحديثة قد تبنتها
منذ نشأتها الصحف والمجلات فمن
الضروري أن تتبع القصة الأسلوب الصحفي
في تلك الفترة فلبس أسلوب القصة عموماً
ثوب الرومانسية واتسمت القصة نفسها
بالإنشائية والخطابية (٢).

وذلك ما ينطبق على القصة اليمنية في
بداياتها الأولى حيث طغى الخطاب الصحفي
على القصص الأولى التي اتسمت بالواقعية
والرومانسية .

وقد كانت صحيفة (فتاة الجزيرة) تنشر تلك
القصص حيث عودت القراء على التنبيه
للضايا الاجتماعية وطرحتها بأسلوب
قصصي (٣).

كانت هذه المرحلة في كتابة القصة القصيرة
في اليمن هي مرحلة الإعداد والتمهيد كما

ما يملك، ووجد امرأة فقيرة عجوزاً فكتب
لها ورقة إلى «جلالة مولانا الإمام أيده
الله» فأدرجها في بيان الصدقة. ومن هنا
فهو سعيطن (السعيه من ساءط بسين،
والمحتاجين) (١).

كانت هذه هي الشرارة الأولى لفن القص
في اليمن، فلم تترك المحاولات ولم تسقط
الصحف والمجلات هذا النوع الإبداعي
الجديد على اليمن الجنوبي حينذاك، وكان
من الطبيعي أن تشهد الأربعينيات نشاطاً
أكثر لهذا الفن الوليد. وكانت صحيفة (فتاة
الجزيرة) فرصاً لنشر قصص لعدهن
القاصين الذين عرفوا لاحقاً بالجيل الأول
للقصة القصيرة في اليمن ١٩٣٩-١٩٤٨م
وهم:

١- أحمد البراق في قصته الأولى (سعيد)
١٩٣٩م

٢- حامد عبد الله خليفة في قصته الأولى
(الفتاة نور إلهي) ١٩٤٢م

٣- علي محمد لقمان في قصته الأولى
(الرزق) ١٩٤٢م

٤- حمزة علي لقمان في قصته الأولى (فتى
الأحلام) ١٩٤٠م

٥- محسن حسن خليفة في قصته الأولى
(تبذير وجهل) ١٩٤٠م

ظهر السرطول مرتقياً ليمن في نهاية العقد
الثلاثيني من القرن الماضي، حيث نشرت
صحيفة (فتاة الجزيرة) في عدن رواية (سعيد)
لأحمد علي لقمان، وذلك على حلقات عام
١٩٣٩م، بعدها بأشهر قليلة نشرت مجلة
الحكمة في عددها الثاني عشر قصة (أنا
سعيد) لأحمد البراق لتكون أول قصة قصيرة
يمنية .

وقصة (أنا سعيد) كما هو واضح من عنوانها
الزاعق تتحدث عن السعادة التي يجلبها المرء
لنفسه بفعله للخير وهو حوار بين صديقين
لنقل بعض الأفكار النافعة فهم يلتقيان في
اليوم الأول ويتحدثان عن مفهوم السعادة،
وأنها ليست في الأكل والشرب، وإنما هي
إحساس بالمسؤولية تجاه المجتمع ثم تحدث
لقصبة طريقين يقينين عن حتم علم مسلمين
وأهم كالجسد الواحد إذ اشتكى منه عضو
تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى ثم
ينصح صديقه بالعلم ويبين له فضله وحث
الإسلام عليه ، ثم يلتقيان في اليوم التالي
ويسمع صديقه يتحدث بصوت عالي عن
النفس الشريرة ثم يوبخه ويدعو إلى الاقتداء
بالسلف الصالح ثم يتحدثان عن البن اليمني
وأهميته ويرصفان روضة زهر قويسن عبدان
أبياتاً لميخائيل نعيمة من قصيدته (النهر
المتجمد) ثم يتحدثان عن أفعال الخير التي
قام بها في يومه وأنها السبب في إحساسه
بالسعادة فوجد رجلاً عجوزاً فقيراً فأعطاه

