من السـرديات، للآداب الشفاهية، وصولاً إلى المعرض

بالترافق مع انحسار الصيف وبدايات فصل جديد تتجدد الفعاليات الثقافية في الشارقة لتواكب مرئيات التدوير المستمر لها فخلال الأيام القليلة الماضية انتظمت المائدة المستديرة لمُلتقى الشارقة السنوي للرواية في دورته السنوية السابعة، وكان محور المُلتقى هذا العام عن آفاق السرد في الإمارات وتحديات النشر الإلكتروني بأشكاله المختلفة وبمشاركة كوكبة من النقاد والروائيين ممن أسهموا في تعمير المُلتقى بالآراء المختلفة وعلى خط متصل يتواصل التقليد السنوي لفعالية «يوم الراوي» التي تُعنى بالآداب الشفاهية التاريخية ذات الصلة بالمخزون السردي والإبداعي في مجالات آداب السيرة والشعر والأخبار، ويحتضن المقتنيات ذات الصلة، فيما يتم تكريم الرواة والإخباريين .

وبالترافق يتم التحضير لمعرض الشارقة الدولي للكتاب الذي يبدأ في السادس والعشرين من شهر أكتوبر ليعيد إنتاج دورة المهرجان الثقافي السنوي الأشمل، من خلال بازار الكتاب والملتقيات الفكرية وورش الإبداع والمعارض، وكذا سلسلة الجوائز المترافقة مع المعرض .

يمثل معرض الشارقة الدولي للكتاب محطة استثنائية في فعاليات دائرة الثقافة والإعلام فيما يعكس ذلك الوجه التفاعلي الشامل مع المعطيات العربية والدولية في هذا الحقل وتترافق معه إصدارات دائرة الثقافة والإعلام من الكتب والحوليات.

التدوير الشامل لفعاليات الدائرة يتصل ضمناً بتعزيز قواعد المعايير وتحسين الأداء والنظر بعين حاذقة لمقاصد رسائل هذه الفعاليات، استناداً إلى خبرة العقود الماضية، واعتباراً لأهمية المعنى والمبنى المتصلين بالشكل والمضمون، فكلا الجانبين يكملان بعضهما بعضاً ولاشك بأن الأداء المتصاعد في منظومة البرامج الثقافية على مدار العام تتناسب مع التطوير النوعي الذي يفتح آفاقاً جديدة ومتجددة لمزيد من النماء والتطوير .

تتنامى بيئة الإبداع الشارقية ضمن هذه المنظومة الراكزة وتتواصل وفق اشتراطات التجدد الرفيع، وتنبري للإجابة عن أسئلة مُلحة تتموضع في سياق الزمنين الثقافي العربي والإنساني .

د. عمر عبد العزيز

الراف

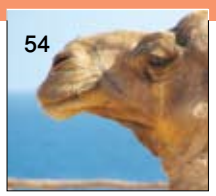
مجلة فصلية ثقافية
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية

04
متابعات وإصدارات

08
الإعلام الفضائي العربي

14
القيروان عاصمة الحضارة الإسلامية



فهرس العدد

ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر: ٣ جنيهات، السعودية: ٥ ريالات، البحرين: ٥٠٠ فلس، قطر: ٥ ريالات، عمان: ٥٠٠ بيسة، اليمن: ٦٠ ريالاً، المغرب: ١٠ دراهم، الكويت: ٥٠٠ فلس، سوريا: ٤٠ ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: ٣,٥ جنيه سوداني

ملف العدد
160 - 112

ميس العثمان في قصيدة ورقيص رواية (موقد البطين) لرجاء عالم ومقاربة تحليلية في الرواية النسائية
الأحيية الإماراتية فاطمة المزروعي والشهرزاد والجوارنيكا العراقية المرأة المغربية: كذات كاتبة

متابعات	04 - 05
إصدارات	06 - 07
الإعلام الفضائي العربي وتوسيخ القلق	08 - 13
القيروان: قلعة الحضارة الإسلامية	14 - 22
جوكيبة الخطاب القرآني	23 - 26
العرب والفكر الخلدوني	27 - 34
يوكيو ميشيما	35 - 41
المسرح وزيتونة الثقافة	42
أقسام الأسماء: مصطلحاتها ودلالاتها	43 - 45
الشاعر ابن زيدون	46 - 49
التراث العربي وعلم النفس	50 - 53
الجمال: تقانية الصحراء العربية	54 - 57
أنوار الموت	58
تنوع وإبداع	59 - 63
همس البراري	64 - 71
قصيدة: «قتلتني القمر» لأمل دنقل	72 - 74
طلائع مبشرة غربية وسحر الشرق	75 - 79
ثراء الجمال عند الواسطي	80 - 84
أضواء على السينما البريطانية	85 - 89
ترميم المباني التاريخية	90 - 93
كهوف منطقة أجانتا وإلورا في الهند	94 - 99
قصة: منظر خارجي للكلية البنات (١)	100 - 101
قصة: شطحة هليمة	103 - 103
شعر: يبكي ويضحك	103 - 103
شعر: أندلسية	104 - 104
شعر: سلمى مقصوصة الطيور	105 - 105
قصة: زوار الشمس	106 - 111

094

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلّم
أحمد بو رحيمة

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
بدرية علي

التنفيذ الفني
مريم بن داغر المرزوقي

التصوير الفوتوغرافي (متابعات)
محمود بنيان

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

www.arrafid.ae

المراسلات: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - ص.ب ٥١١٩
هاتف : ٠٦٧١١١٦/٩٧١+ - براق : ٠٦٦٢١٢٦/٩٧١٦+

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٣٩٦٥٠١، ٤، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٤ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٠٣٤٥٠٦١ - ٠٣٥٠٥٠٩، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٣ - ٢٧٢٥٦٢، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٣٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٦٧٠، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٦٢٥٣٣٤٣ - ٦٢٥٣٣٤٤

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

ملتقى السـرد

انعقد في الفترة من 19 إلى 9/20 ملتقى الشارقة السابع للسرد والذي تنظمه دائرة الثقافة والإعلام سنوياً ليناقش فنيات وتطور السرد العربي في شكل القصة والرواية محلياً وعربياً. وقد قدم نقاد وأدباء من الوطن العربي ودولة الإمارات أوراق بحوثهم التي ناقشت أربعة محاور هي:

ـ القصة الإماراتية، بانوراما تاريخية وفنية

ـ قواعد الفن القصصي بين الثابت والمتغير

ـ تحولات القصة الإماراتية

ـ القصة التفاعلية

وقد تضمن البرنامج شهادات عن تطور القصة الإماراتية وإحاطة بمشهدها منذ انطلاقتها، كما قدم مبدعون شهادات عن كتاباتهم الإبداعية إضافة إلى ذلك ناقشت أعمال طاولة مستديرة أثر الشبكة العنكبوتية في السرد الأدبي.

هذا وقد لاقى الملتقى صدى طيباً في الساحة الثقافية لرصانة البحوث وعمق ما قدمته من جديد في هذا السياق.

الشارقة تواصل التألق في الخارج

استكمالاً لأيام الشارقة الثقافية في اليابان والتي عاشها وحضر افتتاحها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة منذ شهور قليلة، زار وفد من دائرة الثقافة والإعلام ترأسه عبدالله العويس رئيس الدائرة مدينة ناجاؤ وكابولاية نيجاتا اليابانية والذي لاقى رئيس المدينة، وذلك تحضيراً لإقامة المعرض المتنقل «أيام التراث العربي من الشارقة» والذي افتتح في 9/25 وسيستمر إلى الأسبوع الأول من نوفمبر القادم ويضم المعرض قطعاً أثرية من الشارقة وكذلك لوحات تشكيلية ومجموعات من مقتنيات سمو حاكم الشارقة متعلقة بتاريخ منطقة الشارقة.

والمعرض يشكل حركة تواصل ما بين ثقافة الوطن وثقافة الشعوب الأخرى تدعيماً للحوار مع الآخر وتعريفاً بالثقافة الوطنية.

المراجع المسرحية

المراجع المسرحية باللغة العربية ببليوغرافيا أعدها مأمون الشرع عن الفترة من ١٩١٢ إلى ٢٠٠٩، وهي دليل مهم جداً للباحثين والدارسين والمهتمين بالمسرح العربي، ولقد توخى فيها كل ما كتب عن المسرح العربي من دراسات وأبحاث صدرت في شكل كتاب في عموم الوطن العربي وتتبع الأهمية من كونها تقريباً الأولى في السياق وهي تتشكل مسباراً حين البحث والدراسة عن المسرح العربي الذي يشكل منذ عقود طويلة رافداً مهماً في سياق الأدب والفن، والدراسات التي حصرها الشرع تشكل حصيلة قرن من الكتابة تقريباً عن المسرح ولقد جاءت الببليوغرافيا وفقاً للعنوان والموضوع والفترة الزمنية.

إنه عمل توثيقي يسعى به المعد إلى مساعدة الباحثين والمهتمين إضافة إلى أنه وثيقة ما كتب عن المسرح العربي.

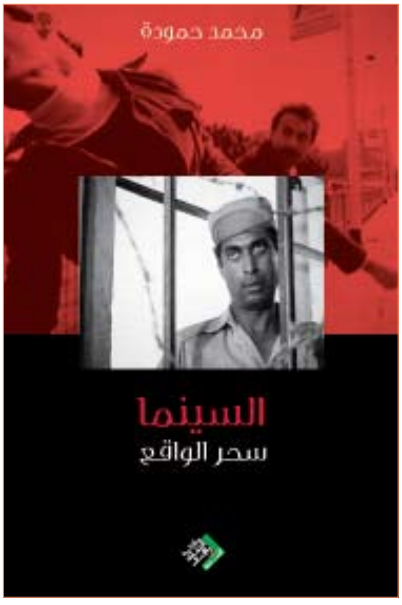
ناسخ ومنسوخ / ستارة

مسرحيتان صدرتا في كتاب واحد للمسرحي والكاتب أحمد الماجد يحاول بهما المرور إلى أعماق العوالم الإنسانية الغامضة كاشفاً عن هؤلاء المتسلقين ففي مسرحية «ناسخ ومنسوخ» يفتح النافذة على الشخصية البديلة التي تتعلق لتزيح الأصل من طريقها وتتربع على عرش الفعل وكأنه ينبه إلى الصنيعة حينما تنقلب وبالاً على الإنسان الذي يمهد العون للآخر ولكنه في النهاية يقطعها، إنها نموذج إنساني موجود في عصر انمحت القيم النبيلة منه.

بينما في النص «ستارة» تنفتح فيها المشاعر الإنسانية على نفس النمط الإنساني الآخر البديل ولكن بصورة أخرى مغايرة.. الآخر مرآة الشخصية العاكسة لما يعتمل في الذات والداخل من مشاعر متناقضة وأحياناً غير مرئية وتستعر التناقضات بحثاً عن الحقيقة، والأهم الحرية التي باتت بعيدة عن إنسان العصر.

دفقة من حياض العطر

ديوان للشاعر رعد أمان يجوب به آفاق النفس المتعلقة بالآخر الإنسان الصديق، والأخ، والشاعر، الأم، الولد، الأستاذ وتنفتح العاطفة لتشكل حروف الوجد واللهفة وألق التعلق وأمنيات التواصل وما بين الحنين والتمنّي تنساب دفقات من صور شفيفة وحروف تشكل بيان الكلمات الحنون أحياناً واللهفى تارة أخرى لتتأطر المشاعر الحية ما بين حب الآخر وحب المكان وحب الوطن والتعالق مع رموز إنسانية يستشرف بها الشاعر حزمة الآمال القادمة والتي يحياها ولا يريد لها الانطفاء.



السينما سحر الواقع

كتاب عن السينما المصرية أراده الكاتب محمد حمودة البحث في التقنيات الفنية والرؤى التقنية المصاحبة لظهور العمل من كتابة وتصوير وصوت ومونتاج وإخراج وحتى أداء الممثل الذي يشكل محور العمل إنسانياً ورغم أن هذه الأفلام سبق أن تناولها آخرون في حينه إلا أن الكتاب يتوخى التأمل الهادئ والنزوع إلى البحث المتروي وخاصة أن هذه الأفلام قديمة وكأنه يقدم رؤية متأنية لتطور وتنوع الفكر السينمائي وخاصة أن الأعمال المتناولة تنتمي إلى أجيال مختلفة تشكل التطور الزمني والفني أيضاً للسينما العربية.

والكتاب في مجمله يقدم رؤية مرتكنة على ما وراء الحقيقة أي أنه استبطان لنفس غاية السينما الباحثة عن خلفيات الأحداث وقراءة عميقة في واقع الحياة للإنسان.

الإعلام الفضائي العربي وترسيخ القلق

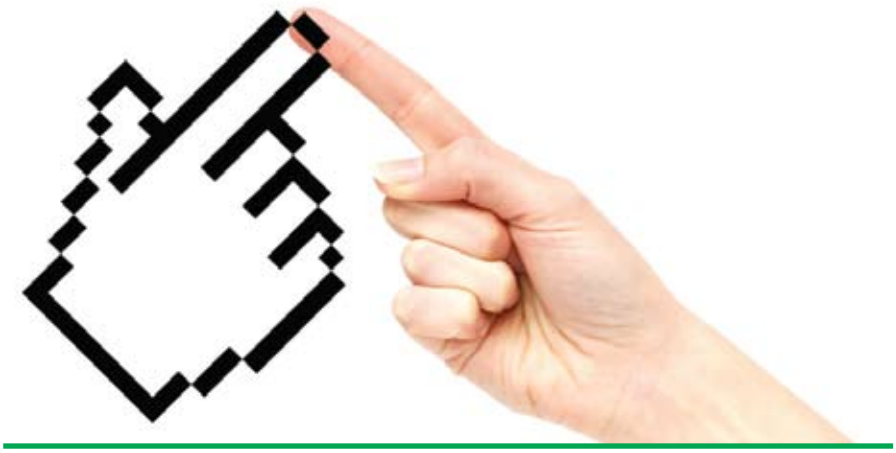
د. إيمان مسعود

منذ أن تشكل الإعلام يأخذ مفهوم المعاصر وهو محط اهتمام رجال السياسة والاقتصاد والاجتماع والطب، وبالتالي أصبح محوراً لاهتمام الباحثين، وتركزت جل الجهود العلمية لرصد عملية التأثير والعوامل المؤثرة فيها، وخرجت تلك الجهود بتراكم علمي كبير، ورغم غزارة تلك الجهود، إلا أنها لم تستطع تحديد متى تعمل وسائل الإعلام ومتى لا تعمل؟ وخرجت معظم تلك الجهود بفرضيات وليس بنتائج محددة ودقيقة للعملية الإعلامية، وترجع صعوبة ذلك إلى تداخل العملية الإعلامية وتشعب العوامل المؤثرة فيها وتعددها وصعوبة دراسة عواملها دفعة واحدة وهناك دراسات عنيت بالمحتوى الإعلامي وتصنيفاته، والعوامل الفنية وغير الفنية المؤثرة فيه، ودراسات ثانية عنيت بالوسيلة الإعلامية وعواملها، ودراسات ثالثة اهتمت بالجمهور وعلاقته بوسائل الإعلام، والعوامل المؤثرة في تلك العلاقة وهناك دراسات أخرى اهتمت بالقائم بالاتصال وأفكاره وآرائه وقيمه وتأثيرها في العملية الاتصالية، لكن دراسات قليلة عنيت بالقائم بالاتصال وظروفه وتأثيرها في العملية الإعلامية تلك التي صارت تتحكم بعقل المتلقي وتصيبه بالقلق والتوتر الدائمين، بما ينعكس على خراب العقل من هول هما الدائم والحاسم بشراسة فوقه بل وصل الأمر إلى تفاقم الإصابة بالأمراض المستعصية أحياناً كأمراض القلب وانفجار شرايين المخ ؟!!

لقد حاول أحد الباحثين في الجامعة الأمريكية ببيروت أن يضع في أطروحته لنيل درجة الدكتوراه تحديداً للإنسان السوي فتبين بعد إجراء دراسة موسعة ودقيقة أن لكل شخص مفهومه الخاص لذلك الإنسان السوي، معتبراً أن من الصعب الاعتماد على القواعد الأكاديمية المحضة لأن إنساناً جديداً يتشكل باستمرار تحت ضغوط وسائل الإعلام والأخبار، لذا كان من الضروري تخصيص موازنات ضخمة من أجل مساعدة ضحايا الأمراض الصعبة والمستعصية مثل السرطان والإيدز والسكر وضغط الدم المرتفع، فضلاً عن مشكلات القلب والمخ فهل خراب العقل أقل هولاً من خراب الجسم؟

هناك الآن ثمة تعبير يستخدم في الأوساط الطبية هو استهلاك القلق صحيح أن نسبة معينة من القلق ضرورية لكي يعيد الإنسان تشكيل نفسه وبالتالي إعادة تشكيل العالم، لكن مستوى القلق زاد بنسبة تكاد تلامس الكارثة فعلاً، وكل شيء تقريباً يبدو مسؤولاً عن ذلك، فالمُضارب في وول ستريت، أو بورصة هونج كونج، أو طوكيو أو دبي أو القاهرة لا يكون مختلفاً عن مزارع القطن أو عن عامل الموانئ فالقلق يأخذ أشكالاً شتى، وهنا يلاحظ الباحث الأمريكي «نيكولاس هايتمان» عبر دراسة تحليلية استندت إلى معطيات شتى، أن كمية المعلومات التي يضخها التلفاز والمحطات الفضائية يومياً في عيني وعقل المشاهد تشكل عملاً حقيقياً في الإصابة بالأمراض العصرية وعلى رأسها القلق، الذي يعد أحد الأسباب الرئيسة للإصابة بمرض ارتفاع ضغط الدم.

لقد بات واضحاً أن ضغط الدم العربي أفلت من السيطرة، وأخذ في الارتفاع بمعدلات متسارعة بسبب الالتحام بوسائل الإعلام والفضائيات التي تتفنن في إنتاج شرائط الفيديو كليب الشبابية، إن جاز التعبير، فالنتائج التي أعلنها المؤتمر العربي الأخير لدراسة ارتفاع ضغط الدم، تقول إن معدل الإصابة في البلدان العربية تفوق في كثير من الأحيان الأرقام المسجلة في العديد من دول العالم، وتأتي مصر في المقدمة، حيث أصيب ٣٠٪ من أبنائها، ممن هم فوق سن الخامسة والعشرين بهذا المرض بينما بلغت الإصابة في المغرب حوالي ٩٪، واقتربت في لبنان من ٢٠٪ وتراوحت في المملكة العربية السعودية بين ١٥٪ و٢٠٪، ورغم أن العديد من البلدان العربية الأخرى لم تحدد بشكل رسمي أو دقيق، الدرجة التي بلغها ارتفاع ضغط الدم لديها، إلا أن المؤشرات المتاحة تدل على أن الحالة غير مريحة، فمعظم المتحدثين العرب في المؤتمر وصفوا ضغط الدم في بلادهم بأنه «مشكلة كبيرة وملحة»، وحسب تقديرات العلماء، فإن العواصف السيلسية والإحباطات الناشئة عن المشكلات الاقتصادية بتبعاتها الاجتماعية والنفسية بالمنطقة العربية والهروب إلى شرائط الفيديو كليب وبرامج الفضائيات المثيرة، أصبحت



تمثل النسبة الأكبر في الإصابة عن العوامل الأساسية التي كانت هي الوحيدة وراء ارتفاع ضغط الدم العربي وانفلاته و«لخبطته» كالأسباب الوراثية الناشئة عن زواج الأقارب، وتوارث المرض، ثم العوامل البيئية، والتلوث، والعادات الغذائية الخاطئة كالشراهة في الأكل، والإفراط في تناول الملح والدهون، ثم زيادة الوزن.

الإعلام الهم.. ورفع ضغط الدم

تعود خطورة الأمر إلى أنه أصبح من غير الممكن تقريباً إعادة تسيطر على ضغط الدم العربي، والعودة به إلى حالته الطبيعية إلا في حالات نادرة، وعلى مستوى أفراد معينين إذا ما سمحت ظروفهم الصحية، وكل ما يمكن عمله تجاه هذه الظاهرة هو العمل على تخفيض الضغط بالأدوية دون القضاء عليه جذرياً، لأنه لا يوجد حتى الآن أية وسيلة للتخلص منه وفي هذا الإطار تتحول المشكلة إلى معضلة «صحية ـ اقتصادية» معاً، وفي وقت واحد، نظراً للمضاعفات الصحية التي تحدث، كتوابع متتالية للمرض، وتؤثر بدرجة أو بأخرى في المريض، وللتكلفة العالية التي تتطلبها السيطرة على المرض ومواجهة آثاره المتتالية وهنا يكفي فقط أن نعلم أن تكاليف العلاج لمريض واحد لتخفيف الضغط، دون مواجهة آثاره الأخرى، تصل إلى ما لا يقل عن ربع مليون دولار أمريكي.

يقول «هايتمان» إن المسلسلات أو الأفلام الأكثر تشويقاً هي التي تضرب على الأعصاب بمطرقة فثمة استنزاف منهجي للسكينة الداخلية (الذاتية) التي ظهرت مع خلق الإنسان، ومع اعتبار أن معدّي نشرات الأخبار، سواء التلفازية أو الإذاعية المسموعة، وحتى الصحفية المقروءة، يلجأون إلى الأسلوب الأكثر رداءة، بل الأكثر همجية حسب تعبيره فقد أصبحت النشرة الناجحة هي التي تكدس فيها عدد القتلى، سواء سقط هؤلاء بفعل الحروب أو الزلازل أو الأعاصير أو بفعل عمليات إرهابية، ناهيك عن حوادث القطارات والحافلات والمناجم، وكلما كان عدد القتلى أكبر في النشرة، انبسطت أسارير المذيع الذي أكثر ما يخشاه هو أن يصاب المشاهد أو المستمع أو القارئ بالملل، ونادراً ما تعطى الأخبار الجميلة الحيز المناسب، بل إنها غالباً ما تقدم بصورة دراماتيكية، حتى تكون مصدر آخر للقلق، وهايتمان يستعين بقصة قدمها مذيع لهطول المطر في إحدى المدن الأوروبية، فيقول إن المذيع استخدم فرملة تجعل المشاهد يظن أن ما يسقط هو إشعاع نووي، وليس مطراً، لكونه تحدث عن احتمال حدوث سيول قد تغرق السيارات، والأرصفة، وحتى المنازل، فيما لم تكن غزارة المطر بالمستوى الذي يمكن أن يُحدث كل هذا، لكن الإثارة الفارغة أضحت جزءاً من العملية الإعلامية وأصبحت تساهم بشكل كبير في تأصيل وتركيز القلق ومن ثم الإصابة بارتفاع ضغط الدم وربما الانهيارات العصبية المميتة.

ليست العملية الإعلامية وحدها المنوطة اليوم بترسيخ القلق بما يؤدي إلى ارتفاع ضغط الدم العربي، فهناك أسباب أخرى كثيرة تشترك معها رغم اختلافها لكن ارتفاع ضغط الدم هو أخطر الأمراض التي يحدثها القلق، لأنه يتسلل إلى جسد الإنسان في صمت، دون أن يشعر به، فهو مرض بلا أعراض، إلا أن مضاعفاته لها بعض الأعراض ولكن المريض قد يعزوها إلى أشياء أخرى بعيدة عن ارتفاع ضغط الدم المشهور بأنه «قاتل صامت»، إذ ربما يعزوها إلى قلة الأكل، أو الإجهاد، أو الإرهاق، أو.. أو.. إلى آخر قائمة التخمينات المخادعة، دون أن يدرك حقيقة الموقف، خاصة أن المرض يمكن أن يخدعه إذا عالج أحد أعراضه، كالصداع مثلاً، بقرص من الأسبرين، لذا فإنه يجب على الفرد أن لا يجعل تكرار عَرَضٍ ما شعر به، يمر مرور الكرام، من دون أن يتأكد من سببه الأصلي وذلك من طريق توقيع الفحص الطبي السريع لتحديد أبعاد الموقف، واتخاذ ما يلزم من إجراءات وقائية أو علاجية، خصوصاً في حالة وجود ضغط دم مرتفع. ولأن الإحصاءات الطبية أثبتت أن ارتفاع ضغط الدم إن لم تتم السيطرة الكاملة عليه يصبح المتهم الأول في وفاة الكثيرين من

البشر، حيث يتسبب في إصابتهم بأمراض قاتلة للقلب والمخ.