يرى الدكتور إبراهيم عبد الحميد في كتابه (القصة القصيرة المعاصرة ١٩٣٩-١٩٧٦) حيث قسم الدكتور عبد الحميد مراحل كتابة القصة في اليمن إلى ٤ مراحل هي:

- ١ - مرحلة الإعداد
- ٢ - مرحلة البداية
- ٣ - مرحلة الوعي
- ٤ - مرحلة التنوع والانتشار.

لذا فإن تلك المرحلة، كانت مرحلة إعداد وتمهيد فلم يكن ينظر إلى القصة كفن قائم بحد ذاته يخلص له الفنان ويجتهد في الوصول إلى ملامحه الخاصة، بل كان ينظر إليها كوثب خارجي جذاب ينقل أفكار المؤلف ومواعظه إلى القارئ ببسروطرافة، وهذا المفهوم كان يسيطوعلى قصص تلك لفترة بوجه عام (٤).

في الخمسينيات كانت القصة القصيرة أكثر حضوراً، وذلك يرجع إلى ظهور عدد من الصحف والمجلات في عدن منها «فناة الجزيرة» - القلم العدني - الرقيب - الجنوب العربي - البعث - الفكر - اليقظة - الكفاح - الطريق - النور - الزمان - الفجر» وغير ذلك من صحف قد توقفت أو تغيرت أسماؤها (٥).

وقد أسهمت تلك الصحف بشكل كبير في نشر القصة القصيرة وازدهارها فظهر من القاصين ما عرف لاحقاً بالجيل اللاحق للرعييل الأول (١٩٤٩-١٩٦٨) وقد وصل عددهم إلى ما يقارب ٨٣ قاصاً مقارن ٩٦ فقط من الرعييل الأول ونذكر منهم:

- ١- حسين سالم باصديق في أولى قصصه (ضحايا وقرابين) ١٩٤٩م
- ٢ - أحمد شريف الرفاعي في أولى قصصه (عذاب أليم) ١٩٤٩م

٣- محمد سالم وزير في أولى قصصه (نهاية ذنب) ١٩٤٩م

٤- محمد سعيد مسعود في أولى قصصه (سعيد المدرس) ١٩٥٠م

٥ - محمد صالح المسودي في أولى قصصه (العانس) ١٩٥٠م

٦ - جعفر عبده حمزة في أولى قصصه (البطانية) ١٩٥٠م

٧ - محمد ناصر محمد في أولى قصصه (المعجزة) ١٩٥٤م

٨ - علي باذيب في أولى قصصه (انتصار إنسان) ١٩٥٦م

٩ - أحمد محفوظ عمر في أولى قصصه (ظروف) ١٩٥٦م

١٠ - جعفر عبده ميسري في أولى قصصه (الخطيئة) ١٩٥٥م

١١- صالح الدحان في أولى قصصه (جسد جائع) ١٩٥٧م

١٢ - عبد الله سالم باوزير في أولى قصصه (أنشواك) ١٩٦٦م

١٣- الآسفة، أحمد في أولى قصصه (ظالم يا مجتمع) ١٩٦٢م

١٤- علي محمد عبده في أولى قصصه (بائع الموز) ١٩٦٥م

١٥ - إبراهيم محمد الكاف في أولى قصصه (السارقة) ١٩٦٥م

كان ذلك عن القصص ونشره في الصحف في الجنوب حيث لم تظهر أي مجموعة قصصية في اليمن حتى عام ١٩٥٦م عندما أصدر صالح الدحان أولى مجموعة قصصية بعنوان (أنت شيوعي).

القصة القصيرة في الشمال:

في الشمال لم تعرف القصة القصيرة إلا عندما أصدر عبدالله الرزاق باذيب وهو زعيم شعبتي طليعي صحيفة (لطبيعة) في مدينة تعز عام ١٩٥٩م والتي نشر فيها الأديب الشاب ذو الثمانية عشر ربيعاً محمد عبطاوي قصة (الغول) وهذا الاسم سيصبح لاحقاً من أهم كتاب القصة في اليمن حيث انتقلت القصة على يده إلى العالمية.

في الستينيات أصدر محمد عبطاوي مجموعته القصصية الأولى في بيروت بعنوان (الأرض يلسلمى) أم في السبعينيات فنجزه بطبع دماج حاضر أم مجموعته القصصية الأولى (طاهش الحوبان) والتي صدرت في طبعتها الأولى عام ١٩٧٣، وهو ذاته دماج صاحب رواية (الرهينة) ذائعة الصيت والتي أعيدت طباعتها عشرات المرات بلغات كثيرة. لم تشهد الثمانينيات ذلك الزخم في كتابة القصة كما حدث في العقدين السابقين بيد أنه فترت ظهورت فيها أسماط ككتابهمين على المستوى الأدبي في اليمن، وذلك تبعاً لأعمالهم الأكثر جرأة من أعمال سابقهم، ونذكر منهم: محمد سعيد سيف الذي نشر روايته الأولى (شارع الشاحنات) مسلسلة في مجلة (اليمن الجديد) وأساطل الثمانينيات إلى جانب قصص أخرى نشرت له في الصحف والمجلات كما ظهر عز الدين سعيد لمطني أصدر مجموعته القصصية الأولى (خطوط في الليل) عام ١٩٧٨م، وعبد الرحمن عبد الخالق وصالح باعامر ومحمد عمر بحاج.

فيها خطفت رؤسنا ثم هلك شمال بلادنا قصة النسائية على يد رمزية الأرياني وسلوى الصرحي التي كانت تكتب باسم مستعارها (بنت اليمين) وأيضا سلوى الأرياني ومحاسن الحواتي وأمنة النصيري.

أما العقد التسعيني فيعتبر بمثابة العصر الذهبي للقصة القصيرة في اليمين حيث شكل حدث إعادة تحقيق الوحدة اليمينية في ٢٢ مايو ١٩٩٠ الحدث الأهم على كافة الصعيد في اليمين ومنها الصعيد الإداعي حيث تنوعت الأفلام ظهرت للساحة عشرت من الأقلام والعقد في المجال القصصي نذكر منهم: أروى عبده عثمان، ياسر عبد الباقي، صالح البيضاوي، رباح أحمد، أفرح الصديق، نسيم الصرحي، المقال عبد الكريم، نورة زريع، عفاف البشير، منير طلال، حنان الوادعي، مهنا جدي صلاح، هدى العطاس، نادية الكوكباني، زيد الفقيه، وجدي الأهدل، جمال جبران، إيمان حميد بشري المقطري، محمد أحمد عثمان، محمد عبد الوكيل جازم، نبيلة الزبير، نبيلة الكبسي، منى باشراحيل، هند هيثم ونادية الريمي وآخرون.

القصة النسائية في اليمين:

بدأت قصة النسائية في الجنوب قبل الشمال بأكثر من عقدين من الزمن وذلك بعدد عوامل لعل أهمها:

١- المسافة الحضارية بين الشطرين حينذاك فقد كان الجنوب يبرز تحت الاحتلال الإنجليزي بينما الشمال واقع تحت وطأة الحكم الإمامي بما فيه من تخلف وجهل للناس عموما وللنساء بوجه خاص.

٢- في الشطر الجنوبي جاءت نشأة القصة القصيرة متأخرة عن صاعدا حركة وطنية ضد الاستعمار يرميها في الشمال نملة خالف

بعد انتصار الثورة السبتمبرية وهزيمة الحصار، وإن كان قد ارتبط أكثر بما يسمى بمرحلة المصالحة الوطنية بعد ٥ نوفمبر ١٩٦٧ لكن الثورة كانت قد تركت أثرها العميق في البيان الاجتماعي إلى غير رجعة (٦).