واقع إعلامنا الحالي يكشف أننا ما زلنا أسرى لتقنيات الاتصال الغربية، وأن حالة الانبهار شلت قدرتنا على الفعل والإبداع، فليس غريباً بعد ذلك أن ننقل المدارس الإعلامية الغربية بجميع مجالاتها من تحرير وإخراج وتصميم إعلاني كما هي إلى كل وسائلنا، وحتى على المستوى الأكاديمي والبحثي، فقد نقلنا تجاربهم وأفكارهم والأعمال التي ترجمناها جاءت ترجمتها حرفية، وتفسر تجارب وظواهر عالمية لا علاقة لها بواقعنا، ولا بفلسفتنا الاجتماعية والثقافية ويشدد ناقدون على أن الدراسات الإعلامية في الجامعات العربية «منهج وطرائق تدريس» (لتخرج من) عباءة) مناهج وطرق التدريس الغربية، بل إن جميع المراجع إما غربية، وإما ترجمات لأعمال غربية، وإما مستنبطة من دون تصرف، وينسحب الاتهام على كل الأكاديميين وأساتذة الجامعات (وأنا واحد منهم) بأن مساهماتهم ضعيفة ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تساعد في تأصيل العلم العربي، وبالتالي الإعلام العربي أو تأكيد هويته. فصورة «التغريب» في وطننا العربي ليست قاصرة على مجال الإعلام بل سبقت في مجالات أخرى كثيرة، فمدارسنا الأدبية خارجة من قاعة غربية إذا الشعر رومانسي وكلاسيكي والقصة لها أساتها ومراحلها انتقلت ملامح الغربة إلى ألسنتنا إذا المفردة الأوروبية ثقافة والعربية تخلف، ولغتنا عاجزة عن استيعاب الاكتشافات العلمية المتلاحقة..

الفضائيات وأخلاقيات الإعلام

«غربتنا» كانت عميقة وقاسية عقب فترة الاستعمار الاستيطاني الذي انتزع المجتمع العربي من ثقافته وربطه بفكره ونشاطه

ومنهجه في الحياة وإلى وقت قريب كان التهاون في العبادة مدنية وتحضّراً، والممارسات المنافية للشريعة الإسلامية حضارة، كاد «العيب» وقتئذ يختفي من قاموس القيم والتقاليد العربية والإسلامية النقدية، نعم لبست ثقافتنا «الجاكت» و«الكرافت» أو رابطة العنق، وحتى في المعمار اختفت الطرز الإسلامية والعربية، ولم يعد غريباً آنذاك أن يأنف مسلم ما عن أداء عبادته علناً أو يزهد حتى لا يطعن في تقدميته ومدنيته ونشطت في تلك الفترة البعثات التعليمية، وحركة الوفود إلى الخارج حتى أصبحت مجتمعاتنا بكاملها تؤثر الثقافة الغربية على ثقافتنا ويعرف شبابها ومثقفوها كبار المفكرين والأدباء الغربيين أكثر مما يعرفون علماء بلادهم وفقهائها وشعرائها وأدبائها ومفكريها، واستمرت عملية «التخدير» و«التغريب» طوال عقود من الزمان حتى أوشك التدفق الثقافي أن يمحو الهوية المحلية ويذوّب شخصيتها.

وعندما انتبهت الدول العربية والإسلامية لمخاطر هذا الغزو الثقافي وتهديداته لقيم شعوبها وعاداتهم وتقاليدهم عمدت إلى إنشاء وكالة الأنباء الإسلامية الدولية في عام ١٩٧٠م، وأوكلت إليها مهمة تعزيز التراث وحمايته والعمل على توحيد أهداف العالم الإسلامي، وإنشاء علاقات وثيقة بين الدول الأعضاء ورفع وعي المسلم فيما يتعلق بقضاياه، ولكن تلك الوكالة ولدت ضعيفة ومحدودة التأثير واعتمدت على غيرها من الوكالات الأجنبية الكبرى ولم تفلح في تحجيم موجة التغريب. ثم توالى إنشاء منظمات أخرى كمنظمة إذاعات الدول الإسلامية في عام ١٩٧٥م. ومع التطورات التقنية الاتصالية الغنية كمّاً ونوعاً توالى إنشاء المحطات الفضائية ـ سواء كانت دولية أو خاصة بمجموعة أفراد أو هيئات.

نستطيع أن نقرر ـ من دون أن يترتب على تقريرنا هذا أية مخاطرات علمية أو محاذير

أكاديمية ـ أن إعلامنا العربي ضائع الهوية أو ضعيف الهوية على الأقل ويفتقر إلى السمة الأصالة والملمح الثقافي والأخلاقي الذي يؤكد ذاتيته، وليست هذه رؤية تشاؤمية، وللوسيلة من وسائل «جلد الذات» بسبب هزيمة نفسية كبرى، ولكن حقيقة هذا هو واقعنا الإعلامي، فإعلامنا العربي غائب عن الساحات الساخنة على امتداد العالم، ويفتقر إلى المصداقية بدرجة كبيرة، وإلى أعمال تتسم بالعمق والشمول وتقوده إلى إبراز الهوية وتأكيدها، والإعلام العربي في الفضائيات العربية «إذا استثنينا بعضاً منها» لا يفصح عن ذاته مباشرة، وهو متردد دائماً في إبراز بطاقته الشخصية فيه معمعة الأحداث الجسام التي تطل على عالمنا بين حين وآخر، وهو لا يقدم ذاته إلا متأثراً لمنهجية وافدة إن لم تكن مسوخة أو منسوخة تماماً فالمضامين الإعلامية عندنا لا تعدو أن تكون ذات نسج غربي في الغالب، وهي ذات نسق غربي بلسان عربي ولذا فإن الإطار واللوحة غير منسجمين على الإطلاق، لأن محاولات التوليف بينهما لا تعتمد على نضج ووعي لإشكالية الأصالة والمعاصرة، ولا بأهمية الإعلام في تأكيد الهوية العربية، ولا بقدرته على المنافسة الفنية والإبداعية، ويبني إعلاميون كثيرون نظرتهم الازدرائية هذه للإعلام العربي نتيجة لفشله الواضح في إحداث توأم بين الدول العربية، فكيف بالدول الأجنبية، ويضيفون أن هناك سمات تنافر ما زال موجوداً بين الشعوب العربية والإسلامية قائم على قومية أو شعوبية، وربما على فوارق ثقافية واقتصادية. إن الناقد أو المتابع الحصيف لتدفق إعلامنا اليوم على امتداد الوطن العربي سيتبين أنه يتسم بكل أسف بالسطحية والضحالة ولا ينفذ إلى عمق الفكرة، وذلك فيما يتعلق بمواده التي ينتجها، أما المواد المستوردة سواء كانت أخباراً أم تر فيهاً أو مواد تثقيفية، فإنه ينقلها كما هي من دون محاولة لتنقيتها، وتقييم ما يتوافق منها مع بيئتنا وقيمنا وعاداتنا، وبالطبع لا يمكننا أن نطلق القول على العموم فهناك محاولات جيدة ومتميزة لتقديم مضامين إعلامية محلية، ولكنها ضئيلة وقليلة، فأمامها معوقات كثيرة تحول دون غزارتها واستمراريتها وفي هذا لمنحنى يمكن للدول أو الأجهزة المسؤولة عن الإعلام أن تتدخل لحماية المجتمع من الآثار الضارة للمواد الإعلامية التي تبثها الأجهزة العالمية وتعيد الوسائل المحلية بثها بحذافيرها كما يمكن لهذه الأجهزة أن تحد وسائل الإعلام المحلية نسبة عالية من الإنتاج المحلي الذاتي المضمون والروح، لأن المحاذير ـ في الأساس ـ لا تكمن في المواد الإعلامية الغربية نفسها، وإنما تكمن في العقول العربية التي استحوذت عليها الثقافة الغربية بأطرها ومضامينها وأسرها لمنهج الإعلامي الغربي، وجرأته، وحضوره المباشر في ميادين الأحداث والوقائع العالمية.

وعلى الرغم من أن الأخلاق كانت ولم تزل محل اهتمام المجتمع الإنساني، إلا أن التعقيدات والتناقضات ومظاهر التغير والتطور قد عززت هذا الاهتمام وأتاحت له فرصاً مواتية، فالأخلاقيات وما يرتبط بها من حقوق وواجبات ومثلها قضايا من ممارسات، فرضت نفسها على ساحة الاهتمام من جانب الأفراد والنظم الاجتماعية، وأصبحت كذلك محل اهتمام الباحثين والعلماء في تخصصات مختلفة، ومن المنظور اللغوي فإن الأخلاقيات تعني الدراسة الفلسفية لتقييم الأخلاقية والقواعد The philosophical study of moral values and rules ، كما أن الأخلاقيات من المنظور اللغوي تدل أيضاً على الدافعية بناء على أفكار الصحيح والخطأ Motivation based on ideas of right andwrong، وكثيراً ما يستخدم مصطلح (Ethics) كمرادف لمصطلح (morality) وإن كان المصطلح الأول شائع الاستخدام في مجال القواعد الأخلاقية المكتوبة التي تنظم ممارسات معينة بما يكفل التزام هذه الممارسة بالمبادئ التي تضمن عدم خروجها عما هو مرسوم ومحدود في الإطار التنظيمي أو عمل المنظمات تكون الأخلاقيات من هذا المنظور (القواعد المكتوبة التي تنظم العمل بحيث لا يخرج عن التزامات أخلاقية معينة)، وعادة ما ترتبط هذه القواعد بالثقافة التنظيمية Organizational culture، وحينئذ تكون القواعد الأخلاقية بمثابة ثقافة مقبولة تضعها السلطات المختصة لمكان العمل. إنها أخلاقيات تهدف إلى أن يكون الأداء المهني وفق قواعد أخلاقية محددة (فلا يكون الأداء منافياً لهذه القواعد) وبحيث يتم القيام بالأعمال المسموح بها أخلاقياً، وإلا كان الأداء غير سليم من المنظور الأخلاقي. على مستوى الاتصال فإن أخلاقيات وسائل الإعلام (Mediaethics) محل اهتمام العديد من المنظمات المحلية والإقليمية والدولية، وتأكيداً لأهمية هذه القواعد تم تنظيم العديد من المؤتمرات، كما ظهر الكثير من التقارير التي تصدرها جهات متخصصة بما يوضح المخاطر التي تترتب على عدم الالتزام بالأخلاقيات من جانب وسائل الإعلام، وفي كثير من الأدبيات المعنية بأخلاقيات وسائل الإعلام يبدو التأكيد واضحاً على أهمية هذه الأخلاقيات وضرورة تطويرها بحيث تقابل التطورات في الممارسة وتؤثر فيها، وفي سياق هذا التأكيد تطرح وتناقش القواعد الأخلاقية مع ربطها بقضايا حيوية للمجتمع

مثل تعزيز فرص الحوار، والمشاركة الإيجابية للمرأة والتنمية والسلام والحفاظ على البيئة، واحترام الثقافات، ونبذ العنف والديماجوجية، إلخ وعلى الرغم من المواثيق الأخلاقية الصادرة سواء على المستويات الإقليمية أو الدولية لتنظيم عمل وسائل الإعلام، إلا أنها لاتتخذ صفة الإلزام، وكثيراً مايعوزها الجانب الأخلاقي المرتبط بالذاتية الثقافية. هنا تبدو أهمية وضرورة وجود المواثيق الأخلاقية التي تنظم عمل وسائل الإعلام الجماهيرية على المستوى الوطني.

غياب المجتمع الفاضل

من أهم مظاهر عدم الالتزام بأخلاقيات وسائل الإعلام خاصة في الفضائيات العربية هو عدم الالتزام بالدور التربوي، فهذا الدور يكاد يكون مفقوداً في أغلب تلك الفضائيات، بل يصل بعضها إلى المواجهة مع التربية بسبب ما فيها من انفلات تجاوز كل حد ممكن وكل متابع منصف للفضائيات العربية يجد أن هناك مواجهة بين التربية وما يعرض في كثير من الفضائيات ولكي لايفهم أنني وحيد الطرح في هذا المجال أنقل سطوراً مما كتبه الدكتور أحمد الضبيب في جريدة الجزيرة السعودية، في مقال تحت عنوان (زمن الوقاحة) يقول فيه: «إن الخطر الذي كنا نظنه آتياً من بعيد قد تفجر تحت أقدامنا.. لقد صدمتنا القنوات الفضائية العربية أول الأمر بمناقشة عدد من الموضوعات الشاذة المحرمة، وأصبحت تحاور نافي ممارسات بعيدة عنا، كان الإنسان يخجل من ذكرها، بل يشمئز من مجرد الإشارة إليها، فإذا بها تعرض ذلك على الشاشات بدعوى الصراحة والشفافية». ولن أطيل القول فما لم يكتب أكثر مما كتب، ولكنني أنقل ما كتبه علي الشدي في مجلة اليمامة بعنوان «يا زمان الفحش والتلوث» ومما قاله فيه: «في هذا الزمان ربما يتمنى أحدنا أحياناً لو كان أعمى، وأصم، حتى لايرى أو يسمع الفحش الذي تعددت أشكاله ووسائل إيصاله إلى الناس جميعاً رغم أنوفهم لقد طبعت وسائل الإعلام أذهان عامة الناس بالتفكير دائماً حول الجنس، حتى إن مقدم برامج في إحدى الفضائيات طرح سؤالاً على المارة في الشارع يقول: «لماذا تذهب إلى الفراش؟ وتغامز الذين طرح عليهم السؤال من رجال ونساء في إشارة واضحة أن الهدف من السؤال هو إجبارهم على إفشاء سر من أسرار ما يجري في الفراش، لكن إجابة السؤال كانت عادية وبسيطة وهي أننا نذهب إلى الفراش لأنه لا يستطيع الحضور إلينا»، فأين بعد كل هذا الالتزام بأخلاقيات وسائل الإعلام، أو بالدور التربوي الباني الذي يجب أن يكون هدفاً من أهداف كل فضائية عربية ولم تضل الطريق وتضيع هويتها العربية التي من أبرز سماتها الالتزام بالدور التربوي؟

ومن المؤسف حقاً أن نجد العالم الغربي ـ الذي نعترف بتفوقه علمياً ـ تتشنن أوساطه السياسية والتربوية والإعلامية حملة شديدة على محطات التلفزة الخاصة بسبب تجاوزها حدود القانون والمبادئ الأخلاقية في برامجها بهدف الحصول على مزيد من الإعلانات غير عابئة بالآثار الاجتماعية والتربوية، حسبما نشرت جريدة الشرق الأوسط عن ذلك في ألمانيا وأن تلك المحطات اعتذرت، ولكن لم يكف المطالبين، بل طالبوا بمعاقبة المسؤول الذي تجاوز القانون والتقاليد والأعراف، هذا في ألمانيا وهي جزء من عالم متفوق علمياً، لكنه ـ بكل صدق ـ منحدر أخلاقياً. أما في عالمنا العربي ـ ويا للأسف ـ انطلقت من سمائه فضائيات عربية أضاعت هويتها بيدها وأصبح ديدنها دعوة الشباب إلى الانحدار الأخلاقي، وصارت تقدم الداعر على أنه نموذج لهذا المجتمع العفيف. لقد انفلت الزمام، ومن يشاهد الفضائيات العربية ويتابع تهافتها على نشر رذائل

لسائقين ولسائقات طائرات وشخوذهم يتصورون أن المجتمع العربي صار خالياً من الفضيلة ومن مكارم الأخلاق التي بعث الله محمداً ـ صلى الله عليه وسلم ـ متمماً لها، وأن هذا المجتمع العفيف يعيش عيشة حيوانات في غابة لا تعرف للفضيلة لا اسماً ولا رسماً، وأن هذا المجتمع خالٍ من الفُضليات من الأمهات والبنات والأخوات، سوى من هؤلاء العاريات اللاتي لم يشبع نهمهن للمال إلا المتاجرة بأجسامهن، ولا تستغرب أن ترى رجلاً عربي اللسان (لا الكرامة) قد جاوز السبعين من عمره يثرثر في إحدى الفضائيات كالمراهق ويسرد أدق التفاصيل عن بعض الفنانات وتاريخهن، ويتفاخر أنه قضى عمره في متابعة هذه الفنانة، ولو سألته عن بطل من أبطال التاريخ لأخطأ في نطق اسمه.

تتأسف بل تتألم وتصاب بالقرف عندما تجد إجماعاً فضائياً عربياً على نشر الرذيلة وهدم بناء الأسر، الذي بقي سياجاً لحفظ الكرامة العربية، وتتساءل محتاراً ألا يوجد بين هؤلاء الذين دفع بهم الزمن الرديء للمسؤولية عن الفضائيات من يفكر في مجتمعه وأصالته وتميزه الأخلاقي عن المجتمعات الغربية التي تئن من أثر الانحلال الخلقي. لقد أصبحت حياة البيت العربي من خلال الفضائيات العربية لا الأجنبية تتمثل في الخيانة الزوجية، وفي فتاة تطارد شاباً في مطعم الجامعة إلى حياة الشقق التي تتلبس بالعربي أينما وجد، وهذه الصورة للعربي رسمتها فضائيات عربية لا أفلام هوليوود التي يرجمها العرب بأقبح الأوصاف لأنها أساءت لصورة العربي.

أما المجتمع الفاضل في الحياة العربية فهو الغائب إلا قليلاً عن خريطة الفضائيات العربية، فالطبيب والطبيبة والمهندس والمهندسة وأستاذ وأستاذة الجامعة والمربي والمربية والممرض والممرضة، فهؤلاء لا مكان لهم في الفضاء العربي إلا في برامج محدودة في الفضائيات الخليجية التي يديرها خليجيون لا مستقدمون، وإذا أراد هؤلاء الذين يخدمون المجتمع أن يكون لهم مكان في الفضائيات فليتركوا مهنهم الشريفة إلى ثقافة المَخادع، وليرتادوا أماكن الغزل، الغريب أن بعض الطبيبات في بعض الفضائيات تعرض مفاتنها وتكشف المستور منها ما يصرف الأنظار إلى جسدها لا إلى قولها بل وصل الحد ببعض البرامج الفضائية أن تصور الأم العربية في موقف الفحش، فإذا قدم عشيق ابنتها فعليها مغادرة المكان ليخلو الجو للعاشقين وفوق ذلك تخدمهم بإحضار القهوة أو حاجة «سخنة»..

المراجع :

١ـ د. مصطفى سويف ـ أسباب انتشار الاضطراب النفسي، كتاب الأهرام، القاهرة ـ ١٩٩٦م.

٢ـ ولبور شرام ـ أجهزة الإعلام والتنمية الوطنية ـ ترجمة محمد فتحي.

٣ـ وليام ريفرز ـ وسائل الإعلام والمجتمع الحديث ـ ترجمة ـ د. إبراهيم إمام.

٤ـ محمد فائق الفلاييني ـ وسائل الإعلام وأثارها في وحدة الأمة.

٥ـ د. عواطف عبدالرحمن، قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث.

رسائل جامعية

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

e-mail : sdci@sdci.gov.ae

عاشت احتفالية ثقافية كبرى بمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة الإسلامية

القيروان قلعة الحضارة الإسلامية في الشمال الإفريقي

أحمد أبو زيد

تعتبر مدينة القيروان التي تقع في الصحراء جنوبي تونس من أقدم وأهم المدن الإسلامية في إفريقيا، بل هي المدينة الإسلامية الأولى في منطقة المغرب، وثاني مدينة إسلامية في إفريقيا بعد الفسطاط، وتُعرَف باسم «رابعة الثّلاث» بعد مكة المكرّمة والمدينة المنورة والقدس الشريف، وقد صنفتها منظمة اليونسكو كمدينة تراثية عالمية عام ١٩٨٨م، وعاشت طوال العام الماضي (٢٠٠٩م) احتفالية ثقافية كبرى بمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة الإسلامية من قبل المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة «الإيسيسكو».

واختيار القيروان عاصمة للثقافة الإسلامية، يأتي تتويجاً للمكانة التاريخية والحضارية التي تمثلها هذه المدينة العريقة وقد اشتمل برنامج الاحتفالية الثقافية، التي امتدت على مدار العام الماضي، على مهرجانات وندوات دولية ومعارض ومسابقات وعروض مسرحية وسينمائية وأفلام وثائقية وأمسيات شعرية ودورات تدريبية في عدد من الفنون، كما اشتمل على تنظيم مهرجان للإنشاد الصوفي ومهرجان للأزياء والفولكلور الإسلامي، إضافة إلى معارض لترويج التراث المعماري وفنون الزخرفة الإسلامية.

قاعدة للإسلام وحضارته

ويعتبر إنشاء القيروان بداية لتاريخ الحضارة العربية الإسلامية في المغرب العربي، فقد بناها القائد عقبة بن نافع لتكون قاعدةً لنشر الإسلام في المغرب العربي وإفريقيا، وكانت هذه المدينة تلعب دورين هامين في آن واحد هما: الجهاد في سبيل الله والدعوة إلى الإسلام، فبينما كانت الجيوش تخرج منها للغزو والفتح، كان الفقهاء يخرجون منها لينتشروا بين البلاد، يعلّمون العربية وينشرون الإسلام.

ولقد بقيت القيروان عاصمة الإسلام الأولى لإفريقية والأندلس ومركزاً حربيّاً للجيوش الإسلامية ونقطة ارتكاز رئيسية لإشعاع اللغة العربية، وأحد أكثر مراكز الثقافة العربية الإسلامية تألقاً في المغرب الإسلامي طوال خمسة قرون من السابع إلى الثاني عشر للميلاد.

فهي بذلك تحمل في كلّ شبر من أرضها عطر مجد شامخ، وإرثاً عريقاً يؤكده تاريخها الزّاهر ومعالمها الباقية التي تمثل مراحل هامة من التاريخ العربي الإسلامي، كما أن قيمة معالم القيروان وأصالتها وثراء كنوزها الأثرية وتنوعها، تجعل منها أيضاً متحفاً حياً للفنون والحضارة العربية الإسلامية، وما تتسم به معالم المدينة من أشكال معمارية فاخرة، ومن تنوع في رصيدها الزخرفي، ينم ويشهد في آن واحد على الدور الذي قامت به في تأسيس الفن الإسلامي ونضجه ونشره.

وقد وصفها الإدريسي في «نزهة المشتاق» بقوله: «القيروان أم أمصار وعاصمة أقطار، أعظمها من المغرب قطراً وأكثرها بشراً وأيسرها أموالاً وأوسعها أحوالاً وأتقنها بناءً وأنفسها هممًا وأربحها تجارة وأكثرها جباية»، وهي أعظم من ذلك في إشعاع حضارتها وانتشار معارفها وعلومها والإسهام في جلها وفقهائها وعلمائها في بناء صرح الحضارة العربيّة الإسلامية في المغرب.