٣- مما لا شك فيه أن نشأة الصحف وإصدارها في الجنوب لعب دور أكبر أوفي نشأة واستمرار وتطور فن القص.

٤- عرفت المرأة في الجنوب التعليم في فترة مبكرة قياسا إلى الشمال، حيث تم فتح أول مدرسة حكومية للبنات في كريت بعدن في عقد الثلاثينيات (٧).

وتبع لعلها لسابقة كلت لقصة نسائية في اليمين الجنوبي أسبق في الظهور منه في الشطر الشمالي فقد نشرت الأستاذة أحمد قصتها (ظلمة جمع) في صحيفة صوت الجنوب (وذلك في ٣/٩/١٩٦٢ التكون بذلك أول قصة يمنية).

تلاحقت بعد ذلك القصص النسائية في الجنوب حيث نشرت كل من فوزية عبدالرزاق وهولسمي استعار للكاتبه بيهة عبد الحميد قصتها الأولى (أمي) في صحيفة الرأي العام عام ١٩٦٤م بينما نشرت سامية محمود علي قصتها (خطأ سيء) في صحيفة الأيام عام ١٩٦٧م وكذلك شفيقة زوقري التي أذيعت قصصها في عدة جرائد في الستينيات، بل كانت أول قصة تصدر مجموعة قصصية، وكان ذلك عام ١٩٧٠م تحت عنوان (نبضات قلب) وأخيرا وفي الستينيات أيضا نشرت اعتدال ديرية خير تحت اسم مستعارها (أمينة).

ولعل المتابع لقصص تلك الفترة الزمنية سيلاحظ لاجل واقعها للقصة النسائية في

اليمين فقصة (ظلمة جمع) للأستاذة أحمد أول نص سردي نسائي يميني يدل على قوة الاتجاه الواقعي الخبيس تمعن الواقعة ذاتها بناء القصة، ويضحى بالمقابل بالشرائط الفن وقواعد السرد.

فالقاصة الرائدة تعلن عبر موقف ورؤية واضحة إزاء المجتمع الذي وصفته بالظلم، وقامت لقصتها بقطع تعليقها كإجمال ويلخص دبكة القصة كلها فالبنات ترث عن أمهاتهن المجتمع عبر الصور التي رسمها لهما كخاطبتين.

وتعالج القاصة بجرأة واضحة أبرز مشكلات المجتمع عبر موضوع اختيار الزوج، فأم (منى) الفقيرة يزوجه أبوها الشري لا تحبه رافضا زواجا من ابن عمها الذي أحبته واختلته كي ينزع الشاب اسمها القاصة على لسان الشاب (حقه قه) فيكرهها لزوج منقول ليلقر غمها لطفها (منى) التي عرفت قصة أمه وهي في الرابعة عشر من عمرها وأدركت أن أمها الميتة في حادث قد دفعها الاضطهاد إلى السقوط دفعا (٨).

ولعل نموذج (ظلمة جمع) سياتر بتنوعات مضمونية أخرى مع المحافظة على الأسلوب المباشر والوعظي في نماذج أخرى من قصص الستينيات لفوزية عبد الرزاق وسامية محمود علي وشفيقة زوقري، ولكن الباحث سيجد إلى جانب الاعتراضات الاجتماعية الحادة شيئا من الاهتمام بلسانيات اليوم ولحدثا وطنيا لمعاصر نظر الظروف وأواخر الستينيات المتسمة بالصرع في شطري اليمين لإرساء الاستقلال والنظام الجمهوري (٩).

في السبعينيات ظهرت أقلام جديدة مثل زهرة رحمة الله التي انتظرت حتى عام

١٩٩٤ التصدر أول مجموعة قصصية لها وكانت بعنوان بداية أخرى كما ظهرت هدى عبد الله أحمد، ولنتظر حتى الثمانينيات لتظهر لنا قصصات جدهن شفلهنصروأمل عبللعونجبية حدلوافتكار محمد إسماعيل وهدى علوي.

وهذه الفترة أيضاً شهدت نشأة القصة النسائية في اليمن كمأسلفنلسابقاًعليد رمزية الأريانيوسلوىالصرحي(بنت اليمن) وفوزية عبد السلام وهذه الفترة شهدت أول مجموعة قصصية قاصعة من الشمال هي رمزية الأرياني التي أصدرت مجموعتها له يعود عام ١٩٨١ دون تحديد جهة الطبعة.

التسعينيات عقد التنوع والانتشار:

سبق وأن تحدثنا عن العقد التسعيني وما حققت القصة النسائية فيه من ظهور لافت وذكرنا عشرات الأسماء لقاصين ظهرت وتألفت وأبدعت في فن القص.

وبقي أن نشير إلى أن هذه الفترة مثلت بالنسبة للقلم النسائي بوابة للخروج التام من عزلته فحمل خطاب المرأة القصصي رؤيته الجديدة ووضع الثقة في الساحة القصصية وأفصح عن نبوغه وتفوقه وقدره فائقة على الخلق والتغيير والإفصاح عن الذات بحرية وإدراكه ووعيه لحقيقة الواقع ولتعمل معه فاستطاعت المرأة اليمنية في فترة وجيزة أن تحقق حضوراً بارزاً ومميزاً في الساحة الإبداعية والقصصية (خاصة)، وامتد الحضور إلى خارج الحدود ففازت بأكثر من جائزة عربية واستطاعت أن تتبوأ مكانة لا بأس بها في ميدان الأدب العربي الحديث (١٠).

حيث فازت القاصفة حبلعطلس فيملا تقي نادي الفتيات بالشارقة عن مجموعتها

القصصية (لأنها) عام ٢٠٠١م، وحصلت القاصة أروى عبده عثمان على المركز الأول في جائزة الإبداع العربي الإصدار الأول في الشارقة ٢٠٠١ عن مجموعتها القصصية (يحدث في تنكا بلاد النامس). وفازت القاصة نادية الكوكباني بالمركز الثاني في جائزة الدكتور سعاد الصباح عن مجموعتها (زفر قيا سمين) في نفس العام، وحصلت نبيلة الزبير على جائزة نجيب محفوظ للرواية عام ٢٠٠٢ عن روايتها (إنه جسدي) وذلك عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وأخيراً فازت حنان الوداعي بجائزة المبدعين العرب الصادرة عن دار الصدى للنشر والتوزيع بدولة الإمارات العربية المتحدة عن روايتها (أحزان إلكترونية) الدورة ٢٠٠٣-٢٠٠٤م.

ولعل في كلمات الأستاذ الدكتور عبدالعزيز المقالح شهادة حق في ما وصلت إليه القصة النسائية اليوم حيث كتب في تقديمه لكتاب (يوم كان السرد أنثى) وهو كتاب يؤرخ للكتابة النسوية في اليمن احتوى على نماذج إبداعية وشهادات أدبية، بالإضافة إلى ملحق بأسماء الكاتبات اليمنيات وسير ذاتية للمشاركات فيه كتب الدكتور المقالح: «إن النصوص تفصح عن تنوع في الأساليب وثراء في الرؤى وكل نص يفصح عن مستوى التكوين الفني لساردته ومدى استيعابها لمقومات هذا الفن والاستعداد لاختراق قاعدته التقليدية التي أعافت تطور القصة ووقفت بها عند حدود (الحدوث) أو (الحرورية) وفتت للتوصيف المحلي الدارج والمنحدر من العالم الكئيب لفطري للأمهات والجذات في المدن والقرى» (١١).