فقد استطاعت القيروان أن تفرز طوال أربعة قرون متتالية مدرسة متعدّدة الخصائص أبقت على ذكرها خالداً وحافظت على مجدها التالد، فقام بها منذ أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع ميلادي) بيت الحكمة، لعب دوراً علمياً كبيراً في مجالات العلوم الطبية والفلكية والهندسية والترجمة وصار ركيزة قوية لمقومات النهضة الفكرية والعلمية بالبلاد، وكانت المدينة آنذاك سوقاً للمعرفة يغترف من مناهلها الواردون على أحواضها والمتعطّشون لمعارفها فطبقت شهرتها الآفاق وعمّ ذكرها كامل أرجاء المغرب الإسلامي.

نشأة المدينة

وكلمة «القيروان» كلمة فارسية دخلت إلى العربية وتعني «مكان السلاح ومحط الجيش أو استراحة القافلة، وموضع اجتماع الناس في الحرب»، كما تعني في اللغة العربية القافلة، وتقع القيروان في تونس على بُعد ١٥٦ كم من العاصمة التونسية.. وقد لعبت دوراً أساسياً في تغيير مجرى تاريخ الحوض الغربي من البحر الأبيض المتوسط وفي تحويل إفريقية (تونس والمغرب) من أرض مسيحية لهجتها اللاتينية، إلى أرض لغتها العربية ودينها الإسلام.

وتاريخ مدينة القيروان يعود إلى عهد معاوية بن أبي سفيان عندما ولى على إفريقية عقبة بن نافع، فجمع إليه مَن أسلم من البربر وضمهم إلى الجيش الوارد من قبل معاوية، وكان جيش معاوية عشرة آلاف، فسار به إلى إفريقية ونازل مدنها فافتتحها وأسلم على يده خلق من البربر وفشا فيها دين الله حتى اتصل ببلاد السودان.

وقد نظر عقبة في أحوال إفريقية، فرأى أنه لن يستقيم له أمر الاستقرار المسلمين فيها بصفة نهائية يقول مقبة فيها: «إن إفريقية إذا دخلها إمام أجابوه إلى الإسلام، فإذا خرج منها رجع مَن كان أجاب منهم لدين الله إلى الكفر، وأرى لكم معشر المسلمين أن تتخذوا لها مدينة تجعل فيها عسكراً وتكون عز الإسلام إلى آخر الدهر»، ورأى عقبة أيضاً أن من أسباب تراجع المسلمين من إفريقية هو طول خط المواصلات بينهم وبين أقرب مرتكز لهم وهو «الفسطاط» في مصر فاستقر رأيه على أن خير وسيلة للاستقرار في المغرب إنما

تكمن في الاحتفاظ بجيش دائم، وأن ذلك يستدعي إنشاء مدينة جديدة تكون مقر وسكن المسلمين وموطن أهلهم فاختار لذلك موقعاً له ميزات عديدة من حيث الحرب والاقتصاد والمواصلات فأنشأ القيروان في بقعة تكفي لتموين الحامية ومن معها بعيداً عن الساحل بحيث لا ينالها الأسطول الروماني، وفي نفس الوقت تكون مواجهة لجبل أوراس الذي كثيراً ما قاوم سكانُه الفاتحين من قبل.

فحين تَوَسّط عقبة بن نافع الصحراء حيث تونس الحالية توقّف عند منطقة رآها صالحةً لتَعَسكر قوّاته ورأى فيها ملاذاً آمناً للاستراحة القوافل التي تنتقل بين الشّرق والغرب فحطّ فيها الرّحال، وخطّ بعصاه على الأرض حدود المُعسكر فكان اختيار عقبة لهذه المنطقة عن بُعد نظر، فهي تقع في جوف الرّوابي على منتصف الطريق بين الحصون والشواطىء البيزنطية ومخابىء البربر الجبلية، فاتخذها محطةً لاستراحة القوافل ومركزاً للانطلاق الإسلام.

واستصوب صحابة عقبة بن نافع رأيه، فجاؤوا إلى موضع القيروان، وهي في طرف البر، وأمر عقبة أصحابه بالبناء فقالوا: هذه غياض كثيرة السباع والهوام، فنخاف على أنفسنا هنا، وكان عقبة مستجاب الدعوة، فجمع من كان في عسكره من الصحابة ـ رضوان الله عليهم ـ جميعاً وكانوا ثمانية عشر ونادى: «أيتها الحشرات والسباع نحن أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم فارحلوا عنا فإنا نازلون، فمن وجدناه بعدُ قتلناه»، فنظر الناس يومئذ إلى أمر هائل عجيب، إذ كان السبع يحمل أشباله والذئب يحمل أجراءه والحية تحمل أولادها، وهم خارجون أسراباً أسراباً، فحمل ذلك كثيراً من البربر على الإسلام.

وشرع عقبة بن نافع في بناء القيروان سنة ٥٠ للهجرة، وابتدأ بتخطيط دار الإمارة، ثم عمد إلى موضع المسجد الأعظم فاختَطّه، ولكنه لم يحدث فيه بناء، ويذكر «ابن عذارى» المراكشي أنه كان يصلي في موضع هذا الجامع قبل أن يقوم ببنائه.

منزلة القيروان

ومما يذكر من اهتمام عقبة بن نافع بالقيروان وحفاوته بها، أنه بعد أن انتهى من بنائها جمع وجوه أصحابه وأهل العسكر، فدار بهم حول مدينة القيروان، وأقبل يدعو لها ويقول في دعائه: «اللهم املأها علماً

ولم تلبث المدينة أن عمرت بعد تخطيط الجامع بالدور ومختلف الأبنية والمساجد، وشد الناس إليها الرحال، وعظم قدرها، وتحقق الرجاء من بنائها وأصبحت بحق قاعدة للمسلمين في بلاد المغرب.

وفقهاً، واعمرها بالمطيعين والعابدين، واجعلها عزاً لدينك وذلاً لمن كفر بك، وأعز بها الإسلام».

ويقال إن البربر عندما رأوا عقبة بن نافع ـ رضي الله عنه ـ وهو ينشد القيروان بنفسه

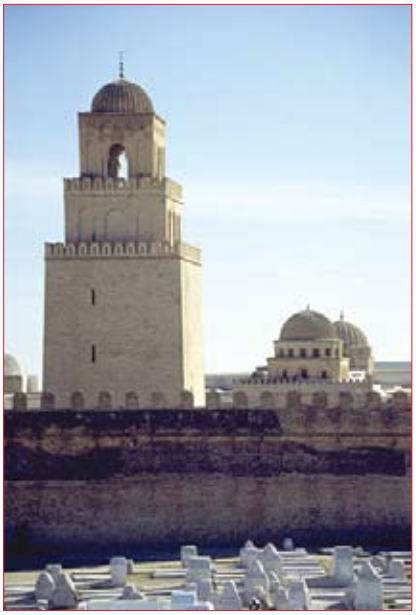
تأثروا بشخصيته الدينية، وبما كانوا يرون عليه من التفاني في سبيل الإسلام، فدخلت جماعات كبيرة منهم الإسلام على يديه، وانضمت إلى القوات المحاربة، كما كان لهذه المدينة منزلة دينية عظيمة في نفوس المسلمين وكانوا يعتبرونها مدينة مقدسة ولا يدخلها غير المسلمين.

وقد جاء إنشاء القيروان في وسط الصحراء، لتكون آمنةً من هجوم الأعداء، ولم يمنعها انعزالها هذا من أن تنمو وتكبر، وإذا كان عقبة بن نافع قد عُزِلَ عنها فترة من الزمن فإنها استعادت عظَمتها بعودته عام ٦١هـ وظلت ما يقرب من أربعمائة عام على رأس مدن إفريقية والمغرب، وكان لها سور له أربعة عشر باباً، وكانت سوقها متصلة بالمسجد من جهة القبلة وممتدة إلى باب يعرف باسم «باب الربيع»، وذكر البكري أنه كان لهذه السوق سطح متصل به جميع المتاجر والصناعات وأن هذا السطح قد تعرض لبعض التهدم، وأمر هشام بن عبد الملك بترميمه عام ١٠٥هـ.

عاصمة تاريخية

ولقد لعبت مدينة القيروان دوراً رئيسياً في القرون الإسلامية الأولى، فكانت العاصمة السياسية للمغرب الإسلامي ومركز الثقل فيه منذ ابتداء الفتح إلى آخر دولة الأمويين بدمشق.

وعندما تأسست الخلافة العباسية ببغداد رأت فيها عاصمة العباسيين خير مستند لها لما أصبح يهدد الدولة الناشئة من خطر الانقسام والتفكك، ومع ظهور عدة دول مناوئة للعاصمة العباسية في المغرب الإسلامي، فقد نشأت دولة الأمويين بالأندلس ونشأت الدولة الرستمية من الخوارج في الجزائر، ونشأت الدولة الإدريسية العلوية في المغرب الأقصى.



وكانت كل دولة من تلك الدول تحمل عداوة لبني العباس، خاصة الدولة الإدريسية الشيعية، التي تعتبرها بغداد أكبر خطر يهددها لهذا كله رأى هارون الرشيد أن يتخذ سداً منيعاً يحول دون تسرب الخطر الشيعي، ولم يرَ العاصمة إفريقية القيروان قادرة على ذلك، فأعطى لإبراهيم بن الأغلب الاستقلال في النفوذ وتسلسل الإمارة في نسله وقامت دولة الأغالبة (١٨٤ ـ ٢٩٦هـ / ٨٠٠ ـ ٩٠٩م) كوحدة مستقلة ومدافعة عن الخلافة، وكانت الدرع المنيع أيام استقرارها، ونجحت في ضم صقلية إلى ملكها عام ٢٦٤هـ / ٨٧٨م، وقام أمراؤها الأوائل بأعمال بنائية ضخمة في القيروان ذاتها ومنها توسيع جامع المدينة الكبير، كما عمل الأغالبة على الاهتمام بالزراعة والري في المنطقة.

- رابع مدينة إسلامية بعد مكة والمدينة والقدس.
- صنفتها منظمة اليونسكو مدينة تراثية عالمية عام ١٩٨٨م.
- معالمها وكنوزها الأثرية تجعل منها متحفاً حياً للفنون والحضارة العربية الإسلامية.
- كانت أول المراكز العلمية في المغرب تليها قرطبة في الأندلس ثم فاس في المغرب الأقصى.
- بيت الحكمة الذي أنشأه الأمير إبراهيم الأغلبي صار نواة لمدرسة الطب القيروانية التي أثرت في الحركة العلمية في المغرب لزمن طويل.
- جامع القيروان كان ميداناً للحلقات الدينية والعلمية واللغوية التي ضمت نخبة من كبار العلماء في مختلف العصور.
- أقدم مدينة إسلامية في المغرب، بناها القائد عقبة بن نافع لتكون قاعدة لنشر الإسلام في إفريقيا.
- ظلت عاصمة للبلاد وأحد أكثر مراكز الثقافة العربية الإسلامية تألقاً بالمغرب الإسلامي طيلة خمسة قرون.
- الإدريسي: القيروان أم أمصار وعاصمة أقطار، أعظم مدن الغرب وأكثرها بشراً وأيسرها أموالاً وأوسعها أحوالاً وأتقنها بناء.
- صمدت في القرن الثامن عشر أكثر من خمس سنوات على الحصار المفروض عليها.
- هدم الألمان في الحرب العالمية الثانية قسماً من أسوارها لاستعمال حجارتها في بناء مدرج للطّائرات.

* الطابع العربي والإسلامي

ومدينة القيروان العتيقة، مازالت حتى اليوم محافظة على طابعها العربي الإسلامي الأصيل، وعلى شكل أسواقها ودروبها ومسالكها القديمة وهي مسجلة على قائمة اليونسكو للتراث العالمي منذ سنة ١٩٨٨م، وتعد رابع المدن التونسية وتمثل ملتقى أهم الطرق الرابطة بين مختلف مناطق البلاد. وقد بقيت من أهم المراكز الدينية بالبلاد التونسية ومن أكبر المزارات وبها تقام الاحتفالات الدينية، وأقيم بها منذ سنة ١٩٨٩ مركز للدراسات الإسلامية.

وتختلف القيروان عن المُدن العربية القديمة في أن كلّ قبيلةٍ نزلت بها لم تكن تختصّ بمكانٍ مُعيّنٍ من المدينة، كما هو الحال في بقية المدن الإسلامية أُخَر بالنسبة لتخطيطها فقد اتُبِعَ تخطيط مدن سابقة عنها حيث يبدأ تخطيط المسجد ودار الإمارة ويليهما ذلك السوق والمساكن والطرق والشوارع وممّا يُميّز القيروان أنّها لم تفارق أسس تنظيمها إلى اليوم، فحافظت على نسقها المعماري الأصيل.

* جامع القيروان

ويُعد جامع القيروان الذي بناه عقبة بن نافع عنوان مدينة القيروان من أهم معالمها عبر التاريخ، وهو من أقدم مساجد المغرب الإسلامي ومن أروع شواهد العمارة الإسلامية في المغرب، وكان يعتبر أكبر جوامع المغرب حتى أواخر القرن العشرين عندما تم بناء جامع الحسن الثاني بالدار البيضاء.

وقبلة هذا الجامع لها قصة تدل على منزلة عقبة بن نافع وقربه من الله سبحانه، فقد اختلف الناس عليه في القبلة لعدم وجود وسائل تحدد وجهتها، وقالوا: إن جميع أهل المغرب يضعون قبلتهم على قبلة هذا المسجد فأجهد نفسك في تقويمها فأقاموا أياماً ينظرون إلى مطالع الشتاء والصيف من النجوم ومشارق الشمس فلما أعقبه أمرهم قد اختلف بات مغموماً، فدعا الله ـ عزوجل ـ أن يُفَرِّج عنه، فأتاه آتٍ في منامه، فقال له: إذا أصبحت فخذ هذا اللواء في يدك، واجعله على عنقك، فإنك تسمع بين يديك تكبيراً لا يسمعه أحد من المسلمين غيرك.. فانظر الموضع الذي ينقطع عنك فيه التكبير، فهو قبلتك ومحرابك وقد رضي الله أمرهذا العسكر وهذا المسجد وهذه المدينة وسوف يُعِزُّ الله بها دينه ويذل بها من كفر به.. فاستيقظ من منامه، وهو جزع، فتوضأ للصلاة، وأخذ يصلي وهو في المسجد ومعه أشراف الناس، فلما انفجر الصبح، وصلى ركعتي الصبح بالمسلمين وإذا بالتكبير بين يديه فقال لمن حوله: أتسمعون ما أسمع؟ فقالوا لا فعلم أن الأمر من عند الله تعالى، فأخذ اللواء فوضعه على عنقه، وأقبل يتبع التكبير حتى وصل إلى موضع المحراب فانقطع التكبير فركّز لواءه وقال هذا محرابكم فاقتحبه سائر مساجد المدينة».

ومنذ ذلك العهد أصبحت قبلة جامع القيروان موضع إجلال الناس وتعظيمهم فلم يتعرض لها أحد الأمراء بسوء في الزيادات المتتالية التي أجريت بالجامع، ولم يتغير موضع القبلة حتى يومنا هذا الشرف انتمائها إلى

القائد المجاهد عقبة بن نافع، الذي أورث اسمه الجامع، فصار يعرف بجامع سيدي عقبة.

وهذا الجامع العريق يعد المصدر الأول الذي اقتبست منه العمارة المغربية والأندلسية عناصرها الزخرفية والمعمارية، كما كان هذا المسجد مهيداً للحلقات الدينية والعلمية واللغوية التي ضمت نخبة من أكبر علماء ذلك العصر.

وقد وضع أساسه وتصميمه عقبة بن نافع، وجرى تطويره على تتابع القرون والأزمنة، ويُعتبر من أزخر التّراث الإسلامي في تونس، ومن أكبر المساجد الجامعة الباقية في الإسلام وأعظمها مظهراً إذ يبلغ طوله ١٢٦ متراً وعرضه ٧٧ متراً وطول بيت الصلاة فيه ٧٠ متراً وعرضه ٣٧ متراً، وصحنه فسيح واسع طوله ٦٧ متراً وعرضه ٥٦ متراً ولهذا الصحن مجنبات عرض كل منها نحو ستة أمتار وربع متر، وتنقسم المجنبة إلى رواقين ويشتمل بيت الصلاة على ١٧ رواقاً عمودياً على جدار القبلة.

وتعتبر مئذنة الجامع من أقدم المآذن الباقية على حالها حتّى الآن في العالم الإسلامي، ويعتقد أنَّ الطابق العلوي منها يرجع إلى النصف الأول من القرن التاسع الهجري، وهذه المئذنة كما هي اليوم واسعة من جهة قاعدتها المتشكل المربع وضيقة من جهة قمتها وقد بنيت لقاعدتها من الحجارة الضخمة ذات القطع المتساوية وتمتاز المئذنة أيضاً بتراجع طوابقها الثلاثة وتدرجها عن سمت القاعدة.

مركز علمي وديني

ولقد كانت القيروان أول المراكز العلمية في المغرب تليها قرطبة في الأندلس ثم فاس في المغرب الأقصى، وكان لها دور كبير في نشر وتعليم الدين وعلومه بحكم علقها على

هذه المدينة من آمال في هداية الناس وجلبهم إلى إفريقية. فكانت مفخرة المغرب، ومنها خرجت علوم المذهب المالكي وكان قاضي القيروان يمثل أعلى منصب ديني في عموم البلاد المغربية، وإليه المرجع في تسمية قضاة مختلف الجهات.

وفي العهد الأموي أراد الخليفة الأموي الصالح عمر بن عبد العزيز (٩٩ هـ-١٠١ هـ) تثقيف أهل المغرب وتعليمهم فأمر بنيهم فجعل من مدينة القيروان مركزاً للبعثة العلمية المكونة من عشرة علماء من التابعين الذين أرسلهم إلى إفريقية، حيث انقطعوا إلى تعليم ساكني القيروان أمور الدين.

ولقد كان مسجد القيروان منارة العلم في المغرب الإسلامي قاطبة، حيث تخرج فيه من العلماء من يفخر بهم العالم الإسلامي على مرّ العصور، فكانت تعقد فيه حلقات للتدريس، وأنشئت مدارس جامعة أطلقوا عليها (دور الحكمة)، واستقدم لها العلماء والفقهاء ورجال الدعوة من الشرق، فكان لهذه المدارس الدور الكبير في رفع شأن لغة القرآن الكريم لغة العرب وثقافتهم.
ولم يقتصر الأمر على ذلك بل إن هناك العديد من علماء القيروان ممن شاركوا في كثير من الأمور السياسية والعسكرية للدولة، حيث شارك البعض في وضع خطة مدروسة لغزو جزيرة صقلية في عهد الأغالبة ولعل قاضي القيروان المشهور «أسد بن الفرات» الذي تلقى علومه في مسجد القيروان وقاد الجيش إلى فتح صقلية، حتى قال المؤرخون في هذا العمل الحربي «إن خطة صقلية هي خطة مدروسة، فكّر فيها قادة القيروان آنذاك ملياً، وشارك في وضعها علماء القيروان أيضاً ولا سيما قاضيها أسد بن الفرات».

دار الحكمة

وأنشئت في القيروان المكتبات العامة والمكتبات الملحقة بالجوامع والمدارس والزوايا، وكانت مفتوحة للدارسين، وتضم نفائس أمهات الكتب، ومن أشهر مكتبات القيروان «بيت الحكمة» الذي أنشأه الأمير إبراهيم الثاني الأغلبي في رقادة بالقيروان، محاكاة لبيت الحكمة التي أسسها هارون الرشيد في بغداد، حيث كانت هذه الدار نواة لمدرسة الطب القيروانية التي أثرت في الحركة العلمية في المغرب لزمن طويل.
وقد استقدم الأمير إبراهيم من أحمد الأغلبي أعداداً كبيرة من علماء الفلك والطب والنبات والهندسة والرياضيات من المشرق والمغرب وزودهم بالآلات الفلكية. وكان هذا الأمير الأغلبي يبعث كل عام (وأحياناً كل ستة أشهر) بعثة إلى بغداد، هدفها تجديد ولائه للخلافة العباسية واقتناء نفائس الكتب المشرقية في الحكمة والفلك، مما لا نظير له في المغرب، واستقدم مشاهير العلماء في العراق ومصر.
ولقد تميّز كل عصر من عصور القيروان بعدد وافر من الأسماء والأعلام في شتى ضروب العلم والمعرفة، باعتبارها عاصمة المغرب العربي وأعظم مدن القارة الإفريقية ومنارة عالية للإشعاع الفكري والديني والحضاري في عصور الأغالبة والفاطميين والصنهاجيين.

المدرسة الطبيّة والعلميّة

لقد قامت بالقيروان مدرسة طبيّة متميّزة ترعرعت على يدي إسحاق بن عمران الوارد من بغداد وما تولاه من نشر المعارف الطبيّة التي كانت نافقة بالمشرق على إثر حركة التّرجمة التي ازدهرت على يدي الخليفة المأمون، وكان إسحاق حاذقاً عارفاً بتركيب الأدوية، وهو أول من انصرف بإفريقية لاعتماد التجربة الطبيّة، وكتب في مجالات عدّة منها الأدوية المفردة والصفوف والنّبض، وتميّز بمؤلّفه في المالیخوليا الذي لم يسبق للعرب أن ألفوا فيه.

وكذلك نحا نحوه «إسحاق بن سليمان» القادم من مصر، وكان له الفضل في نقل الكثير من العلوم الطبية اللاتينية والإغريقية، ووضع كتاباً في الحميات وآخر في الأغذية، واستحكمت على يديهما قواعد المعرفة الطبيّة والصيدلانية بإفريقية وتتلمذ عليهما نخبة من الأطباء كعليّ بن إسحاق بن عمران ودوناش بن تميم.

أدباء القيروان وشعراؤها

واشتهرت القيروان إلى جانب العلم والفقه والطب بأدبائها وشعرائها فعرف من الشعراء: أبو عبد الله القزاز القيرواني، والحسين بن رشيق القيرواني، وابن هانئ الأندلسي، ومن أهل الأدب أبو إسحاق (الحصري) القيرواني صاحب زهر الآداب، ومن علماء اللغة عبد الكريم النهشلي.

فبعد طور التلقي والدربة على الأساليب الشعريّة والبلاغية العربيّة، وبعد أن تم صقل المجتمع الإفريقي ليصبح مجتمعاً عربيّاً فكراً ولغة وعقيدة، انبرى المولدون لتقليد أفذاذ الأدب العربي فسطع نجم ابن هانئ الأندلسي (المتوفى سنة ٣٦٢ هـ) بشعر طالما ناضج حتى سمّي بمتنبّي المغرب.
وبلغت حضارة القيروان أوجها في العهد الصنهاجي فظهر الأدب من نثر ونظم في حلّة التفنن والرقة، وظهر فيه الاختراع وبرز استقلال المغرب عن المشرق في إبداعاته ومصادر إيحاءاته ووجوه بيانه. وليس أدل على ذلك من ظهور حركة نقديّة مساوية

للإبداع الشعري، فكان «عمدة» ابن رشيق (المتوفى سنة ٤٠٦هـ)، وسبقه «ممتع» إبراهيم النهشلي وتلاه كتاب «رسائل الانتقاد» لمحمّد بن شرف ويقول ابن خلدون في شأن العمدة: «هو الكتاب الذي انفرد في صنعة الشعر وأعطاها حقها ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله».

وتميّز من الشعراء الحصري القيرواني (المتوفى سنة ٤٨٨هـ) برقّة شعره، وابن شرف (المتوفى سنة ٤٦٠هـ) وكان لهما شرف تمثيل أدب الهجرة واللّوعة إلى الأوطان، الذي تأثر به شعراء الأندلس فيما بعد ويضاف إليهما لميس بن المعز (المتوفى سنة ٥٠١هـ) الذي أبقى على ديوان ضخم ينبض وجداناً ومرارة.

عمارة القيروان

وإذا نظرنا إلى فنون العمارة في القيروان، نجد أنه قد نشأت مدرسة معماريّة قيروانيّة فقد كانت القيروان في أول أمرها تتقبّل الأنماط الهندسية الواردة إليها من المشرق عامّة وعواصم الخلافة خاصّة، فتتولّى استيعابها ومزجها بالعنصر الإفريقي وهو ما سمح بنشأة مدرسة هندسيّة إفريقية تتلخص متميّزة تعرف بمدرسة القيروان، نسبة إلى المدينة التي كانت تمثّل همزة الوصل بين المشرق والمغرب، والتي أفرزت وأنضجت هذه الأنماط الهندسيّة حتى أصبحت قوالب معماريّة متعارفة.

وتختصّ مدرسة القيروان المعماريّة بتشبّثها بأنماطها، التي بلورتها منذ أواسط القرن الثالث هجري وبوفائها لمناهلها الشامية الأصليّة رغم مواكبتها لبعض التيارات الزخرفيّة والمعماريّة التي ظهرت في العالم الإسلامي خلال العصر العبّاسي خاصّة فيما يتعلّق بالقباب ذات الحنايا الركنيّة والزّخارف المتأثّرة بطراز سامراء.

المعالم التاريخية

وتتعدد المعالم الأثرية والتاريخية في مدينة القيروان، فلا تزال المدينة تحتفظ بعدد كبير من المساجد الأثرية والحمّامات العمومية، وبأسواقها ومقابرها القديمة، وبالقسط الآخر من نسيجها الحضري الإسلامي فنجد المساجد الأثرية بعد جامع القيروان العريق، جامع الزيتونة، الذي بناه «إسماعيل بن عبيد الله الأنصاري» المعروف بتاجر اللّه، سنة ٩٣هـ/٧١١م. وكان أهل القيروان يقيمون صلاة الجمعة فيه عند ما تجرى أعمال ترميم وإصلاح بجامع عقبة، ثمّ إنّه تهدّم وبقي كذلك إلى أن أعاد بناءه سنة ٦٦٠هـ/١٢٦١م «أبو سعيد بن محمّد التينمالي» المعروف «بالعود الرطب».

ويتألّف الجامع من بيت الصلاة وصحن ذي أروقة ومئذنة تقع في زاوية التقاء الرواق الجنوبي مع الرواق الشرقي. وتتخذ شكلاً مربعاً وهي مبنية بالآجر وتحمل زخرفة كتابية مبنية بالآجر البارز، وتتكون من طابق واحد وتنتهي بشرفات يعلوه جامور تتوجه قبة صغيرة محززة. وقد بنيت هذه المئذنة على الطراز القيرواني التقليدي الذي نسج على منوال مئذنة جامع القيروان.

ومنها مسجد ابن نيرون أو جامع الأبواب الثلاثة: وهو يقدم واحدة من أجمل وأقدم الواجهات المزخرفة التي يرجع عهدها إلى القرن الثالث الهجري ـ التاسع الميلادي. ونجد المكتبات العامة بالجوامع والمدارس. ونجد الفسقيات التي بنيت عام ٨٣٦م لتزويد القيروان بالماء وهي تشكل أهم التجهيزات المائية المقامة في العصر الوسيط.

وإلى جانب هذه المعالم يضاف عدد كبير من المباني الدينية تعود إلى القرن الخامس عشر مثل: الزوايا والمدارس ومقامات الصالحين،

مما بناه أهل القيروان تخليداً لذكرى أعلام المدينة وقد أضفت هذه المباني على المدينة صبغة المدينة المقدسة.

* أسـوار تاريخية

وتتميز القيروان أيضاً بأسوارها التاريخية الشاهقة، والتي بنيت في مختلف العصور وتعرضت للهدم أكثر من مرة، فقد كان للقيروان سور له ١٤ باباً، وكان سوقها مُتّصلاً بالمسجد من جهة القبلة وممتداً إلى باب يُعرَف باسم باب الرّبيع، كما كان لهذا السوق سطح تتّصل به جميع المتاجر والصّناعات.

وأقيمَت حولها عبر العصور أسوار عالية، تطوّرت على مدى التاريخ لتكوّن قلعةً حصينةً تصدّ حجارتها المتراصة هجمات الغزاة على المدينة ولم ينقطع أهل القيروان عن إصلاح الأسوار مرةً بعد مرّة، لأن الهجمات كانت تنكسر فوق هذه الأسوار وإن أصابها الكثير من الهدم، ومن ذلك ما حدث حين قامت المدينة ثائرةً ضد حكم الأغالبة، وما حدث أيضاً عند الغزوة الهلالية (بني هلال).

وقد صمدت القيروان في منتصف القرن الثامن عشر أكثر من خمس سنوات على الحصار المفروض عليها بل أجبرت الحاكم على دفع تعويضات لها. وأثناء الحرب العالمية الثانية، هدم الألمان قسماً من أسوارها لاستعمال حجر الطّابوق لبناء مدرج للطّائرات.

وسور القيروان الحالي يحيط بالمدينة العتيقة من أغلب جهاتها ويفوق طوله ٣ كم، وهو عظيم شاهق الارتفاع مقام من الآجر وينتهي بشرفات مستديرة الرأس وتتخلله أبراج بعضها مستدير الشكل والآخر متعدد الأضلع يتّخذ لتقبل المدافع.

وهذا السور يشتمل حالياً على ثمانية أبواب، أغلبها من العهد الحسيني وبعضها تم فتحها من عهد قريب تيسيراً لحركة المرور من المدينة إلى خارجها. ومن الأبواب الجميلة باب الجلادين (باب الشهداء حالياً)، وهو مكون من مقدمين مقامين على دعامتين وأعمدة من الطراز العثماني، وتؤرخ لوحة رخامية بها أبيات شعرية تاريخ تجديد البناء من سنة ١١٨٥هـ/ ١٧٧٢م. وقد أقام المشير أحمد باي عند الركن الشمال الغربي من السور قصبة مترامية الأطراف تفوق مساحتها ٧٠٠٠م٢، تمّ تحويلها حالياً إلى فندق سياحي من الطّراز الرفيع.

* برك الأغالبة

وتعد برك الأغالبة بالقيروان من أشهر المؤسسات المائية في الحضارة الإسلامية، وقد أقامها الأمير أبو إبراهيم أحمد بن الأغلب سنة ٨٦٢م بعد عامين من العمل المتواصل، وتألق في مظهرها الرائع تفاصيلها الهندسية بما يتناسب مع مظهر عاصمته القيروان. وذلك لتخزين ماء الشرب ومواجهة القحط الذي كانت تتعرض له المدينة.

وربما اتّخذ بعض أمراء الأغالبة هذه المنشآت المائية للنزهة والترفيه إذ تذكر المصادر أن زيادة الله الثالث قد صنع سنة ٢٩٥هـ/٩٠٨م مركباً أنزله للبركة للتنزه فيه. كما أجرى المعز لدين الله الفاطمي سنة ٣٤٨هـ/٩٥٩م قناة تصب في البركة بعد أن تملأ مواجل عاصمته صبرة المنصورية.

إن هذه البركة الكبيرة بأبعادها الشاسعة، هي إسهام تذكاري لمجد المدينة الصامدة، وعطاء الجانب المختل من حياتها والمعبر عن معركتها القديمة ضد القحط وتعتبر هذه العمارة التي كانت وليدة الحاجة نموذجاً فريداً من نوعه يمتاز بصلابته وتناسق أحجامه.

المراجع:

١ـ المعالم الحضارية لمدينة القيروان ـ موقع المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم ـ ١٠ مارس ٢٠٠٧م

٢ـ القيروان مجد شامخ وإرث عريق ـ الشبكة الإسلامية ـ ١٥ سبتمبر ٢٠٠٣

٣ـ مدينة القيروان ـ موقع الفلق على الإنترنت ـ ٢٠ رجب ١٤٢٣هـ

٤ـ القيروان ـ موقع المختار الإسلامي ـ ٥ يناير ٢٠٠٥م

٥ـ القيروان مدينة عز الإسلام ـ خالد عزب ـ الإسلام على الإنترنت ـ ١٥ إبريل ٢٠٠١م

٦ـ مدينة القَيْرَوَان ـ موقع الموسوعة الحرة على الإنترنت ـ ١٠ مارس ٢٠٠٧م

حركية الخطاب القرآني بين المشافهة والكتابة

ليلى جودي

إنّ المادة التي من طريقها نتواصل نطرح نفسها على بساط دراستنا هذه كمادة منطوقة ومكتوبة معاً ونكون غير منصفين حين نتجاهل الدور الكبير الذي يقدّمه القرآن، بوصفه بلاغاً قولياً، أداته الأولى في التعبير كانت تعتمد على الكلام الشفهي، لماله من أسلوب خاص به، ولماله من مزيّة وفضل من حيث أسبقيته في الوجود، وأكثريته في الحضور بالنظر إلى الكلام المكتوب.

لقد كان الخطاب الشفوي الإجراء الأول، لإيصال خطاب الله للناس جميعاً فهو القائل سبحانه وتعالى: {وَقُلْ لَهُمْ فِي أَنْفُسِهِمْ قَوْلاً بَلِيغًا} سورة النساء ـ الآية ٦٣، والقائل ـ جلت قدرته ـ: {فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ} سورة البقرة ـ الآية ٣٧، والقائل: {تِلْكَ الرُّسُلُ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ مِنْهُمْ مَنْ كَلَّمَ اللَّهُ} سورة البقرة ـ الآية ٢٥٣، والقائل تبارك وتعالى: {يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ لَا يَحْزُنْكَ الَّذِينَ يُسَارِعُونَ فِي الْكُفْرِ مِنَ الَّذِينَ قَالُوا آمَنَّا بِأَفْوَاهِهِمْ وَلَمْ تُؤْمِنْ قُلُوبُهُمْ وَمِنَ الَّذِينَ هَادُوا سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ سَمَّاعُونَ لِقَوْمٍ آخَرِينَ لَمْ يَأْتُوكَ يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ مِنْ بَعْدِ مَوَاضِعِهِ يَقُولُونَ إِنْ أُوتِيتُمْ هَذَا فَخُذُوهُ وَإِنْ لَمْ تُؤْتَوْهُ فَاحْذَرُوا وَمَنْ يُرِدِ اللَّهُ فِتْنَتَهُ فَلَنْ تَمْلِكَ لَهُ مِنَ اللَّهِ شَيْئًا أُولَئِكَ الَّذِينَ لَمْ يُرِدِ اللَّهُ أَنْ يُطَهِّرَ قُلُوبَهُمْ لَهُمْ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ} سورة المائدة ـ الآية ٤١، والقائل: {وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ أَنْ يُكَلِّمَهُ اللَّهُ إِلَّا وَحْيًا أَوْ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ أَوْ يُرْسِلَ رَسُولًا فَيُوحِيَ بِإِذْنِهِ مَا يَشَاءُ إِنَّهُ عَلِيٌّ حَكِيمٌ} سورة الشورى ـ الآية ٥١، والقائل: {أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ} سورة الحج ـ الآية ٤٦، والقائل: {اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ} سورة العلق ـ الآية ١، والقائل: {وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى} سورة النجم ـ الآية ٣.

والقائل: {وَلِسَانًا وَشَفَتَيْنِ} سورة البلد ـ الآية ٩، والقائل: {وَمَا كُنْتَ تَتْلُو مِنْ قَبْلِهِ مِنْ كِتَابٍ وَلَا تَخُطُّهُ بِيَمِينِكَ إِذًا لَارْتَابَ الْمُبْطِلُونَ} سورة العنكبوت ـ الآية ٤٨، والقائل: {وَهُدُوا إِلَى الطَّيِّبِ مِنَ الْقَوْلِ وَهُدُوا إِلَى صِرَاطِ الْحَمِيدِ} سورة الحج ـ الآية ٢٤.

فهذه وغيرها كلّها آيات دالة على أنّ الخطاب القرآني بلاغ لغوي، آثر الشفوية كطريقة مبدئية أولى وأساسية؛ لأنّها أكثر وقعاً وإيصالاً، حيث إنّ قوتها لا تكاد تظهر ولا تصل مداها إلا بحضور المخاطب، فيصير خطاب الله مسموعاً من فم غيره، مسروداً في نفسه، امتثالاً لأمره عزّ وجل: {وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ} سورة الأعراف ـ الآية ٢٠٤، وقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم فيما روي عن ابن عباس ـ رضي الله عنهما ـ «من بلغه القرآن، فكأنّما شافهته به».

إنّ هذا المخاطب لا يصل إلى مدلول الآيات إلا بإعطاء القرآن حقه من التلاوة والترتيل والتجويد والتحسين، فإن ذاق المرء حلاوة التلاوة واستلذ بقراءة المنطق وألف سمعه جميل تجويده استقام في قلبه فحواه وتهيّأ ليرى مداد الله على دفتي المصحف يرسم كلمات الله التي لا تنفد، كذلك فإن دورانها في اللسم يجعلها تغبّ(*) في القلب وتختمر في الصدر(١)، كما أنّ المعنى الذي قد يُدرك سماعاً قد لا يدرك كتابة إلا بعد مجاهدة وتدبّر كبيرين، ولأدل على ذلك من أحكام التجويد في التلاوة والترتيل، التي تمثل الخطوة الأولى للتوصل إلى كنه القرآن، مصداقاً لقوله تعالى: {أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلًا} سورة المزمل ـ الآية ٤، وقوله عزّ وجل: {الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَتْلُونَهُ حَقَّ تِلَاوَتِهِ أُولَئِكَ يُؤْمِنُونَ بِهِ} سورة البقرة ـ الآية ١٢١؛ لذلك كان للقراءة الصحيحة أربعة مراتب، وهي: الحدر، والتدوير، والترتيل، والتحقيق.

فأمّا الحدر: فيعني إدراج القراءة وسرعتها، مع مراعاة أحكام التجويد، من إظهار وإدغام وقصر ومدّ، ومخارج وصفات. وأمّا التدوير: فهو عبارة عن التوسط بين مرتبتي التحقيق والحدر. وأمّا الترتيل: فهو قراءة القرآن بتمهل وتؤدة واطمئنان، وإعطاء كلّ حرف حقّه من المخارج والصفات، والمدود. وأمّا التحقيق: فالمقصود به إعطاء الحروف حقّها من إشباع المدود وتحقيق الهمز وإتمام الحركات وتوفية

الغنات، وتفكيك الحروف ـ وهو بيانها ـ، وإخراج بعضها من بعض بالسكت والتؤدة، والوقف على الوقوف الجائز، والإتيان بالإظهار والإدغام على وجهه.

ولا يقدر المخاطب على الإبانة عن مراده وإيصاله إلى غيره إلا باللسان الذي فرق بين الإنسان والحيوان وأشياء أخرى من سائر الأصناف والأوثان، ونحن هنا لا ننكر فضيلة المكتوب ـ كما سيأتي ذلك لاحقاً ـ، إلا أنّ فضل المنطوق الإبانة باللسان والإعراب بالبيان، وفضل المكتوب إعراب بالبيان دون الإبانة باللسان. وفي حال إذا ما تضمنهما فضْل دون الآخر، كان شأنهما أرفع، ورميتهما أصوب، ونفعهما أجدى، وبالتالي فقد جعل للبيان خصيصة ملازمة للسان، وجعل كلّ من التلفظ السليم والمنطق الحسن يحظيان فيه بأوفر نصيب «وإنّما أرسل الله تعالى رسله مبشرين ومنذرين لأمرهم وأمرهم بالإبلاغ، ليلزمهم الحجة بالكلام لا بالصمت، إذ لا يكون للرسالة بلاغ ولا للحجة لزوم ولا للعلة ظهور إلا بالنطق» (٢).

إذاً فالباعث إلى إبلاغ القرآن منطوقاً أولاً، يهدف إلى إشعار القارئ السامع بأهمية ما يقرأ ويسمع بل ويزيد من إحساسه بدلالة ما يقرأ وما يسمع، ذلك أنّ الصوت ينصهر مع كل ترغيب وكل ترهيب، ليتحول إلى كلمات تنبض بالحياة، وتستحيل كلّ آية إلى روح متأصلة، خاصة أنّ كلّ قراءة محقّقة تمثل عنصراً مهماً في فاعلية اللغة، بوصفها تتضمن ضروباً من الدلالات التي تمنح الخطاب ثراء جمالياً متجدداً، ولذلك التزم القراء «الدقة في إخراج الأصوات في نهج واحد من القراءة، هو ما أسموه (قراءة التحقيق) فأعطوا كل حرف حقّه من إشباع المدّ وتحقيق الهمزة وإتمام الحركات، واعتماد الإظهار، والتشديدات، وتوفية الغنات، وتفكيك الحروف، وإخراج بعضها من بعض (٣) فقراءة قوله تعالى: {أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَنْ تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ وَمَا نَزَلَ مِنَ الْحَقِّ وَلَا يَكُونُوا كَالَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ مِنْ قَبْلُ فَطَالَ عَلَيْهِمُ الْأَمَدُ فَقَسَتْ قُلُوبُهُمْ وَكَثِيرٌ مِنْهُمْ فَاسِقُونَ} (سورة الحديد ـ الآية ١٦، وقوله: {وَنَادَوْا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ قَالَ إِنَّكُمْ مَاكِثُونَ} (سورة الزخرف ـ الآية ٧٧، وقوله تعالى: {ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ} (سورة الدخان ـ الآية ٤٩، بالاتكاء على الإنصات والسماع، يقتضي إعطاء الحروف حقّها ومُستَحَقَّها في المنطق السليم وترتيب مراتبها بالتزام الدقة المطلوبة، في إخراجها من مخارجها وأصولها، ومراعاة صفاتها من جهر وهمس وصفير وترقيق، وتفخيم، واستعلاء، ومدٍّ، وما إلى ذلك من أجل تلطيف النطق بها من غير إسراف ولا تعسُّف، ولا إفراط ولا تكلّف. فمثل هذا النوع من الآيات، التي تحمل في جوهرها أسلوب التخويف والترهيب استلزم استعمال حروف اتسمت بالجهر والشدة والاستعلاء، والانفتاح، والإصمات، وقد صاحبت الآيات لتوحي بمعانٍ ذات دلالة أعمق وأكثر، والآيات كلّها تعتمد على طبقة الصوت وكذا الشأن بالنسبة إلى فواصل الآيات مثلاً؛ فقد أولاها العلماء عناية خاصة، لما لها ولغيرها من الخصوصيات الصوتية والنطقية في القرآن الكريم، من عظيم فضل ومزية؛ لأنّها تجمع بين الوظيفتين المعنوية والإيقاعية حيث {إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ} (سورة فاطر ـ الآية ١٠.

وفي ضوء هذا التذوق الجمالي للخطاب المنطوق/المسموع يمكننا القول: إنّ هذا التواصل الشفوي هو بمنزلة اللبنة الأولى التي تستقر عليها المعاني في النفس، إذ إنّ نجاح عملية التواصل متوقف على مدى قدرة الخطاب الشفوي على تحريك المخاطَب، وتفعيل مقدرته الحسية، ثم العمل به؛ أي الخطاب بعد إدراك مكنوناته وعليه فقد اتّسم هذا النوع من التواصل بميزتين رئيسيتين: إحداهما أنّه يعدّ ظاهرة؛ لأنّه ملحوظ، وقابل للقياس، والأخرى أنّه دال، بالنظر إلى ارتباطه بالمعنى والدلالة المضافة على محتوى الرسالة وعلى مكوناتها.

ولئن كان المنطوق الأداة الإجرائية الأولى والأساسية المستعملة للتواصل فكذلك المكتوب، فإنّه لا يقل قيمة وشأناً عنه، إذ لما كانت الكتابة بمنزلة الجسد الذي يحفظ للحروف والكلمات وجودها فقد بحثت عن روح تسكن إليها وفيها، فتحييها وتمدّها بالخلود؛ لأنّ الخط هو الوحيد الذي يقتفي آثار اللفظ ويتلبّس بشكل حروفه المقطعة تلبساً يكاد يكون تاماً؛ فما يُنطق باللفظ يُصور بالخط، فلا ينقطع أثره، ويظل يُقرأ في كل زمان ومكان وجُعل للشاهد والغائب على حد سواء، وبتعبير الجاحظ هو للغابر الحائن مثله للقائم الراهن (٤) يضاف إلى هذا كلّه أنّ الخط «هو الإجراء الذي يهدف إلى تثبيت اللغة المنطوقة والاحتفاظ بها» (٥) ولعلنا نستعير سؤال بول ريكور لنقول: ماذا يحصل للخطاب حين ينتقل من الكلام إلى الكتابة ؟

تبدو الكتابة للوهلة الأولى أنّها لا تدخل إلا عاملاً خارجياً مادياً صرفاً؛ هو التثبيت، الذي يجعل حدث الخطاب في منأى عن الهدم (٦) هذا إذا ما نظرنا إليها على أنّها ـ فقط ـ إثبات اللغة بحروف أو رموز صوتية يُتفق عليها ولم تجد اللغة العربية المنطوقة بلاغاً صائناً لها، ونفيساً لا يبلى ولا يفنى إلا بلاغ الله، القرآن الكريم (*)، وكيف لا يكون

كذلك! وكلّ الناس كذلك! وكلّ الناس في جميع الأمصار والأعصار لهم منه نصيب، ثم إنّ الخطاب يتطلب جمهوراً مفترضاً، يتّسع لكل من يعرف القراءة هنا تجد الكتابة تأثيرها الأهم: تخلّص الشيء المكتوب من الشرط الحواري للخطاب، وينجم عن ذلك أنّ العلاقة بين الكتابة والقراءة لم تعد أبداً حالة مميزة للعلاقة بين التكلم والسماع (٧) وإنّه من المستحب أن نشير إلى أنّ من مقومات هذا الخطاب التواصلي التفاعلي أنّه مغلق «أي انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية» (٨).