أسماء الكاتبات اليمنيات منذ عام ١٩٦٢ إلى عام ٢٠٠٠:

- ١ - أروى عاطف
- ٢ - أروى عبده عثمان
- ٣ - أرهار فايع
- ٤ - اعتدال ديرية خيرى
- ٥ - افتكار محمد إسماعيل
- ٦ - أفراح الصديق
- ٧ - أفراح علي سليمان
- ٨ - أم ذي يزن أحمد العقبي
- ٩ - آمال الشامي
- ١٠ - أمل صالح بادويلان
- ١١ - أمل عبدالله
- ١٢ - أمنة النصيري
- ١٣ - أمنة يوسف
- ١٤ - أميرة حجينة
- ١٥ - انتصار الحارث
- ١٦ - أوسان شاهر
- ١٧ - إيمان حميد
- ١٨ - بشرى المقطري
- ١٩ - ثريا منقوش
- ٢٠ - جنان عبدالله
- ٢١ - جيهان عثمان
- ٢٢ - حنان الوداعي
- ٢٣ - حياة قائد
- ٢٤ - رؤوفة حسن الشرقي
- ٢٥ - رمزية الأرياني
- ٢٦ - ربا أحمد
- ٢٧ - زهرة رحمة الله
- ٢٨ - سامية عبد القادر بامطرف
- ٢٩ - سامية الأعبري
- ٣٠ - سامية محمود علي
- ٣١ - سكينه البار

نماذج من الإصدارات القصصية اليمنية:

اسم المؤلف	اسم الكتاب	دار النشر/سنة الطبع
سعيد عولقي	الهجرة مرتين	غير متوفر
حسن أحمد اللوزي	المرأة التي ركضت في وجه الشمس	غير متوفر
ميفع عبد الرحمن	بكاره العروس	غير متوفر
محمد مثنى	في جوف الليل	غير متوفر
صالح سعيد باعامر	حلم الأم يماني	غير متوفر
محمد عبد الوبي	الأرض يا سلمى	غير متوفر
كمال الدين محمد	من بيني حديقة أوسان	غير متوفر
شفيقة زوقري	نبضات قلب	غير متوفر/ ١٩٧٠
رمزية الأرياني	لعله يعود	غير متوفر/ ١٩٨١
نجيبة حداد	لعبتي	دار الهمداني/ ١٩٨١
عبد الله سالم باوزير	سقوط طائر الخشب	دمشق/ ١٩٩١
زهرة رحمة الله	بداية أخرى	دار الحكمة/ ١٩٩٤ صنعاء
محمد الغربي عمران	الشراشف	اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٧ دمشق
همدان زيد دماج	الذباية	الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ صنعاء
نورة عبد الله زيلع	حبات اللؤلؤة	الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ صنعاء
أفراح الصديق	عرش البنات	الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ صنعاء
المفالح عبد الكريم	غريب الوقت الضائع	نادي القصة ومركز عبادي للدراسات والنشر ٢٠٠١
سامي الشاطبي	الأنوات	نادي القصة ومركز عبادي ٢٠٠١ صنعاء
أروى عبده عثمان	يحدث في تنكا بلاد النامس	دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة ٢٠٠١
هدى العطاس	لأنها	مؤسسة عفيف لثقافية ٢٠٠١ صنعاء
سمير عبد الفتاح	رنين المطر	نادي القصة ومركز عبادي للدراسات والنشر ٢٠٠٢
حبيب عبد الرب سروري	شيء ما يشبه الحب (نصوص شعرية وقصصية)	مؤسسة عفيف لثقافية ٢٠٠٢ صنعاء
بشرى المقطري	أقاصي الوجع	اتحاد الأدباء والكتاب ومركز عبادي للدراسات ٢٠٠٢
نبيلة الزبير	رقصت في الصخر	صنعاء
نادية الكوكباني	زفرة ياسمين	اتحاد الأدباء ومركز عبادي ٢٠٠٣
		الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٣ صنعاء