ونحن نقارب إشكالية الخطاب المنطوق طرح الخطاب المكتوب نفسه متسائلاً عما أراد الله بقوله: {وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ} {سورة لقمان ـ الآية ٢٧، وقوله: {ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ} سورة القلم ـ الآية ١، وقوله تعالى: {الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ} {سورة العلق ـ الآية ٤، وقوله سبحانه: {وَمَا كُنْتَ تَتْلُو مِنْ قَبْلِهِ مِنْ كِتَابٍ وَلَا تَخُطُّهُ بِيَمِينِكَ إِذًا لَارْتَابَ الْمُبْطِلُونَ} سورة العنكبوت ـ الآية ٤٨، وقوله عزّ من قائل: {فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ} {سورة البروج ـ الآية ٢٢، وقوله عز من قائل: {وَالطُّورِ وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ} {سورة الطور ـ الآيات ١ ـ ٢ ـ ٣، وكلّها ـ لا ريب ـ آيات دالة، وجميعنا يعلم أنّ القرآن الكريم ما نزل مكتوباً وما كُتب إلا في مرحلة متقدمة. يمثل الخط نمطاً ثانياً تالياً للمنطوق؛ لأنّ دوره لا ينحصر في التأريخ العلمي الدقيق الذي يجعل الوثائق المادية بعيدة عن الظن والتقدير والترجيح فحسب، ولكن قد يتجاوز ذلك إلى أن يسهم مثلاً في توضيح أبعاد المعنى في النصوص على تنوعها واختلافها، حتى تكون لها دلالة عميقة تحتاج إلى إعمال البصر والعقل والخط هو كذلك الأسماء التي علّمها الله آدم واللوح المحفوظ الذي جمعت فيه أسماء المعاني بعد أن أخرجها الله من العدم إلى الوجود، ومن ثمة فهو ليس شيئاً آخر سوى الوجود وسوى الكتاب المنزل (٩). ويكتسب الخطاب بفضل الكتابة استقلالاً دلالياً ذاتياً، بالنظر إلى غرض المتكلم وتلقي المستمع/الحاضر الأولي، وكذا إلى الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تصنعه وبهذا المعنى ينتزع المكتوب حدود الحوار الذي يتمّ وجهاً لوجه، ويغدو شرط صيرورة الخطاب نصاً (١٠)، يقول الله عزّ وجلّ: {وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَا تَشْكُرُونَ} {سورة المؤمنون ـ الآية ٧٨، ونحن بهذا لا نستطيع أن نتجاهل الدور الكبير الذي يقدّمه هذا النمط من التعبير الذي يتخذه الخطاب المنطوق؛ إذ كما نجد في المنطوق طاقة قوية تنفذ إلى ذهن المخاطَب، سامعاً أو متلقياً، فتؤثر فيه، فكذلك الشأن بالنسبة إلى المكتوب؛ فإنّه يحوي من الإمكانيات ما يجعلهما؛ أي المنطوق والمكتوب، فاعلين متكاملين؛ ممّا يعني أنّ المكتوب يقف جنباً إلى جنب مع المنطوق ويوازيه وعليه «شبهوا النطق بالخط، والخط يحتاج مع بيانه إلى رشاقة وصحة وملاحة ولطف حتى يحوز الفضيلة ويجمع الكمال» (١١)، فبدلاً من أن يكون المكتوب وسيلة لحفظ خطاب طويل بدون أي تحريف أو تبديل ـ خوفاً عليه من النسيان والضياع أو تلبّسه بالمعرفة غير الصحيحة، وقد تكفّل الله بحفظه، أصبح وسيلة تتحدد فاعليتها بأشياء كثيرة منها: تجديد نشاط القارئ ووضعه أمام صورة مادية محسوسة ملموسة فيكون في قلب الخطاب ليتمعن في آياته وفي تشكيلها الجمالي، إنّها تمنحه معاني وَدلالات أكبر ومكملة لمعاني المنطوق.

وإن كنا نجد بعضهم يميل إلى القول: إنّ «الكتابة ظاهرة شكلية، مشتقة من الكلام الشفهي، أو مستندة إليه، وهي ثانوية؛ لأنّها تمثّل نقل اللغة من الصورة المنطوقة المسموعة إلى الصورة الرمزية المرئية» (١٢) فإنّها بالنسبة إلى الخطاب القرآني مطلب أساسي وملحّ؛ لأنّها تزيد من قدرة المتلقي على التقبل، وتعمّق الرابطة بينهما، وتنبّه على التركيز على مواطن بعينها قد توضح مدلول الآية أو السورة أكثر وخاصة إذا كان الخط جميلاً؛ لأنّ الخط الجميل يزيد الحقّ وضوحاً وإبانة. أضف إلى ذلك أنّ الخطاب القرآني نص طويل يستحيل استيعابه وإبلاغه دون تبديل أو تغيير في منطوقه اللفظي، اعتماداً على طريقة التلقين الشفوية، التي كانت سائدة آنذاك» (١٣) وكما أنّ شفوية الخطاب متعددة الأبعاد، فكذلك خطية الخطاب، إذ تسمح لنا بالانتقال فيه بطريقة منظمة، محققة للمعنى، من منطلق أنّ التشكيل الصوتي يخلق المعنى» (١٤) والأمر نفسه بالنسبة إلى التشكيل الخطي؛ فإنّه بدوره يخلق المعنى؛ فلخيتمعن في رسم مصحف سيجد جملة من القواعد التي لها دلالتها مثل قاعدة البدل، حيث كتبت الألف واواً للتفخيم؛ كما جاء في لفظتي «الصلوة» و«الزكوة» اللتين وردتا في قوله تعالى: {وَأَقِيمُوا الصَّلَوٰةَ وَآتُوا الزَّكَوٰةَ وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ} {سورة البقرة ـ الآية ٤٣ والأصل فيهما (الصلاة) و(الزكاة) ومثل هذه القاعدة، قاعدة الزيادة؛ حيث زيدت الياء في لفظة «بأييد» في قوله تعالى: {وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْيدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ} {سورة الذاريات ـ الآية ٤٧، إشارة إلى تعظيم قوة الله، كما يومئ إلى قوة السماء وشدّتها ومتانة رسمكها وبنائها، وما يؤكد هذا التفسير قوله تعالى: {اللَّهُ الَّذِي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا}

سورة الرعد ـ الآية ٢ والأصل فيها (بأيد). أو كقاعدة الحذف حيث حذفت الألف من لفظة «بسم» والتي جاء بعدها لفظ الجلالة «الله»، إشارة إلى وجوب الوصول إلى الله سبحانه وتعالى، وإنشاء صلة أو رابطة بأقصر الطرق وأسرع الوسائل، وهو ما يدل عليه قوله تعالى: {بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ} (سورة الفاتحة ـ الآية ١، ومثلها قوله تعالى: {وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ} (سورة هود ـ الآية ٤١، فحذف الألف هنا مثلاً يضغّط مبنى لفظة «بسم» ويسرّع من وقعها، فتؤدي المعنى المطلوب؛ وهو السرعة على خير وجه. كما أنّ السر في حذف الواو من {وَيَدْعُ الْإِنسَانُ بِالشَّرِّ دُعَاءَهُ بِالْخَيْرِ وَكَانَ الْإِنسَانُ عَجُولاً} (سورة الإسراء ـ الآية ١١، هو الدلالة على أنّ هذا الدعاء سهل على الإنسان يسارع فيه كما يسارع إلى الخير. والسرّ في حذفها من {أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا فَإِنْ يَشَإِ اللَّهُ يَخْتِمْ عَلَى قَلْبِكَ وَيَمْحُ اللَّهُ الْبَاطِلَ وَيُحِقُّ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ} (سورة الشورى ـ الآية ٢٤، هو الإشارة إلى سرعة ذهابه واضمحلاله. والسرّ في حذفها من {فَتَوَلَّ عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَى شَيْءٍ نُكُرٍ} (سور القمر ـ الآية ٦، هو الإشارة إلى سرعة الدعاء وسرعة إجابة الداعين، والسرّ في حذفها من (سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ) سورة العلق ـ الآية ١٨، هو الإشارة إلى سرعة الفعل، وإجابة الزبانية وقوة البطش، هكذا صار من الضروري حين نتحدث عن هذين النمطين من التواصل أن نتصورهما طرفين متلازمين، أو على الأقل حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر.

الهوامش

(*) تَثْبَتُ

١- ينظر الجاحظ: رسائل الجاحظ، تحق: عبد السلام محمد هارون ـ دار الجيل ـ بيروت ١٩٩١ ج ٣ ص ٤١.

٢ - المصدر نفسه ج ٤ ص ٢٣٩.

٣- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ـ دار الحوار ـ سورية ط١ ـ ١٩٨٣ ص ٣٥.

٤- للاستزادة ينظر الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ لبنان ط ٣، ١٩٦٩ ج ١ ص ٤٨ ـ ٦٢ ـ ٦٥، البيان والتبيين ج ١ ص ص ٧٩ ـ ٨٠.

٥ - صالح بلعيد: في قضايا فقه اللغة العربية ـ ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر ١٩٩٥ ص ٢١٩.

٦ - ينظر Paul Ricoeur: Du Texte a l'action P 124

* لكن هذا لا يعني أن الكتابة لم تظهر إلا بعد نزول القرآن الكريم وقت فهي سابقة له، ولكن أردنا أن نشير إلى أن الكتابة هي عامل رئيس لتقييد ما وصل حرصاً على تثبيت العقيدة المتمثلة بلغته له، فالقرآن الكريم خاصة تدويناً؛ ذلك أن التدوين يعد استمراراً للكتابة التي كانت وسائلها وأدواتها عزيزة وبدائية أي محدودة يعرفها أهل الحواضر ويمارسونها في مجالات ضيقة جدّاً ينظر مسعود بوبو في فقه اللغة العربية منشورات جامعة دمشق الطبعة الثانية ٢٠٠٢ ص ص ١٥ ـ ١٩، وقد عرفت هذه الكتابة في اصطلاح علماء الرسم الذين اهتموا برسم المصحف؛ الوضع الخير ارتضاه سيدنا عثمان رضي الله عنه في كتابة كلمات القرآن الكريم وحروفه، مع العلم أن رسم القرآن توقيفي كله، ومنه ما كان بإملاء الرسول صلّى الله عليه وسلم في كتابة بعض الكلمات والقسم الآخر كُتب كما تقرؤه قريش بلسانها، وكان الرسول صلّى الله عليه وسلم كلما نزل شيء من القرآن أمر كتّاب الوحي بكتابته حسب الرسم المنزل عليه، مبالغة في تسجيله وتقييده، وزيادة في التوثيق والضبط والاحتياط في كتاب الله تعالى، حتى تظاهر الكتابة الحفظ ويعاضد النقش اللفظ.

٧ - ينظر Paul Ricoeur: Du Texte a l'action P 125

٨- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط٣، ١٩٩٢ ص ١٢٠

٩ - ينظر محمد الصغير بناي: البلاغة العربية وأصولها النظرية ـ دراسة تحليلية للمبادئ اللسانية والبلاغية والعقيدية التي قامت عليها منذ نشأتها إلى بداية القرن السابع الهجري ـ دكتوراه دولة، إشراف عبد الله الركيبي ـ جامعة الجزائر ـ قسم اللغة العربية وآدابها، يونيو ١٩٩٣ ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣

١٠ - Paul Ricoeur:Du texte à l'action p35

١١ - الباقلاني: إعجاز القرآن، تحق: السيد أحمد صقر، دار المعارف ـ القاهرة ـ ط٥، ١٩٧٧ ص ١١٩

١٢- فيلي ساندير س: نحو نظرية أسلوبية لسانية ـ تر: خالد محمود جمعة ـ دار الفكر ـ دمشق ط ١، ٢٠٠٣ ص ٧٣

١٣- ينظر نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص ـ دراسة في علوم القرآن ـ المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الدار البيضاء ـ المغرب ط ٢، ١٩٩٤ ص ٩٨

١٤- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٣٦

العرب والفكر الخلدوني

بين الإنصاف والتجني

محمد سيف الإسلام بوفلاقة

يُجمع الكثير من الدارسين على أن قيمة فكر العلاّمة عبد الرحمن بن خلدون تتجلى من خلال استحالة تجاوز العرب لفكره الاجتماعي، إذ إن موضوعية الفكر الخلدوني لا يُمكن أن تقرن بأية طروحات أخرى بالنسبة للمجتمع العربي، على الرغم من مرور ما يربو على ستة قرون على رحيل هذا العلاّمة الفذ فرؤاه لاتزال مُجسدة في واقعنا العربي إلى أيامنا هذه، ولا يمكن اعتبار فكره مجرد تراث انتهى أمره ومضى، بل إنه عطاء معرفي لا يزال يتجدد، وينمو من جيل إلى آخر، فمقدمة ابن خلدون «لاتزال أكثر من أي وقت مضى تعبر عن واقع حالنا إختلفنا فيها مقاربة موضوعية للماضي ونظرة متبصرة للحاضر واستشرافاً جريئاً للكونية وهذا ما يقدمه لنا هذا العلاّمة الجليل، وهو ما لا يُقدر بثمن.

سعى ابن خلدون إلى تجاوز القراءة السطحية لما يحدث للإنسان بهدف تناول الأحداث والوقائع من الداخل، ولا شيء غير الأحداث والوقائع، واخترع لبلوغ هذه الغاية مفاتيح لكشف أسرار تلك الوقائع الحياتية، وكان مقتنعاً بأن التاريخ البشري بعيد كل البعد عن الصدفوي، ولا يأتي من أحداث عفوية تلقائية، ولا من عبث الأقدار، فأعاد للإنسان كرامته كاملة، وأبرز أن للعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية منطقها الخاص، ولا شك أن نماذج التعامل الحربين الأطراف الاجتماعية لها وزنها المتناقض أحياناً، لكنه وزن نوعي مؤثر في سير الأحداث، وإذا أخذ الإنسان هذه العوامل في الاعتبار، فإنه يستطيع التصرف بحصافة وحكمة وبفضل العلم بتقي الجهل والخطأ. وككل العلماء الأفذاذ أجرى ابن خلدون تحولاً حقيقياً لمّا قلب المناهج التقليدية لدى رواة الأخبار في عصره، وكانت هذه المناهج ترتكز على الوصف والوعظ وضع هو بتفسير الأحداث حسب منطق غير مسبوق تمكن من فك أسراره ـ جزئياً على الأقل ـ ولكن لأول مرة في تاريخ البشر، وهذه القفزة النوعية أتاحت فهم عقلانية اللامعقول، وبوأت

التصور الحركي للتاريخ مكانته الكاملة وفتحت السبيل لإدراك الدوافع التي تعتمل في المجتمعات، إذا أمكن تجديد النظرة إلى الزمن الإنساني بصورة حاسمة وجريئة، فلم يعد يعتبر غلافاً فارغاً يحاول الإنسان ملأه كما اتفق، بل أصبح يعتبر طاقة قادرة على التغيير، وهي الطريقة الوحيدة التي تُتيح للمجتمعات استثمار جميع إمكانياتها وبلوغ الرخاء والازدهار في نطاق أنساق تاريخية خلاقة، وهو ما حاول ابن خلدون كرجل علم وعمل وكمثقف ملتزم أن يترجمه إلى أفعال بين معاصريه، ومن مصلحتنا أن نسلط الأضواء على تحاليله الألمعية، وأن نسلك إلى جانبه طريقاً مُوصلاً، فنكون بذلك جديرين بالفكرة التي كان يحملها عن الإنسان، وقد فكك ابن خلدون بكل حذق آليات سير المجتمعات، مبرزاً أن العصبية، أي قوة الروابط بين الأفراد هي المبدأ المحرك للتاريخ، وأن ميستميلنا أكثر هو أنه أسس منهجية برمتها تعنى بتناول الأحداث بصرف النظر عن ظواهرها كما تعنى بإدراكها عقلياً من الداخل بربطها بسوابقها ولواحقها»(١).

وما حققه ابن خلدون من إنجازات هامة، وإضافات ثرة يعود بالدرجة الأولى إلى صبره، ودأبه، واجتهاده، وإلى الروح العلمية التي اتسم بها هذا الرجل الفذ، شغفه بالبحث العلمي الذي لا حدود له، وسعيه الجاد إلى غاية الوصول إلى المعرفة الحقيقية، لذلك نلفيه يتنقل بين مختلف الأقطار، بغرض جمع شتات ظاهرة معينة أثارت اهتمامه، إذ غُرف بسعة اطلاعه، وغزارة علمه، وعمق استقراءاته وقوة حدسه وسعيه إلى التجربة بنفسه هو ما كلفه الكثير من مشقة، ولهذا فقد طفق ابن خلدون يصول ويجول في مختلف أقطار الوطن العربي فغرب لأشرقه، تعرف على جميع الحكام والمجتمعات المختلفة قصد تفهمها واستخلاص القوانين التي تسيرها وتؤثر فيها، ومن هذا الجولان شاهد وساهم في تحرك المجتمعات، لقد عاش مع البدو في قفرهم وخيامهم، وعاش مع الحكام في قصورهم كما مثل الحكام كمصالح لحل الأزمات والمشكلات التي تعترض الدول، فاتصل بالعرب وبغير العرب، كما كانت له مراسلات مع صديقه لسان الدين بن الخطيب عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في بلادهم، كما شارك في مؤامرات عديدة فصحب البدو فترة وانتقل من بلاط إلى بلاط، ثم انزوى ليتأمل في ما شاهده ويمحص الأخبار ليستنتج القوانين العامة التي تتحكم في المجتمع.

إن عزلته في قلعة بني سلامة بالجزائر هي عزلة العالم في مخبره وقد جمع كل الوسائل اللازمة لإجراء تجاربه، واستخلاص القوانين العامة. ثم نجده يؤدي فريضة الحج قصد التعرف في عين المكان على طائفة أخرى من البشر تعيش نمطاً آخر من الحياة وكذلك لأن جمعاً من الناس من بلاد مختلفة تقصد هذا المكان فتسنح له المقارنة والتدقيق في الحكم، ونجده في الأخير يزور مصر وقد اكتملت له تجربة العالم وحنكة السياسي، ورزانة الرجولة ليبدأ في تدريس آرائه التي اقتنع بها بعد التنقيحات المختلفة.

فابن خلدون من العبقريات العالمية التي تستحق كامل التقدير وفي نظرنا أن قيمته العلمية لا تتجلى فقط في النتائج التي توصل إليها، ولكن في محاولته الثورية في عهد امتاز بالركود والجمود الفكري في الوطن العربي، إن هذا المفكر ظهر كنجم يتألق في عصر سرت فيه الانحلال في المجتمع العربي الإسلامي وأضمحل فيه التفكير وهذا دفع «توينبي» إلى أن يصفه بالنجم الذي يبدو أكثر تألقاً في كثافة الظلام، وهو يبدو وحده نقطة الضوء الوحيدة في ذلك الأفق»(٢).

لقد انبثق النقاش بشأن الفكر الخلدوني ورؤيته للعرب من فكرة جدلية تباينت، واختلفت فيها الرؤى، والأفكار، والتأويلات، وأثارت ضجة عارمة، وهي تتعلق ببعض الأفكار التي أدلى بها ابن خلدون عن العرب في مقدمته، رأى فيها بعض الدارسين حطاً من شأن العرب وتهجماً عليهم وتلفيقاً ضدهم، وهذا ما أسال الكثير من الحبر، ونجمت عنه جملة من الخلافات والتأويلات المتباينة للفكر الخلدوني، ومن هنا تسعى ورقتنا هذه للإحاطة بهذه القضية، من خلال تجلية شتى الرؤى، والأفكار، والقراءات المتعلقة بهذه القضية، مبرزة مختلف الرؤى والأفكار لمنصفة ولمجحفة لفكر العلامة عبد الرحمن بن خلدون وفقاً لمجموعة من النقاط تُظهرُ من خلالها موقف بعض المفكرين العرب المعاصرين منه، وموقف ابن خلدون من العرب بعيداً عن العاطفة والهوى، فالدراسة العلمية تستوجب الابتعاد عن العاطفة التي قد تشوه الحقائق، وتصبغها بنوع من الانحياز، وتقتضي النزاهة والموضوعية إلى غاية الوصول إلى الحقيقة التي هي الهدف الأسمى للباحث العلمي.

بين الإنصاف والتجني

تمحورت آراء المفكرين العرب المعاصرين بشأن الفكر الخلدوني بين الإيجاب والسلب، إذ إن الكثير من الباحثين يرون بأن ما أدلى به ابن خلدون من طروحات عن العرب ينم عن وجدان شعوبي وحقد جبريري على العرب، فشنوا حملات شعواء ضد الفكر الخلدوني، ومن بين هؤلاء نذكر: طه حسين وأحمد أمين،

وسلامة موسى ومحمد عبد الله عنان وسامي الكيالي، وسامي شوكة الذي دعا إلى ضرورة نبش قبر ابن خلدون، وحرق مؤلفاته. ودافع البعض الآخر من الكتّاب والمفكرين العرب دفاعاً مستميتاً عن ابن خلدون ورأوا العكس من ذلك، وأكدوا على أن ابن خلدون قدم خدمات جليلة للحضارة العربية فهو جدير بكل تكريم، وتقدير، واحتفاء من قبل العرب، ومن بين هؤلاء: أبي القاسم محمد كرو والباحث الجليل ساطع الحصري، وفؤاد أفرام البستاني، وغيرهم.

لقد رأى الدكتور طه حسين من خلال دراسته عن: «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» بأن الكره الذي يُكنه ابن خلدون للعرب ـ حسب رأيه ـ راجع إلى بربريته، وقام بالطعن في أخلاق ابن خلدون، وفي جوانب كثيرة من سلوكه، كما اتهمه بالأنانية، وحب الذات، وسعى إلى تحطيم قيمه العلمية والأخلاقية والإنسانية، بيد أن كلاً من فؤاد أفرام البستاني، وساطع الحصري نجد لهما آراء مخالفة لما ذهب إليه الدكتور طه حسين إذ أشار ساطع الحصري إلى أن الآراء التي تطعن في ابن خلدون لا تستند إلى دليل علمي، وأكد البستاني على أنه لا شك قطعاً في صحة نسبة ابن خلدون إلى القبيلة الحضرمية، أي أنه عربي خالص، وسار في هذا الدرب الباحث بشير السندي الذي هدف إلى الرد على مزاعم طه حسين فيما يتعلق بأخلاق ابن خلدون فقدم دراسة موسعة دعم بها الأدلة والحجج خلص من خلالها إلى أنه لا يُمكن التشكيك في نزاهة ابن خلدون، فقد كان المثل الأعلى في النزاهة والعفة.

وأما الباحث عبد الله عنان فقد أخذ برأي طه حسين فأشار إلى أن حديث ابن خلدون عن العرب بطريقة غير مباشرة يطبعه من شدة توجسه. فالعرب في نظره أمة وحشية تقوم فتوحاتهم على النهب ولا يتغلبون إلا على البسائط، ولا يقومون على اقتحام الجبال والهضاب لصعوبتها، وإذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب، ثم يبين لنا الأسباب والدواعي التي جعلت ابن خلدون يحكم هذا الحكم القاسي فيقول في كتابه: «ابن خلدون وتراثه الفكري» قد نفهم سر هذا التحامل الذي يطلق رأي ابن خلدون في العرب يمثل بمثل هذه الشدة إذا ذكرنا رغم انتسابه إلى أصل عربي بأنه ينتمي في الواقع إلى ذلك الشعب البربري الذي افتتح العرب بلاده بعد مقاومة عنيفة وفرضوا عليهم دينهم ولغتهم واضطروا بعد طول النضال والمقاومة والانتقاض أن يندمجوا أخيراً في الكتلة الإسلامية.

أما الأستاذ سامي الكيالي فقد عقد فصلاً بعنوان: «ابن خلدون والعرب»، وذلك ضمن كتابه: «الفكر العربي بين ماضيه وحاضره» نحى فيه منحى طه حسين وتابع تهجماته على ابن خلدون، وطرح تقريباً نفس الأفكار التي أثارها عميد الأدب العربي، وأرجع سبب تهجم ابن خلدون على العرب ـ حسب رأيه ـ إلى الأسر البربرية التي عاش في ظلها ابن خلدون.

وذهب أحمد أمين مذهب طه حسين في اعتبار أن ابن خلدون كان شعوبياً يُعادي العرب، وهذا يعود إلى تفسير أحمد أمين لآراء ابن خلدون على أساس أن فيها تهجماً على العرب، غير أنه دافع عن ابن خلدون بالنسبة للدين، والنزاهة، والاتزان، على عكس عميد الأدب العربي الذي رأى في ابن خلدون رجلاً مضحياً بالدين والأخلاق في سبيل أطماعه الشخصية.

وسار الأستاذ سلامة موسى في نفس النهج الذي يتهم ابن خلدون بالشعوبية، والنعرة البربرية، غير أنه فسر ما ذهب إليه تفسيراً يختلف كل الاختلاف عن سابقيه، فأرجع أسباب تهجم ابن خلدون على العرب إلى الجهل ابن خلدون إذ قال بالحرف الواحد إنه كان أعمى كامل العمى لا يرى بصيصاً من نور، وأشار إلى أن ابن خلدون كان يخدع نفسه، وأنه قام بسرقة كل ما كتبهُ إخوان الصفا وعزاه إلى نفسه.

في حين أن أبا القاسم محمد كرو رد على اتهامات سلامة موسى بإشارته إلى أنه قد وقع ضحية التسليم والثقة بآراء الآخرين، ووقع في أخطاء كبيرة بسبب قراءته العاجلة لمقدمة ابن خلدون وقال إن سلامة موسى لم يعتمد على أدلة علمية دامغة في اتهاماته لابن خلدون وعلى رأسها تهمته بالسرقة، فلم يُقدم أي دليل على ذلك، وبخصوص اتهامات الأستاذ عبد الله عنان لابن خلدون فقد رأى أن كلام الأستاذ عنان هو كلام صريح في حملته على ابن خلدون، وصريح في تزييف الواقع التاريخي، وتشويه الحقائق العلمية.

ووفقاً لرؤية كرو فكل الاتهامات والمزاعم التي نُسبت إلى ابن خلدون هي ناشئة عن فهم فاسد لمقصدهن كلمة (العرب) التي اتضح أن ابن خلدون لم يقصد بها إلا الأعراب، فإن كل الاتهامات تصير باطلة لأنها قائمة على أسس فاسدة من الخطأ في فهم التفسيرات القائمة عليه.

وسعى الأستاذ ساطع الحصري إلى تفنيد بعض الأباطيل التي أدلى بها بعض الكتاب العرب عن ابن خلدون فأشار إلى أن كل ما

تمثال لابن خلدون في قلب العاصمة بساحة الاستقلال في تونس

هو معلوم وثابت عن حياة ابن خلدون لا يبرر مطلقاً وصف نشأته بالبربرية، لأنه نشأ في بيت علم، هاجر من الأندلس إلى تونس، وحافظ على مكانته العلمية جيلاً بعد جيل، ومن المعلوم أن تونس نفسها كانت ولا تزال بعيدة عن البربرية، وفي نفس سياق الدفاع عن ابن خلدون، ونفي تهمة أصله البربري أكد أبو القاسم محمد كرو على أن ابن خلدون قد ولد ونشأ في تونس عاصمة دولة بني حفص، وفي وسط حضاري كبير، بل في عائلة توارثت الجاه والرفاه قروناً عديدة فأين يوجد إذن الوسط القبلي أو البربري الذي تأثر به ابن خلدون؟ ولئن انتقل بين أمراء المغرب ودويلاته فإن مستقره كان دائماً في العواصم والمدن، ولا تعرف نزعة ضد العرب كانت فيها، بل إنها كانت مستقر العروبة ومنبع الثقافة والمشاعر العربية»(٣).

لقد وجدنا العديد من الكتاب العرب المعاصرين يسعون إلى إعادة الحق إلى نصابه ـ وفقاً لتصوراتهم ـ ويهدفون إلى إزالة اللبس، والغموض، ودحض الأوهام، والتأويلات المغرضة والمتجنية على هذا العلاّمة الجليل الذي أشاد به علماء أوروبا أيما إشادة واعتبروه بحق قمة شامخة من قمم العبقرية العربية ورأوا فيه نبراساً خالداً يظل يضيء على مرّ العصور والأزمنة، وهذا ما هدف إليه الكاتب التونسي الكبير «أبو القاسم محمد كرو» من خلال كتابه «العرب وابن خلدون» الذي قدم دراسة نادرة المثيل، دافع فيها دفاعاً كبيراً عن ابن خلدون، فقد اختار موضوعه عن العرب وابن خلدون للدفاع عنه، وإثبات عروبته، ودحض الآراء التي يرى بأنها مجحفة في حقه، إذ يقول في هذا الشأن: «إنني أحس من زمن بعيد أن ابن خلدون قد ظُلم كثيراً وإن أشد هذا الظلم قد جاء من أمته التي أدى إليها أعظم الخدمات، وارتفع بأمجادها الفكرية إلى السماء، ويزداد هذا الإحساس قوة إلى حد الألم عندما نرى كبار كتاب العرب المعاصرين يتسابقون إلى الطعن في ابن خلدون والنيل من مكانته ومن تراثه وحتى من نسبه ومن شرفه أيضاً، وما كان هذا يُثير في نفسي شيئاً لو أنه كان كله أو جُله حقاً. أما وهو منحرف عنه، بعيد عن العدل والإنصاف، فإنه يكون ظلماً جار حاً يرتكبه خيرة أبناء هذه الأمة نحو أعز أبنائها، ولم يكن هذا الظلم الثقيل ليقع لولا خطأ الناس ـ الباحثين والكاتبين ـ في فهم مقاصد ابن خلدون وخصوصاً في استعماله لكلمة «العرب» في مقدمته المشهورة مما أدى إلى تحاملهم عليه بدون حق، وبلا مبرر علمي، وقد زاد في خطأ هؤلاء أنهم لم يُقدروا مستوى التطور الفكري في عصر ابن خلدون، وقيم الأشياء ومصطلحاتها في أيامه، ومن ثم حكموا على آرائه ونظرياته، وعلى مصطلحاته ومفاهيمه بحقائق ومفاهيم عصرنا الحاضر.

وإن عدداً ليس بالقليل من رجال الفكر من القراء المختلفين في جميع البلاد العربية، ما زالوا يسيئون الفهم لقصد ابن خلدون من كلمة «العرب»، ومن ثم يسيئون الظن به ويحكمون عليه أحكاماً قاسية لا تستند إلى أساس من الحقيقة، أو استنتاج اجتماعي أو تاريخي معقول، إنما تنشأ عندهم من القراءة الخاطفة وعدم الاختصاص، أو عن تقليد لما يقرؤون ويسمعون، على أن الأمر لم يقف عند هذا الحد، بل تجاوزه إلى الطعن في حقائق التاريخ الثابتة، وتفسير حوادثه تفسيراً مغلوطاً أو مغرضاً ذلك أن سوء فهم الكُتّاب والباحثين لمعنى كلمة «عرب» عند ابن خلدون لم يقتصر على الكلمة وحدها، ولا الوقف عند ابن خلدون فقط بل امتد وتعلق بتاريخ المغرب العربي كله، لأن اتهام ابن خلدون ـ وهو مغربي ـ بالشعوبية، وتعليل ذلك بنشأته بين البربر، إنما يشعر صراحة بأن هناك شعوبية ضد العرب قد تكونت في فترة من التاريخ في المغرب، فكان ابن خلدون واحداً من عتنقوها والدفع بسببها إلى الطعن في العرب والنيل منهم، وفضلاً عما في هذا الزعم من تزييف لواقع التاريخ وتشويه لحقائقه، فإن فيه خطراً كبيراً على أمجاد المغرب وتاريخه، وعلى مستقبل العروبة وآمالها فيه، لأن المغرب العربي هو الجناح الأيسر للوطن العربي ولن يطير النسر العربي من جديد حراً في الآفاق، إلا بجناحيه الأيسر والأيمن معاً. وهذا ما حفزني على بحث هذا الموضوع وبسط حقائقه ليزول كل التباس وسوء فهم عن جميع العقول البصيرة، والنفوس المحبة للحقيقة الحقيقة المجردة من العواطف والشهوات»(٤).

دور الاستشراق

لايمكن للدارس والمتأمل في هذه القضية المثيرة للجدل أن يُغفل دور المستشرقين فيها، إذ إن الكثير من الباحثين ذهبوا إلى تفسيرها تفسيراً آخر فهم يرون بأن التهجم الذي نُسب لابن خلدون على العرب يُعزى إلى ذلك التحريف الكبير الذي وقع في بعض النصوص التي جاءت في المقدمة، وهي عملية مقصودة ومُخطط عمل لها الكثيرون من المستشرقين المتجنين والحاقدين على حضارتنا العربية والإسلامية، فقاموا بالطعن بالعمد إلى تزييف، وتحريف نصوص ابن خلدون، وتشويه مقاصدها الحقيقية، فمعروف أن مقدمة ابن خلدون العظيمة ظلت «مجهولة لدى العرب حتى اكتشفها علماء الغرب في مطلع القرن التاسع عشر فنشروا منها مقتطفات مترجمة مع نبذة عن حياة ابن خلدون وقد قام بهذا العمل المستشرق الفرنسي «سلفستر دوساسي» سنة ١٨٠٦م. ومنذ قام المستشرق بعمله هذا والاهتمام بابن خلدون وبآرائه وتراثه يزداد انتشاراً وأهمية في بلاد الغرب إلى أن نشر «كاترمير» مقدمة ابن خلدون كاملة بنصها العربي سنة ١٨٥٨م، ونشر «دوسلان» بعد ذلك بضعة أعوام ترجمة فرنسية كاملة للمقدمة وعندئذ ظهر ابن خلدون في التفكير الغربي في روعة ابتكاره، وظهرت قيمة ذلك التراث الباهر الذي غمره النسيان مدى العصور» (٥).

وبالإضافة إلى التشويه المحتمل للنصوص ابن خلدون المتعلقة بالعرب، الذي يكون قد حصل من قبل بعض المستشرقين فقد كان للقراءات الاستشراقية للفكر الخلدوني جملة من الآثار والانعكاسات السلبية التي ألقت بظلالها على تلقي الدارسين العرب لفكر العلاّمة عبدالرحمن بن خلدون وفهمهم لهذا الموضوع ولاسيما عندما يتعلق الأمر بالكثير من الكتاب العرب الذين استقوا قراءاتهم، ومناهجهم وفكرهم من المدارس الأوروبية، ومن القراءات الاستشراقية، وهذا ما كان له انعكاسات سلبية بالنسبة لمسألة الوعي برؤيته للعرب، ومواقفه من طبائع العرب، وتحولات المجتمعات العربية، مما جلب له الكثير من الظلم، والتجني، وعدم الإنصاف، نظراً لفهمهم الخاطئ وتسرع أحكامهم، وسطحية إدراكهم لمقاصد الحقيقية للفكر الخلدوني، كما رأى ذلك فريق آخر من الكتاب العرب الذين نهضوا للدفاع عن ابن خلدون.

الفكر الخلدوني ورؤيته للعرب

إن السؤال الذي هو مدعاةٌ للتأمل، والبحث المعمق في آراء ابن خلدون، هو هل يتبدى للدارس كرهه للعرب فعلاً؟ وهل فضل البربرة عليهم حقاً؟ كما أشار إلى ذلك الأستاذ عنان الذي أورد نا آراءه سلفاً، وقد قطع بكره ابن خلدون للعرب، وأرجع هذا الأمر إلى نشأته البربرية ، وقد أدلى الباحث الجزائري ابن عمار الصغير في هذه القضية بآراء وأفكار قيمة وقدم طروحات تعد غاية في الأهمية إذ دعا إلى ضرورة فهم كنه أحاديث ابن خلدون عن العرب فهماً علمياً محضاً والنظر إليها من هذا منظور علمي وبذلك سنستجلي مقاصد ابن خلدون وفقاً لرؤية علمية موضوعية بعيدة عن العاطفة والهوى والذاتية وتظهر لنا الحقيقة من دون لُبس أو غموض، وهذا ما يقتضي منا سرد آراء ابن خلدون فيما يخص العرب، وتتبع مفاهيمها، والإحاطة بالظروف التي قيلت فيها، والنطاق الذي ذكرت في شأنها إذ نجد ابن خلدون في الباب الثاني من المقدمة «يعقد أربعة فصول لدراسة هذه الكلمة ويُقرر فيها حكمه وقد ذكر في مقدمته وفي تاريخه كلمة (عرب) في مواطن ومعانٍ مختلفة والسؤال الهام الذي نطرحه هنا: ما هي الأدلة التي استند إليها ابن خلدون في إطلاق هذه الأحكام العارية من كل مجاملة ؟ وما هي التعليلات التي يُوردها البيان أسباب هذا النوع من الطبائع والأخلاق ؟

إن ابن خلدون جعل من كلمة عرب معنى ومرحلة من مراحل الاجتماع البشري، أي البداوة والتوحش ــ والتوحش هنا لا يعني معنى أخلاقياً وإنما حالة طبيعية أي لا دخل لحكم القيمة في ذلك ــ وهي المرحلة الأولى لتكوين المجتمعات وسيرها في طريق الحضارة، وأن أصل الحضارة نفسها إنما هي البداوة، ففي هذه المرحلة التي عليها العرب تنسب لهم كل النقائص التي تنسب إلى مرحلة بدائية بالنسبة إلى مرحلة أكمل منها. إنما لم يتحدث عن العرب بوصفهم جنساً من أجناس البشر ــ وإن هذه هي خاصته وسيبقى كذلك كما يدعي بعض المتعصبين الغربيين ولكنهم بوصفهم سكان منطقة جغرافية معينة وحالة اجتماعية واقتصادية وسياسية معينة سواء كان سكانها جنساً من العرب أو من الترك أو من الصقالبة، إنه يستعمل كلمة (عرب) كأحد هذه المعاني من المعاني الاجتماعية وليست اسماً لجنس من أجناس البشر وهو نفسه يوضح ذلك بقوله «ومن كان في معناهم»، ولنعد إلى النصوص ونتأمل ما قاله في هذا الصدد، ونتتبع تعليلاته لنتبين هل كانت دراسته مبنية على عاطفة أم هو حكم نتيجة لبحث علمي دقيق؟ يقول ابن خلدون في الفصل الحادي عشر: (إن العرب لا يتغلبون إلا على البسائط، وذلك لأنهم طبيعة التوحش الذي فيهم أهل انتهاب وعيث ينتهبون ما قدروا عليه من غير مغالبة ولا ركوب خطر، ويفرون إلى منتجعهم

بالقفر) إن هذا الوصف وصف حقيقي لحالة طبيعة التوحش التي تسلط على أسهل الأشياء وأخذها أمكن أخذه وهذه الإغارات معروفة في كتب التاريخ أي هناك قبيلة تغير على أخرى، وإن الإغارات كانت تأخذ أسهل هدف لأن الضحية لابد أن تكون سهلة الوصول وأوهن قوة من القبيلة المغيرة لكي يتم تمكن من مغالبتها وإرضاخها ويقول ابن خلدون في نفس الفصل (وكلما معقل أو مستصعب عليهم فهم تاركوه إلى ما يسهل عنه ولا يعرضون له... وأما البسائط متى اقتدروا عليها لفقدان الحامية وضعف الدولة فهي نهب بأهلها وطعمة لآكلهم).

أما إذا انتقلنا إلى فصل آخر، ولعله الفصل الذي أثار الحمية العرقية عند الناقدين العرب هو الفصل الذي يقول فيه (إن العرب إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب) وأما البرهنة التي يقدمها على هذا الحكم فهي أن السبب في ذلك أنهم أمة وحشية وباستحكام عوائد التوحش وأسبابه فيهم صار لهم خلقاً وجبلة، وكان عندهم ألفاً لما فيه من الخروج عن ربقة الحكم وعدم الانقياد لسياسة هذا الحكم هو وصف للحالة الطبيعية للتوحش، المقابل للتجمع أو التمدن وهذا الوصف في الحقيقة ليس خاصاً بالعرب، وإنما يمكن أن يُطبق على كل الشعوب في هذه الحالة أو في هذا الطور والتوحش حالة طبيعية يعيشها كائن الحي إنساناً كان أو حيواناً عيشة منفردة ومنعزلة وبعيدة عن العمران والتنظيم، إن هذا الكائن الحي الذي تعرض لشظف العيش، والجفاف والرمال لابد أن تكون طباعه على هذه الحالة، وذلك لعدم توافر أنظمة تقهره وتوقفه عند حده، ويضيف ابن خلدون في نفس الفصل شرحاً وتعليقاً (فغاية العادية كلها عندهم الرحلة والتغلب وذلك مناقض للسكون الذي به العمران منافٍ له)، أي أن السر هنا في الترحال وعدم الاستقرار، إذ إن المدنية تتبع حتماً السكون أما الترحال فغايته مؤقتة، يأخذ ما قدر عليه، ويستغل الثمين والخسيس لحل أزمة مؤقتة.

ويعقد فصلاً آخر ــ وهو الفصل الحادي والعشرون من الباب الخامس ــ للحديث مرة أخرى عن العرب ويرى بأنهم أبعد الناس عن الصنائع، إنه لا يعلل ذلك بقلة الذكاء أو تأخرهم العقلي كما يفعل «رينان»، وإنما يعلل ذلك بأسبابه منها: أنهم أعرق في البداوة، وأبعد عن العمران الحضري وما يدعو إليه من الصنائع ــ أي أنهم في مرحلة أقل من مرحلة الصنائع ــ وهي مرحلة البداوة ــ ولكي تتبين لنا فكرته ــ اللاعرقية ــ أكثر فهو يعطي أمثلة لأجناس أخرى في نفس الفصل (وعجم المغرب من البربر مثل العرب في ذلك لرسوخهم في البداوة منذ أحقاب من السنين). وإذا قال بأنهم أبعد الناس عن العلوم علل ذلك بأن العلوم محتاجة إلى التعليم وهو مندرج في جملة الصنائع، والصنائع لا تكون إلا في المدن أي في مرحلة الاستقرار ونشوء الحضارة.

ثم ننتقل إلى أن نصل إلى مرتبة تأسيس الملك، فكيف يكون؟ وما هي الأسباب التي تمكن العرب من تكوين الملك وتسييره؟ إن ابن خلدون يرى بأن العرب لا يحصل الملك لها إلا بصبغة دينية من نبوة أو ولاية أو أثر عظيم من الدين عن الجملة. فبماذا يُعلل ذلك؟

يرى ابن خلدون أن السبب في ذلك أنهم لخلق التوحش الذي فيهم أصعب أمة في انقياد بعضهم لبعض للغلظة والأنفة وعلو الهمة ولمنافسة في الرئاسة فقلما تجتمع أهواؤهم فإذا كان الدين بالنبوة أو بالولاية كان الوازع لهم من أنفسهم وذهب خلق الكبر والمنافسة منهم فسهل انقيادهم واجتماعهم وذلك هما يشملهم من الدين المذهب للغلظة والأنفة، الوازع عن التحاسد والتنافس... أي أن الدين عنصر لتغييرهم من حالة التوحش والانعزال إلى حالة قابلة للاجتماع والتمدن» (٦).

ومن خلال متابعتنا لنظرة كل من العالمين الجليلين ساطع الحصري وأبي القاسم حمدكرو التي أشرنا إليها فيما سبق من حديث، يمكن أن نقف على أن كلمة (العرب) في جميع الأحاديث التي أدلى بها ابن خلدون، والتي اعتقد عدد كبير من كبار كتابنا بأنه يتحامل فيها على العرب إنما هي في حقيقة الأمر دالة على الأعراب، الذين نتيجة لكثرة تنقلاتهم، وارتحالهم، لم يتمكنوا من تكوين حضارة، أي أن ابن خلدون يرمي من خلال الفصول التي وردت فيها كلمة العرب إلى الإشارة إلى سكان البادية، وهذا ما يقف عليه المراجع لمقدمته فيتأكد من هذه الحقيقة ولاسيما في الفصول التي أشرنا إليها سابقاً، ودار حولها الخلاف والجدل بين الباحثين العرب، وما يظهر لنا في كل مكان من المقدمة نجد فيه «شدة في الرأي» يكون قصد ابن خلدون دائماً هو الأعراب، فهل يجوز لنا بعد ذلك أن نقول: إنه يتحامل على العرب، أو أنه نشأ بين البربر فحمل في نفسه أحقادهم عن العرب وبغضهم إياهم؟

مما لا شك فيه أن الفرق بين العرب والأعراب كان غير واضح تمام الوضوح منذ فجر الإسلام، فإن كلمة العرب كانت تشمل الأعراب فهي إذن أعم منها، وهذا الخليفة عمر يقول: العرب مادة الإسلام، وهو بلا شك إنما يقصد بالدرجة الأولى هؤلاء المحاربين

الأقوياء وهم سكان البادية، لكن مما لاشك فيه أيضاً أنه قصد معهم سكان الحواضر. غير أن القرآن الكريم كان دقيقاً في استعماله وتعبيره عن سكان البادية فهو لا يسميهم إلا بالأعراب، ومن ذلك قوله تعالى في الآية ٢٠ من سورة الأحزاب {يَحسَبُونَ الأَحزَابَ لَم يَذهَبُوا وإِن يَأتِ الأَحزَابُ يَوَدُّوا لَو أَنَّهُم بَادُونَ فِي الأَعرَابِ يَسأَلُونَ عَن أَنبَائِكُم وَلَو كَانُوا فِيكُم مَّا قَاتَلُوا إِلاَّ قَلِيلاً}.

غير أن علماء اللغة وأصحاب المعاجم، قد ميزوا بين العرب والعربي من جهة، وبين الأعراب والأعرابي من جهة ثانية، فمدلول الأعراب والأعرابي لا يشمل إلا من كان بدوياً، أما مدلول العرب والعربي، فيختص بأهل الأمصار على رأي بعضهم، ويشمل أهل الأمصار وسكان البادية على حد سواء في رأي الآخرين، غير أن هذا التمييز لم يكن قاطعاً ومعمولاً به دائماً وعند جميع الكتاب، مما يدل على أنه تطور مع التاريخ على مراحل ثلاث:

أولاً: كان مدلول كلمة العرب خاصاً بالبدو وحدهم.

ثانياً: توسع بعد ذلك فشمل سكان المدن دون أن تنقطع علاقته بالبادية، أي أنه صار يشمل كل من يحافظ على نسبه من البدو وإن صار من سكان المدن.

ثالثاً: صار يشمل سكان المدن أيضاً بقطع النظر عن رجوع نسبهم إلى البادية أولاً.

ومن هذا نفهم أن هذا التطور لم يتضح الفرق فيه إلا في المرحلة الأخيرة، ومع ذلك فإنه ليس قاطعاً فيها، كما أنه ليس لدينا أدلة

صورة لابن خلدون - طابع بريدي صادر عن ديوان البريد التونسي سنة ١٩٨٠.

تاريخية أو علمية مقبولة، تثبت الزمن الذي بدأت فيه هذه الأطوار أو انتهت معه، وفضلاً عن ذلك فإن كثيراً من الأدباء والمؤلفين لم يلتزموا تحديد المعاجم اللغوية، بل إنهم استعملوا كلمة العرب بمعنى الأعراب بصفة مطلقة، وذلك قبل ابن خلدون بفترات طويلة، بل منذ صدر الإسلام إلى عصر ابن خلدون والعصور الموالية حتى عصرنا الحاضر...»(٧).