- ٣٢ - سلوى الأرياني
 ٣٣ - سلوى الصرحي (بنت اليمن)
 ٣٤ - سماء علي الصباحي
 ٣٥ - سميرة عبده علي
 ٣٦ - سهالة باشيخان
 ٣٧ - شفاء منصر
 ٣٨ - شفيقة أحمد الزكري
 ٣٩ - شفيقة زوقري
 ٤٠ - عزيزة عبدالله
 ٤١ - عفاف البشير
 ٤٢ - علياء فضائل
 ٤٣ - ف.أحمد
 ٤٤ - فاطمة رشاد
 ٤٥ - فوزية عبدالسلام طالب
 ٤٦ - لارا الضراسي
 ٤٧ - لميس الأصبحي
 ٤٨ - محاسن الحواتي
 ٤٩ - منى باشراحيل
 ٥٠ - مها ناجي صلاح
 ٥١ - نادية الريمي
 ٥٢ - نادية الكوكباني
 ٥٣ - نبيلة الزبير
 ٥٤ - نبيلة الكبسي
 ٥٥ - نبية عبد الحميد (فوزية عبدالرزاق)
 ٥٦ - نجلاء العمري
 ٥٧ - نجيبة حداد
 ٥٨ - نسيم الصرحي
 ٥٩ - نهلة عبد الله
 ٦٠ - نورة زيلع
 ٦١ - نورة عبد الله
 ٦٢ - هدى العطاس
 ٦٣ - هدى عبد الله
 ٦٤ - هدى علوي
 ٦٥ - هند هيثم

إصدارات جديدة



دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة

المصادر والمراجع:

(١) القصة اليمنية المعاصرة (١٩٣٩-١٩٧٦) د. إبراهيم عبد الحميد (كتاب الحكمة) دار العودة بيروت، طبعة أولى ١٩٧٧م

(٢) أضواء على القصة العربية الحديثة.. حسين سالم باصديق/ مركز عبادي للدراسات والنشر ١٩٩٧م- صنعاء

(٣) المصدر السابق

(٤) القصة القصيرة في اليمن عقود من الكتابة، محمد عبد الوهاب الشيباني (مخطوط) ٢٠٢٢

(٥) القصة اليمنية المعاصرة (مصدر سابق) (٦) نفسه

(٧) أدب المرأة اليمنية خلال ثلاثة عقود (١٩٦٦-١٩٩٠) ربيعة سوسيلولوجية أم محمد حسين هيثم (ملحق الثورة الثقافي) صنعاء- العدد ٣٣١ بتاريخ ٢٧ سبتمبر ٢٠٠٣م
(٨) المصدر السابق

(٩) انفجار الصمت- الكتابة النسوية في اليمن - دراسات ومختارات د. حاتم الصكر، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ومركز عبادي للدراسات والنشر ٢٠٢٣م

(١٠) القصة القصيرة في اليمن (مخطوط) نبيل نور الدين

(١١) يوم كان السردي أنثى (نماذج وشهادات إبداعية) بيليوغرافيا للقصة النسائية في اليمن برأحمد. مركز عبادي للدراسات والنشر- صنعاء ٢٠٠٨.

مراجع إضافية:

١- تقنيات السردي في الرواية اليمنية.. د. آمنة يوسف، دار الحوار/ سوريا
٢- أصوات نسائية في القصة اليمنية.. نهلة عبدالله ١٩٩٣

٣- دليل المطبوعات اليمنية دليل المؤلفين اليمنيين.. نبيل عبد اللطيف عبادي، الإصدار الثاني ٢٠٢٢، مركز عبادي للدراسات والنشر

٤ - Gender and the writing of Yemen women writers

كتاب صادر باللغة الإنجليزية من جامعة هولندا للباحثة الدكتورة انطولا المتوكل ٢٠٠٥م