وأياً ما يكن الشأن فقد تميز ابن خلدون بفكر علمي موضوعي، قدم لنا من خلاله دراسات وتحاليل اجتماعية موضوعية عن مراحل التجمع البشري وتميز وصفه الدقيق وتعليلاته الوافية ولذلك فدراسته تعد دراسة علمية موضوعية، ونلفيه يُقدم لنا صورة حية للحياة المجتمعية العربية في جميع أبعادها، إنه يصفها من الداخل حين يكلمنا عن حياتهم الاقتصادية والنفسية والعلاقات الاجتماعية، كل ذلك وهو متجرد من الذاتية، ونجده في دراسته يُراعي العامل الحركي لأن المجتمع في تحرك دائم، وهذا ما يُذكرنا بموقف المدرسة الاجتماعية المعاصرة المختصة بالمجتمعات البدائية ويمثلها ـ ليفي برول ـ ومن ذلك يبدو لنا جلياً بأن كل مجتمع لا يكتفي بما اجتمع له من وسائل المعاش دون أن يمتد بصره إلى ما وراء ذلك من إمكانيات حضارية أخرى، وقد مرت الشعوب حتى في بدايتها بأن تتصور عوالم أخرى خارج عالمها الضيق في صور شديدة الاختلاف، فهي أحياناً مُبالغة في القدرة والقوة والمهارة وهي أحياناً مُعانة في الضعف والتخلف والتأخر، وهذا ما يبين لنا بأن الإنسان يُدرك دائماً أن هناك أنماطاً معاشية أخرى ممكنة، وهذه التحركات والإغارات من الوسائل المغيرة لنمط الحياة البدوية، أو حياة الترحال، والدرس الذي يمكن أن نستشفه في دراستنا لهذا الموضوع المتميز بجدليته بين الإيجاب والسلب، والإنصاف والتجني بالنسبة للقراءات العربية للفكر الخلدوني هو أن ابن خلدون وصف حالة اجتماعية في طور من أطوارها، ودراسته الموضوعية لا تزال تعين الباحثين والدارسين إلى غاية عصرنا هذا، وعلى من يريد أن يقرأ الفكر الخلدوني، ومقدمة ابن خلدون، أو أي كتاب آخر أن يكون ذا عقل علمي حر، خالٍ من المؤثرات المختلفة، فليس من شيء تضيع الحقائق معه، كعدم التجرد أثناء البحث العلمي، كذلك ينبغي أن ندرك إدراكاً عميقاً المصطلحات والمفاهيم الخاصة التي يستعملها ابن خلدون في مقدمته فبدون ذلك لا يمكننا أن نفهم كلامه في حدود مقصده منه، ويجب أن نذكر أيضاً أننا نقرأ كتاباً كُتب قبل ستة قرون، وأنه من أجل ذلك يختلف عما نألفه ونعرفه اليوم في ألفاظه وأسلوبه ومعلوماته، ومعنى هذا أن قراءاته تقتضي منا معرفة تاريخية عامة تتيح لنا فهمه في

مستوى ما وصل إليه الفكر البشري حتى عصر ابن خلدون، أما التقدم العلمي في البحث والحقائق التي جاءت بعد ذلك فليس لنا أن نطالبه بها.

وأخيراً فإننا قد نجد موضعاً أو أكثر نُخطِئ فيه ابن خلدون، وقد نحمل كل ما قاله عن الأعراب محمل الخطأ علمياً أو تاريخياً أو اجتماعياً، وهذا يثبت أن ابن خلدون إنسان، وليس الإنسان معصوماً وكل باحث أو عالم، خصوصاً الذين يكتشفون أو يضعون علوماً أو نظريات جديدة، لا يُحتمل وليس حتماً أن تكون جميع آرائهم ونظرياتهم صحيحة وإذا ما طالبناهم بذلك فإنما نريد إخراجهم من دائرة الإنسانية التي لابد معها من ارتكاب الخطأ والخطايا وأما العصمة فهي صفات العلي القدير وحده وهو الذي لم يمنحها في نطاق البشرية إلا للأنبياء والرسل، وليس ابن خلدون واحداً منهم (٨).

الهوامش:

(١) عبدالوهاب بوحديبة: ابن خلدون شاهداً متبصراً ومحرجاً، مجلة رحاب المعرفة، العدد: ٥٥، يناير ـ فبراير، ٢٠١٠م، ص: ٩ وما بعدها.

(٢) الصغير ابن عمار: الفكر العلمي عند ابن خلدون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: ٣، ١٩٨١م، ص: ٨ ـ ١٠.

(٣) أبو القاسم محمد كرو: العرب وابن خلدون، دار المغرب العربي، تونس، ط: ٥، ٢٠٠٦م، ص: ٣٠.

(٤) أبو القاسم محمد كرو: العرب وابن خلدون، ص: ٣٣ وما بعدها.

(٥) أبو القاسم محمد كرو: المصدر نفسه، ص: ٢٤.

(٦) الصغير ابن عمّار: الفكر العلمي عند ابن خلدون، ص: ٣٠ وما بعدها، مع بعض التصرف.

(٧) أبو القاسم محمد كرو، المصدر نفسه، ص: ٣٣.

(٨) ينظر كل من الصغير ابن عمّار في: «الفكر العلمي عند ابن خلدون»، ص: ٣٧، وأبي القاسم محمد كرو في: «العرب وابن خلدون»، ص: ٤٣.

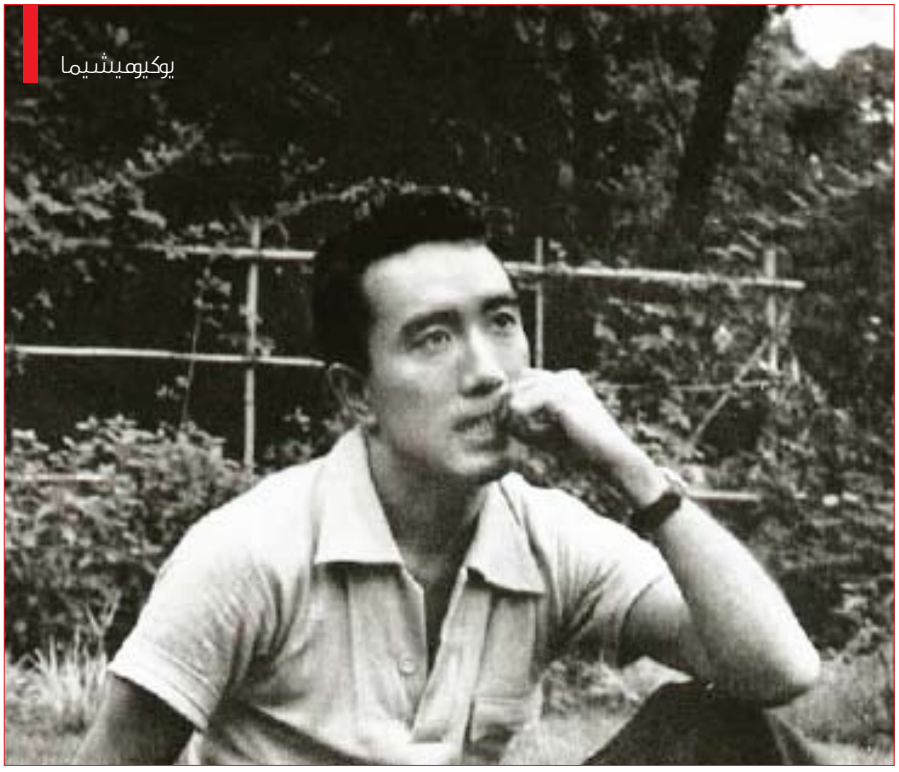
يوكيو ميشيما

ثنائية التقليد والحداثة في الفكر الياباني المعاصر

د.محمود عبد الواحد محمود

التقاليد والحداثة ظاهرة ملازمة دائماً «لتجربة اليابان» في بناء الأمة والدولة. والمتتبع للتجربة اليابانية في تاريخها الحديث والمعاصر يلاحظ العلاقة الجدلية بين هاتين المقولتين، في حالتي التناغم أو الصراع.

وإذا كان اليابانيون قد استطاعوا تحقيق نوع من الموازنة بين هاتين المقولتين منذ أواخر عهد توكوكاوا الطويل (١٦٠٣ ـ ١٨٦٨) مروراً بعهود ميجي وتايشو وشوا وهسي (١٨٦٨ ـ الوقت الحاضر)، واستطاعوا النجاح إجمالاً في عدم الإغواء بالتغريب، بالحفاظ على الموروث الياباني، الذي استطاع أن يكون جداراً مانعاً لحماية ماضي اليابان وحاضرها وخصوصيتها وفرادتها، وفي [illegible] للاطلاع على مستقبل يثق قنقطعة النظير فإن هذه الجدلية وتداخلها المعقد قد أدت إلى إشكاليات واضحة ألقت بظلالها على واقع المجتمع الياباني في حقب معينة، مما أدى إلى اضطرابات مجتمعية أو تناقضات فكرية وهذا ما نلاحظه في السنوات الأخيرة من حقبة توكوكاوا بين (١٨٥٣ ـ ١٨٦٨)، مما أدى إلى سقوط الأسرة وبداية عهد جديد عرف باسم إحياء ميجي. ونلاحظ التناقض بين التقاليد والحداثة في المرحلة الأولى من عهد ميجي التي انتهت في منتصف ثمانينات القرن التاسع عشر، مما أدى إلى الانتباه إلى ضرورة الموازنة بين التقاليد والحداثة



يوكيوميشيما

لحماية المجتمع الياباني من الذوبان في القيم الغربية، وحدث التناقض ذاته في هاتين المقولتين في ثلاثينات القرن العشرين عندما أدت حدة التنافر مع الغرب وعدم استجابته لرغبة اليابان في الانتماء إلى القوى الرأسمالية الكبرى بعد أن وجدت في نفسها القدرة على الانتماء لقيم المجتمع الغربي إلى الاحتماء بالتقاليد وتنمية النزعة العسكرية اليابانية سلاحاً لمواجهة التغريب، والغرب في آنٍ واحد مما أدى إلى تنامي مفاهيم النزعة التوسعية والاتجاه نحو التطرف القومي الذي نتج عنه سيطرة العسكريين على مقدرات السياسة اليابانية منذ مفتتح عقد الثلاثينات وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وحدث التناقض ذاته بعد هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية، وبداية عهد الاستقلال في عام ١٩٥٢ فصاعداً وهي الحقبة التي يطلق عليها باليابانية سينكو Singo (١)، أي حقبة ما بعد الحرب، فكان العقد الأول الذي تلا الهزيمة مرحلة معقدة

وتجريبية، تداخل فيها التقليد والحداثة في حالتي الصراع والتناغم، نجح اليابانيون عموماً خلالها بتحقيق نوع من الانسجام المجتمعي، وأنجزوا إعادة بناء الدولة والمجتمع على أسس جديدة تخللتها المزاوجة بين التقليد والحداثة، لحماية الأمة اليابانية من الاستلاب الفكري والثقافي الجارف للأمركة التي حاولت أن تتغلغل في كل مفاصل المجتمع الياباني. مع ذلك ألقت جدلية التقليد والحداثة بظلالها القاتمة على المشهد السياسي والفكري والاجتماعي الياباني، وعبرت عن نفسها في الصراع السياسي والفكري للاتجاهات الكبيرة في المجتمع، وعلى نحو خاص اليسار واليمين والاتجاه المحافظ.

المتتبع للتاريخ الياباني المعاصر في المرحلة الاخيرة المشار لها أعلاه، يدرك جيداً بعض تناقضات المجتمع الياباني الناتجة عن منظومة الاحتلال الأمريكي والتبعية اليابانية في سياستيها الداخلية والخارجية للرؤية الأمريكية، مما انعكس سلباً أو إيجاباً على البنية الاجتماعية والفكرية والاقتصادية، أو بمعنى آخر جدلية التقليد والحداثة (٢).

شنتارو إيشيهارا ويوكيو ميشيما

وإذا كنا في دراسات سابقة قد ركزنا على الجوانب الإيجابية للتجربة اليابانية، لاسيما في المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية (٣)، فإننا نركز في هذا البحث على بعض التأثرات السلبية لمشروع التحديث في اليابان بعد الحرب العالمية الثانية، وطبيعة تعاطي النخب اليابانية مع الانعكاسات الاجتماعية لمسيرة تجربة إعادة البناء المتكامل للدولة والأمة اليابانية وفقاً لأسس جديدة لم تكن بعيدة عن الرؤية الأمريكية التي كانت عنصراً فاعلاً في التخطيط والتأثير سلباً أو إيجاباً.

كانت المرحلة الممتدة بين استسلام اليابان في عام ١٩٤٥، وعودة أوكيناوا، الجزيرة اليابانية المحتلة إلى السيادة اليابانية في عام ١٩٧٢، حافلة بأحداث عصيبة عانت منها الأمة اليابانية. وإذا كان عهد الاحتلال الأمريكي (١٩٤٥ـ١٩٥٢)، قد شهد البدايات لنجاح اليابانيين في وضع اللمسات الأولى لتحسين تجربة التحديث الثانية بمداها الواسع في عهد الاستقلال منذ عام ١٩٥٢، والنجاح المبهر في التخلص من آثار الهزيمة في النصف الأول من ستينات القرن العشرين (٤)، ثم الاستمرار في تنامي هذه التجربة في العقد التالي، فإنها لم تكن تخلو من تداعيات فكرية واجتماعية ألقت بظلالها على بعض المفكرين اليابانيين، الذين عبر بعضهم عن عدم رضاه عن واقع اليابان ذي الصبغة الأمريكية، فعبروا في كتاباتهم وتوجهاتهم السياسية

والفكرية والأدبية عن رؤى مخالفة لرؤية الاتجاه الليبرالي المحافظ (جيمنتو)، الذي مثلته رؤية غالبية المفكرين اليابانيين(٥). فعبر سياسي ومفكر يميني مخضرم مثل شنتارو إيشيهارا ShintaroIshihara (٦) (١٩٣٢ـ حتى الوقت الحاضر) عن رفضه ليابان سائرة تحت المظلة الأمريكية، على الرغم من أنه كان عضواً بارزاً في الحزب الليبرالي الديمقراطي الحاكم، ومرشحاً قوياً لتولي رئاسة الوزارة اليابانية. وقد عبر هذا السياسي والمفكر الياباني عن أفكاره الإيديولوجية في عنصرية واضحة ضد الاقليات في اليابان والعودة إلى يابان قوية تعيد مجدها الغابر و«تقول لا للولايات المتحدة»(٧)، في سياستيها الداخلية والخارجية، وفقاً لعنوان كتاب حمل الاسم ذاته. لقد استمد إيشيهارا بعضاً من أفكاره وطروحاته من مفكر وأديب ياباني آخر كان صديقاً له، لكنه لم يكمل مسيرته معه، لأنه غادر عالمنا في مرحلة مبكرة من حياته. إنه الأديب والمفكر الياباني البارز يوكيو ميشيما Yukio Mishima. فعندما صدر كتاب السياسي والمفكر الياباني شنتارو إيشيهارا: «اليابان التي تستطيع أن تقول لا» The Japan That Can Say No، فإنه أثار الانتباه إلى بعض مشكلات اليابان البنيوية والاختلاف في وجهات النظر بين الشعب الياباني في مجمل التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية، التي تلت الحرب العالمية الثانية.

في هذا الكتاب، كما في كتاب آخر(٨) أصدره مع مهاتير محمد (١٩٢٥ـ الوقت الحاضر)، رئيس الوزراء الماليزي الأسبق (١٩٨١ ــ ٢٠٠٣)، يوجه إيشيهارا نقداً واسعاً للسياسة الأمريكية، وينبه إلى مخاطر الاندفاع الياباني نحو التحالف الاستراتيجي مع الولايات المتحدة الأمريكية، ويرى أن مستقبل اليابان هو في بناء علاقات متوازنة في محيطها الآسيوي في شرق آسيا وجنوب شرق آسيا والصين(٩).

ويوكيو ميشيما أديب ومفكر وشاعر وكاتب ياباني معاصر ولد في طوكيو في حي يوتسويا Yotsuya التي هي الآن جزء من شنجوكو، في الرابع عشر من كانون الأول عام ١٩٢٥. واسمه هو الاسم الشعبي كيميتاكي هيروكا KimitakeHiroaka، أما اسم يوكيو ميشيما فهو اسمه الأدبي المستعار أطلقه عليه أحد معلميه من أجل حمايته من غيرة ملائه في المدرسة. انتزعته جدته ناتسو Natsu، التي كانت تعيش في الطابق الأرضي، من والدته عندما لم يكن عمره قد تجاوز تسعة وأربعين يوماً، بحجة حمايته من مخاطر الدور الأول الذي كانت تعيش فيه عائلته. كانت جدته شخصية محافظة وقوية تنتسب إلى أسرة توكوكاوا وتمتاز بحنين قوي إلى ماضي اليابان وتقاليدها وقد انعكس ذلك على تربية الطفل إذ ألقت بظلالها على طفولة ميشيما وصبوته أفكارها المحافظة المرتبطة بتقاليد اليابان. ولم تسمح للطفل بالاختلاط مع أقرانه أو التمتع بالطبيعة، فكان اختلاطه مع الفتيات وبعبث من وقد دفعه ذلك في المستقبل إلى الاهتمام بالرياضة وتقوية قابلياته الجسمانية للتخلص من حالة الضعف التي رافقت طفولته وصباه، تشبع ميشيما في طفولته بأفكار جدته التي تنتمي إلى عالم أرستقراطي، والده هو آزوساهيروكا Azusa Hiraoka، وهو موظف حكومي وخريج جامعة طوكيو، ذو أفق متوسط ومتضايق مادياً، والدته ميشيما شيزو Shizu، وهي من عائلة مثقفة كونفوشيوسية علمت ميشيما حتى سن الحادية عشرة من عمره في عزلة تامة عن العالم في غرفة جدته. وفي سن الثانية عشرة، عاد إلى أحضان عائلته، وبدأ والده تدريبه على القيم العسكرية وممارسة الرياضة وتذوق الأدب(١٠).

في سن السادسة التحق ميشيما بمدرسة النبلاء النخبوية (Gakushuin)، وفي سن الثانية عشرة بدأ بكتابة قصصه الأولى، وبعد ست سنوات من وجوده في المدرسة، أصبح أصغر طالب في هيئة تحرير مجلتها الأدبية. وقد تأثر بكتابات تاشيهارا ميشيزو Tachihara Michizo (١٩١٤ ــ ١٩٣٩م) (١١)، الذي سار على النهج الكلاسيكي لشعر الواكا Waka (١٢). وقد نشر ميشيما قصائده الأولى بشعر الواكا، قبل أن يتجه إلى الرواية. وقد طلب منه أن ينشر في مجلة مدرسة النبلاء النخبوية، فعرض عمله الأول في عام ١٩٤٤: الغابة في ريعان ازدهارها Hanazakarino Mori The Forest in full Bloom، وهي الرواية التي يتحدث فيها الراوي عن مشاعره بأن أسلافه مازالوا يعيشون بداخله وقد أعجب معلمو مبرواية هذه وأوصوا بنشرها في مجلة الثقافة الأدبية Bungei-Bunka LiteraryCulture. وهي الرواية التي نشرت منها أربعة آلاف نسخة في العام ذاته بسبب قلة الورق لأحداث الحرب وتأثيراتها السلبية على المجتمع الياباني. بدأ بكتابة القصص القصيرة منذ عام ١٩٤٥، وأصدر قصته السيجارة TobakoThecigarette) في عام ١٩٤٦ ويصف فيها المشكلات التي واجهها عندما كان طالباً في المدرسة قدمت له هذه القصة المادة الخام لروايته التي نشرها فيما بعد (الصبي الذي كتب الشعر) ShioKaku Shonen The Boy who wrote Poetry في عام ١٩٤٥، تهرب من الخدمة العسكرية

أثناء الحرب العالمية الثانية متذرعاً بالمرض، وعلى الرغم من منع والده من كتابة القصص، إلا أنه كان يمارس الكتابة ليلاً بدعم من والدته التي كانت القارئ الأول لقصصه (١٣).

انضم إلى حركة الرومانتيكيين اليابانيين التي عرفت بإيمانها بتدمير الذات كقيمة في ذاتها وتقديرها الصرف للعاطفة. وفي عام ١٩٤٧، تخرّج في جامعة طوكيو، وأصبح موظفاً حكومياً في وزارة المالية، ثم استقال من وظيفته في سنته الأولى ليتفرغ للأدب، ووافق والده على أن يستقيل من وظيفته في سنته الأولى بعد أن آمن بمواهبه الأدبية. كتب القصص القصيرة والروايات والمقالات الأدبية والمسرحيات لمسرح كابوكي وقصص النو Noh (١٤) الدرامية (١٥).

في عام ١٩٤٦، كتب روايته الأولى (اللصوص ThievesTozoku)، وهي قصة شابين أرستقراطيين يقدمان على الانتحار، صدرت الرواية عام ١٩٤٨، وأدت هذه الرواية إلى شهرة ميشيما الأدبية، وجعلته ممثلاً للجيل الثاني من أدباء ما بعد الحرب، وتلتها روايته (اعترافات قناع Misakinite no Monogatari A Story at the Cape، وهي سيرة شبه ذاتية للشاب شاخيحاول أن يتخفى بقناع ليكون موائماً للمجتمع الذي يعيش فيه وهذه الرواية أدت إلى زيادة شهرة ميشيما ونجحت على نحو واسع ومن رواياته الأخرى: غابة الأزاهير، هدير الأمواج، رباعية بحر الخصب وهو معمر أربعة وعشرين عاماً، رشح لجائزة نوبل ثلاث مرات. واشتهرت مؤلفاته الأدبية وترجمت إلى لغات أوروبية متعددة. وقد نشر عدة مقالات في مجلة Kindai Bungaku عن ياسوناري كواباتا Yasunari Kawabata (١٦) (١٨٩٩ ـ ١٩٧٢)، الذي كان له تأثير ودور واضح في حياته الأدبية المبكرة وكان ميشيما معجباً به وبأدبه انتشرت سمعة ميشيما في أوروبا والولايات المتحدة، وسافر إلى عدد من الدول، ففي عام ١٩٥٢ زار اليونان، وانبهر بالطبيعة والثقافة اليونانية الكلاسيكية، ونتج عن هذه الزيارة روايته (هدير الأمواج) (Sound of the Waves) (Shiosai)، التي صدرت عام ١٩٥٤. تأثر ميشيما بالأحداث المعاصرة، فروايته (معبد الخيمة الذهبية) TheTemple of the Golden Pavilion محاكاة لحريق المعبد المشهور في كيوتو. وفي هذه الرواية يقوم الخادم المعوق لأحد الكهنة بإحراق الخيمة الذهبية وهي تجسيد للجمال المطلق، لأنها تذكره بالنقص الذي فيه، «فإذا كان الجمال موجوداً هناك فعلاً، فهذا يعني أن وجودي بعيد عن الجمال» (١٧). شارك ميشيما في تمثيل عدد من الأفلام، وغنى في بعضها (١٨).

أعفي من الجيش في عام ١٩٤٤، وعمل في مصنع للطائرات المخصصة للطيارين الانتحاريين، وعموماً لم يكن هناك توازن مع السياق الإيديولوجي والأدبي لما بعد الحرب. ومنذ عام ١٩٦٠، بدأت في حياة ميشيما انعطافة إيديولوجية بمحاولته العودة لتقاليد اليابان ومجدها الامبراطوري، بحثاً عن «طريق المحارب» (١٩)، وكانت هذه المرحلة صاخبة في الحياة السياسية والفكرية في اليابان، تميزت بتحقيق نجاحات مبهرة على المستوى الاقتصادي وإخفاقات متكررة على المستوى السياسي.

كان ميشيما انعكاساً وتعبيراً عن حالة العبثية والفوضى التي تعيشها شرائح كثيرة من المجتمع الياباني فقد انعكست الفوضى السياسية في الخمسينات والستينات على البيئة الاجتماعية. فكانت هناك ثلاثة تيارات فكرية وسياسية متصارعة لكل منها رؤيته لحاضر اليابان ومستقبلها، وهذه التيارات هي الاتجاه المحافظ الذي مثلته رؤية التيارين الليبرالي واليميني الديمقراطي، اللذين اندمجا في حزب جديد هو (الحزب الليبرالي الديمقراطي)، وفقاً لنظام ١٩٥٥، والاتجاه اليميني القومي الذي لم يعترف بأن اليابان كانت مخطئة في تجربتها التي سبقت الحرب، وأن قضية اليابان كانت عادلة، والاتجاه اليساري الذي حاول كسب الرأي العام الياباني، بسبب الفوضى التي نتجت عن الواقع الاقتصادي المدمر. وقد اندمج الاتجاهان اليميني واليساري في حزب واحد هو الحزب الاشتراكي الياباني في العام ذاته، ١٩٥٥.

وقد مثل الاتجاهين اليميني واليساري، وبضمنه الاشتراكيين والماركسيين وبعض القوميين المعارضة، التي بدأت قوية، إلا أن بريقها بدأ يضعف عندما حقق المحافظون نجاحات اقتصادية وسياسية مهمة أدت إلى تعافي اليابان منذ بداية عقد الستينات، إلا أن معارضة الواقع ذا الصبغة الأمريكية كان يجد بعض المؤيدين ومن ضمنهم التأكيد ميشيما.

كانت الخمسينات والستينات عهداً لإعادة بناء اليابان وتشكيلها وفقاً لجدلية التقاليد والحداثة، تزامناً مع معاناة الشعب الياباني الذي عبر عن رفضه لواقعه من خلال المظاهرات العارمة التي ملأت شوارع المدن اليابانية الكبرى، وكان لليسار دور بارز في تأجيج هذه التظاهرات وتنظيمها فالهدف

الوحيد للحياة هو نجاة الجسد، والعثور على ما يكفي للأكل والمأوى. ولا يزال الناس يتذكرون صور أفراد العائلة المفقودين. أما الفراغ الثقافي، فقد ملأته سلطات الاحتلال بأساليبها وقيمها الليبرالية الديمقراطية، الحرية، المساواة.

ويشير المخرج السينمائي إيتامي جوزو «لقد أخبرونا بأن كل الأمة ستقاتل حتى الموت. لكن خلال شهر واحد من نهاية الحرب، كانت هناك مفاجأة كبيرة، إذ أصبحنا نسمع عبارة : تحيا الديمقراطية، يحيا ماك آرثر».

وعبر مثقفون يابانيون آخرون عن خيبتهم من اهتزاز القيم التقليدية اليابانية، إذ يشير أحد المثقفين اليابانيين العائدلتوه من الولايات المتحدة في مقدمة الخمسينيات: «لتغيير الأكثر أهمية في السنوات القليلة الماضية كان ظهور نوع من الفوضى الاجتماعية والنفسية.. قبل الحرب العالمية الثانية، كان لجيل إمبراطور، لكن اليوم لا يوجد أحد يرنو إليه الشباب بأعينهم هناك افتقار للقوة الروحية... غياب الهدف والمعنى». وكان اليابانيون يحسون بتشتت نظام العائلة بسرعة كبيرة في المدن، وبشكل أقل بطئاً في الريف، وقد أثرت القيم الجديدة في التأثير سلباً في ارتباط الأبناء بعوائلهم، مما أسهم في زيادة حدة التنافر بين التقليد والحداثة، التي انعكست سلباً على بعض شرائح المجتمع الياباني. هذه التناقضات دفعت البعض إلى الاحتماء بالقيم اليابانية الأصيلة والتشديد على تفرد الثقافة والشخصية اليابانية (٢٠).

انعكس هذا الواقع المتشرذم تداعياته على المجتمع الياباني وعبرت عنه على نحو خاص السينما والأدب الياباني. يشير الكاتب وي كنزابورو عند استماعه إلى الإمبراطور وهو يعلن استسلام اليابان في ١٥ آب ١٩٤٥: «كان البالغون يجلسون حول المذياع وهم يبكون. الأطفال تجمعوا في الخارج في الطريق المترب ويهم مسون بحيرتهم كنا نشعر بالمفاجأة وخيبة الأمل لأن الإمبراطور كان يتحدث بصوت إنساني... كيف يمكن أن نصدق بأن الحضور المهيب لهذه القوة الرهيبة يتحول إلى صوت إنساني اعتيادي؟». كانت الأفلام وسيلة يستخدمها اليمين واليسار ضد الأمركة. فإلى اليمين، كانت أفلام مثل (السفينة الحربية ياماتو) و(صقر الباسيفيك)، اللذين مجداً الروح القتالية للبحرية الإمبراطورية وأدميرالاتها الشجعان. وإلى اليسار، كانت هناك قنوات سينمائية مثل (هيروشيما) التي مولها اتحاد المعلمين الراديكاليين، وصورت القنبلة الذرية بأنها من الأفعال العرقية.

وينتهي أحد الأفلام بقيام أحد السياح الأمريكيين في هيروشيما بجمع عظام الضحايا والاحتفاظ بها للذكرى وقد انعكست هذه الخلافات الإيديولوجية على المؤلفات الأدبية والمناهج الدراسية، لاسيما في حقل التاريخ، إذ رأى اليمين عدالة قضية اليابان قبل الحرب، في حين أكد اليسار على جرائم الأمريكيين، غافلاً جرائم الحرب اليابانية. وبين هذين الاتجاهين كان المحافظون يوسعون قبضتهم على السلطة لتحقيق رؤيتهم لليابان الجديدة المتحالفة مع الأصدقاء الجدد الأمريكيين مع ذلك تمسك الكثير من اليابانيين بالقيم التقليدية للثقافة اليابانية، وكافحوا من أجل الحفاظ عليها، وكان ميشيما ممثلاً لهذا الاتجاه (٢١).

كان من الطبيعي أن تنعكس مثل هذه الأجواء المضطربة على حياة ميشيما، الذي كان بالأساس يعاني من ظروف صعبة وعقد في طفولته. وقد أثير الكثير من الكلام حول حياة ميشيما الشخصية وعلاقاته الاجتماعية، إلا أنه ليس هناك أدلة موثقة تؤكد مثل هذه التكهنات التي تحاول أن تربط ميشيما بعلاقات شاذة. تزوج ميشيما من يوكو سوجياما YokoSugiyama، في الحادي عشر من حزيران عام ١٩٥٨، ونتج عن هذا الزواج بنتاً اسمها نوريكو Noriko، التي ولدت في الثاني من حزيران عام ١٩٥٩، وابناً اسمه اشيرو Ichiro ، ولد في أيار ١٩٦٢ (٢٢).

في أجواء ملتهبة ميزها الصراع السياسي بين اليسار واليمين والاتجاهات المحافظة، أسس ميشيما في عام ١٩٦٧ (جمعية الدرع) ShieldsocietyTatenokai، وهي ميليشيا خاصة تشكلت أساساً من الطلاب الشباب الذين درسوا المبادئ العسكرية والتدريب البدني، وأقسموا على حماية الإمبراطور. وقد برر هو ميشيما لنفسه لقد رأى ميشيما أن الإمبراطور هو جوهر اليابان، وشجب إعلانه تخليه عن صفة الألوهية بإيحاء من الأمريكيين. وفي الخامس والعشرين من تشرين الثاني ١٩٧٠، زار ميشيما وأربعة من أعضاء جمعيته (مركز طوكيو للقيادة الشرقية لقوات الدفاع الذاتي) وألقى خطاباً من شرفة القيادة على حوالي ألف منتسب من قوات الدفاع الذاتي، ودعا للقيام بانقلاب لإعادة السلطات للإمبراطور. ولما لم يجد أية استجابة لما يدعو إليه، انتحر وفقاً لشعائر السيبوكو Seppuku. ويشير صديقه وكاتب سيرته ومترجم رواياته، جون ناثان John Nathan، إلى أن محاولة الانقلاب لم تكن إلا ذريعة للانتحار الذي حلم به ميشيما منذ وقت طويل. انتحر الأربعة الذين رافقوه في هذه العملية، وحوكم ثلاثة آخرون. ويعد

المؤرخون هذا الانتحار مثالاً على بعض تداعيات التحديث في اليابان ومؤثرات الهزيمة في الحرب العالمية الثانية، وثنائية التقليد والحداثة وتناقضاتها في المجتمع الياباني. ترك ميشيما أربعين رواية وثماني عشرة قصة وعشرين مجموعة للقصص القصيرة، وما لا يقل عن عشرين كتاباً من المقالات الفكرية والأدبية (٢٣)، وترك إرثاً من حدة التناقضات الفكرية لجيل ما بعد الحرب الذي لم يستطع بعض أفراده تقبل القيم الجديدة، فكان الانتحار تعبيراً عن يأس فئات محدودة من اليابانيين لم تتقبل التغيير.

يعد اليابانيون يوكيو ميشيما، مثل إرنست همنغواي، فهو أهم كاتب روائي ياباني حاول أن يبين خطر التوجه نحو الغرب، ولم يكتف يوكيو باستخدام الأدب في الدعوة إلى الجذور اليابانية وشخصيتها المستقلة ونبذ الحياة الزائفة، بل إنه حوّل حياته إلى نوع من الرمز للشخصية اليابانية حيث مات على الطريقة اليابانية المنتشرة بين طبقة الساموراي في العصر الإقطاعي، إذ يشق المحارب الياباني بطنه بنفسه بشكل أفقي من اليسار إلى اليمين ثم من أعلى إلى أسفل ضمن طقوس الانتحار المقدسة التي تعرف باسم «سيبوكو - Seppuku» أو «الهاراكيري - Hara Kiri». وهذا ما فعله يوكيو، بعد أن ألقى خطبة أمام حوالي ألف عسكري من (قوات الدفاع الذاتي) في مدينة طوكيو يستنهض هممهم كي يعودوا إلى روح اليابان الأصيلة، وقد جاء انتحاره بعد أن وصل إلى ذروة نجاحه الأدبي، وحيث كانت جائزة نوبل تقترب منه بخطى حثيثة (٢٤).

رأى ميشيما «أن التاريخ هو الذي يعرف الحقيقة»، في إشارة إلى إيمانه بدور التاريخ في كشف الحقيقة والحفاظ على روح الأمة. وقد وصفه أحد الباحثين «ساموراي الأدب الأخير» (٢٥). وكانت الإرادة والوعي عاملين مهمين في رؤية ميشيما لليابان مختلفة بعد الحرب العالمية الثانية، فتشير إحدى الباحثات إلى أن الرؤى المستقبلية التي حفلت بها روايات ميشيما كانت نابعة من إعادته لبناء الذات الإنسانية التي تخضع لتبدلات كثيرة ومتنوعة وهي إعادة بناء استطاع من خلالها أن يتلمس أبرز مواطن الضعف والقوة في الشخصية الإنسانية التي تسهم في بلورة الصورة التاريخية. فالحياة بالنسبة إلى يوكيو هي الحياة التي يعيشها الإنسان على أنه جزء من العالم، يؤثر فيه، ويتأثر به، مع الاحتفاظ بالخصوصية الثقافية التي يخضع لها الفرد. فلكل فرد مكان في عملية بناء المجتمع ثم العالم، فإذا لم تكن لديه المعرفة التي تؤهله لإدراك ذلك فهو يسهم في عرقلة البناء فالمعرفة هي التي تمنح الإنسان القوة الداخلية التي تولد الوعي، وتوجه الإرادة، فإذا افتقد الإنسان المعرفة، اتسم بالفراغ الذي سيقوده إلى العدم؟

عرض يوكيو صوراً عن الضياع الإنساني الذي سينعكس على المجتمع ويؤثر فيه بشكل سلبي في المستقبل فعندما يتم تهميش تاريخ مرحلة ما تظهر ملامح تلك الفترة ويتضح أثر الفرد فيها، والملامح التي ستأخذها تلك الفترة، هي الملامح الأكثر وضوحاً وبروزاً، أما ما سواها فإنه سيضيع وتختفي ملامحه، وهذا ما أوضحه يوكيو بقوله «ما إن يستقر الماء المزدوج غدوها حتى السطح، حتى يصبح بمقدورك أن ترى بقعة الزيت، التي تضم ألوان قوس قزح، طافية هنالك». كان يوكيو يحاول دائماً أن يبين الأبعاد التي تكمن وراء السلوك الإنساني غير الموجّه، ليبين لليابانيين وغيرهم أن على الإنسان أن ينطلق من ثقافته، ويحافظ على أصالته ليشارك في البناء الكلي للعالم وليس اهم في عملية الامتزاج.

وقد رأى في الغزو الثقافي الغربي والأمريكي لليابان، وغيرها من بلدان العالم، طمساً للمعالم الحضارية لتلك البلدان، وإلغاء لهويتها، كما رأى في الانجراف وراء تحقيق التقدم السريع وتوجيه الطاقات الإنسانية لتحقيق هذا التقدم فريغاً للإنسان من جميع المضامين وقضى على مستقبله، لذلك فإن يوكيو أكد على ضرورة توفر الوعي والإرادة من أجل بناء مستقبل الفرد والجماعة، فكان الوعي لديه هو الذي يحيل الإنسان إلى درّة جميلة متألقة لا تعرف التغير، وكانت الإرادةُ الشعاعَ الذي يصدر عن هذه الدرَّة فيمنحها التألق (٢٦).

كان ميشيما من وجهة نظر أحد المؤرخين، «الأكثر موهبة» بين جيله، تعمق في أساليب وقيم جيل ما بعد الحرب وإحساسهم بالفراغ واليأس، كان يؤمن بالقيم والمؤسسات التقليدية، وبضمنها الإمبراطور، الذي كان يراه «المصدر الرمزي للولاء والثقافة»، كان يعتقد بأن الشخص يجب أن يتصرف وفق قناعته العقلية (٢٧). وهكذا جاء انتحاره تعبيراً عن انصدامه بواقع اليابان بعد الحرب، واهتزاز القيم التقليدية والموجة الجارفة للحداثة التي طغت على التقاليد على نحو سافر.

ومهما يكن من حالة الإحباط التي يظهرها انتحار ميشيما، فإنها لا تعد ظاهرة عامة وواسعة في المجتمع الياباني في السبعينات، لأن هذا العقد شهد اكتمال أوجه التجربة اليابانية ونجاحها الباهر، وعبر غالبية اليابانيين عن سعادتهم للتخلص من آثار الهزيمة، وإعادة بناء بلدهم وفقاً لسياقات

تعوّد عليها اليابانيون، بالمزاوجة بين التقاليد والحداثة. مع ذلك، وكما أشرنا سابقاً، فإن قيم العهد الجديد والتيار الجارف للحداثة الأمريكية التي اكتسحت مجتمع اليابان في العقود الأولى التي تلت الاحتلال، أدت إلى عدم قدرة العديد من المفكرين اليابانيين، وحتى الإنسان العادي على تقبّل قيم العهد الجديد. إلا أن الموازنة بين التقليد والحداثة بعد استقرار المجتمع الياباني أدت إلى التقليل من حدة التوترات.

الهوامش والتعليقات

(١) للتفاصيل عن النقاشات بشأن هذه الإشكالية يمكن الرجوع إلى ما يأتي :
عبد الغفار رشاد، التقليدية والحداثة في التجربة اليابانية، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للأبحاث، ١٩٨٤، ص ١٦٣ _ ١٧٥.
John B Bennet et al., In search of identity, Minnesota University, 1958, PP.11 -12.

(٢) لليابان خبرة طويلة في القدرة على تكييف الثقافات الوافدة، فكانت الثقافة الصينية ومُناهالفكرية والدينية أساساً للثقافة اليابانية قبل تغلغل الثقافة الغربية والأمريكية على نحو واسع في اليابان منذ منتصف القرن التاسع عشر. وقد استطاعت اليابان توظيف هذه الثقافات وتحويلها إلى عناصر أساسية للثقافة اليابانية لمناقشات أوسع حول هذه المسألة، انظر بيتر ميتشل، «جذور تجربة التحديث في اليابان»، ترجمة وتقديم: محمود عبد الواحد محمود، مجلة الرافد، العدد ١٤٩، ٢٠٠٩م، ص ص ٣٤ _ ٣٦؛ طارق جاسم حسين، جذور التحديث في اليابان في أواخر عهد أسرة توكوكاوا (١٨٥٣ _ ١٨٦٨)، رسالة ماجستير غير منشورة بإشراف الباحث، كلية الآداب _ جامعة بغداد، ٢٠١٠، ص ١٩٠ - ١٩٥.

(٣) انظر محمود عبد الواحد محمود، مشاهدات أكاديمي عراقي عن النهضة اليابانية، مقابسات، العدد ٧٣، ٢٠٠٧: الاهتمام الياباني بالدراسات العربية: مكتبة ومعهد تويو بنكو، مجلة الرافد، الإمارات العربية المتحدة، العدد ١٣٠، ٢٠٠٨؛ كيكو ساكاي ومحمود عبد الواحد محمود (تحرير وتقديم)، العراق واليابان في التاريخ الحديث: التقليد والحداثة، بغداد، مؤسسة مصر مرتضى للكتاب العراقي، ٢٠١٠، ص ١٣ _ ٢٠.

(٤) من أفضل المؤرخين الذين ناقش أوضاع اليابان بعد الحرب العالمية الثانية وقدرتهم على النهوض من جديد وتقبل آثار الهزيمة، هو المؤرخ الامريكي جون داور.
John W. Dowe, Embracing defeat Japan in the wake of world war II, London, Norton & company LTD, 1999.

(٥) محمود عبد الواحد محمود، شنتارو إيشيهارا: أضواء على الفكر الياباني المعاصر، دراسات في التاريخ والآثار، العدد ٧، ٢٠٠٨، ص ١٠٠ - ١٢٦.

(٦) ولد شنتارو إيشيهارا في كوبي عام ١٩٣٢، عاش طفولته في مدينة زوشي الساحلية، تخرّج في جامعة هيتوتسباشي Hitotsbashi في سنة ١٩٥٦، وحصل قبل تخرّجه على جائزة أدبية رفيعة عن روايته (موسم الشمس) TaiyonoKise. أصبح عضواً في مجلس المستشارين (١٩٦٨_ ١٩٧٢) وعضواً في مجلس النواب House of Representatives (١٩٧٢ _ ١٩٩٥)، وعمدة لطوكيو عام ١٩٧٥ و ١٩٩٩ وهو عضو في الحزب الديمقراطي الليبرالي منذ عام ١٩٦٨. له العديد من المؤلفات والقصص والأعمال الأدبية والفكرية والسياسية أشهر هذه المؤلفات كتابه المثير للجدل (اليابان التي تستطيع أن تقول لا)، الذي أصدره بالاشتراك مع أكيو موريتا Akio Morita, باللغة اليابانية سنة ١٩٨٩، ثم ترجم إلى الإنجليزية في عام ١٩٩١ في الولايات المتحدة الأمريكية. ترك إيشيهارا النشاط السياسي في عام ١٩٩٥ بعد خمس وعشرين سنة من العمل السياسي، وأصبح في عام ١٩٩٩ عمدة لطوكيو مرة أخرى.
Louis Frederic, Jaban Encyclopedia, Trans . by kathe Roth, Cambrige, Harvard University Press, 2002, P.398.

(٧) صدر الكتاب أولاً باليابانية في عام ١٩٨٩، ثم بالإنجليزية في عام ١٩٩١، فوضع إيشيهارا تحت ضوء الاهتمام العالمي، لاسيما أن فيه نقداً لاذعاً للسياسة الأمريكية عموماً والسياسة الأمريكية تجاه اليابان على نحو خاص، نال هذا الكتاب اهتماماً واسعاً في اليابان والولايات المتحدة.
Shintaro Ishihara, The Japan that can say N, Tran. By Frank Baldwin, New York, Simon and Schuster, 1991.
وترجم إلى العربية بعنوان: شنتارو إيشيهارا، اليابان تقول «لا»، ترجمة عن الترجمة الإنجليزية، بيروت، دار الحمراء، ١٩٩٢.

(٨) مهاتير محمد و شنتارو إيشيهارا، صوت آسيا زعيمان آسيويان يناقشان أمور القرن المقبل، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٨.

(٩) Shintaro Ishihara,. cit.,.10-15;
مهاتير محمد و شنتارو إيشيهارا، المصدر السابق، ص ١٠٣_ ١٢٥.

(10) Louis Frederic, Japan Encyclopedia, Trans. by Kathe Roth, Cambridge, Harvard University Press, 2002, P.640.

(١١) شاعر ومعماري ياباني، حاول المزاوجة بين التقاليد والحداثة، إلا أنه اهتم أكثر بالموروثات والتقاليد. فعلى الرغم من أنه من مواطن من طوكيو ومن منطقة حضرية إلا أنه من النادر أن يذكر المناطق الحضرية في شعره. توفي في يوم مربكر وعمر أربع وعشرون سنة لإصابته بمرض عضال. للتفاصيل انظر: Ibid, P.921.

(١٢) وهو شعر ياباني مختلف عن شعر الكانشي Kanshi أو الشعر الصيني وهذا المصطلح يشير إلى كل أشكال الشعر الياباني الكلاسيكي وبدرجة أقل إلى الشعر الحلقات الأرستقراطية اليابانية، منذ القرن الثامن وحتى القرن العشرين.
Louis Frederic, Op. Cit , P.1024.

(١٣) جان جاك أوريغا، معجم الأدب الياباني، ترجمة حبيب نصر الله نصر الله ط١، بيروت، كلمة ومجد المؤسسة للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص ٣٢٩ _ ٣٣١.

(١٤) أحد أنواع الشعر والغناء والرقص الياباني، تطور في القرنين الرابع عشر والخامس عشر وتستخدم فيه أقنعة وتمثل على المسارح باستخدام أشعار صعبة الفهم، مأخوذة من التراتيم البوذية والشنتوية. وهناك عدة أنواع من هذه الأشعار. للتفاصيل انظر :
Louis Frederic, Op. Cit., PP. 773 -775.

(١٥) Ibid., P. 640.

(١٦) أديب وكاتب قصص قصيرة وروائي ياباني، أصبح ذا شهرة عالمية، وحصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٨. للتفاصيل انظر :
Louis Frederic, Op. Cit., PP495- 496.

(١٧) Mikiso Hane, A Short History Japan, Oxford, One World, 2004, PP.208- 209.

(١٨) جان جاك أوريغا، المصدر السابق، ص ٣٢٩ _ ٣٣١.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٣٣٠ _ ٣٣١.

(٢٠) Mikiso Hane, Op. Cit., P. 205.

(٢١) Ibid, PP. 204 - 206.

(22) (Louis Frederic, Op. Cit. , P. 640.

(٢٣) Ibid;
محمود عبد الواحد محمود، شنتارو إيشيهارا، ص ١٠٠ -١٢٦؛ جان جاك أوريغا، المصدر السابق، ص ٣٣٠ _ ٣٣١.

(٢٤) راوية الجاموس، الوعي والإرادة لدى الكاتب الياباني يوكيو ميشيما، الجزء الأول، موقع أرض الحضارات : www.landcivic.com

(٢٥) بورتريه يوكيو ميشيما سامو راي الأدب الأخير، جريدة الثورة السورية، الأربعاء، ١٩ حزيران ٢٠٠٦.

(٢٦) راوية الجاموس، المصدر السابق.

(٢٧) Mikiso Hane, Op. Cit., PP. 208 - 209.

المسـرح زيتونة الثقافة

منذ بواكير الخمسينيات من القرن الماضي تم غرس بذرة المسرح الإماراتي ممثلة بمسرحية «جابر عثرات الكرام» التي كان للفنان الأغر حينها صاحب السمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة حالياً- الفضل في إنتاجها وتمثيلها ومرت السنوات ثقيلة في بعضها وسريعة في البعض الآخر إلى أن قامت الدولة وتشكلت أطرها الدستورية والقانونية واستكملت هيئاتها الاتحادية والمحلية وأصبحت الخطوط المتوازية في النهضة العمرانية والتعليمية والزراعية والصحية والاجتماعية والثقافية تتحول إلى ما يشبه الأواني المستطرقة لتتوازى في كافة الحقول بحيث استوى التقدم فيها جميعاً مما حدا بالمراقبين كافة من عرب وأجانب إعلاميين ومثقفين واقتصاديين وأكاديميين إلى رفع قبعاتهم احتراماً للمكانة التي آلت إليها دولة الإمارات العربية المتحدة على الصعيد العالمي.

لست في صدد الدخول بتفاصيل الإنجازات التي تحققت في كل حقل على حدة فلكل ميدان من يهتم به لكن فيما يتعلق بالشأن الثقافي عامة والمسرح خاصة فقد شهد هذا الحقل الثقافي نهضة تستوجب ليس رفع القبعة فقط بل الانحناءة التامة عن الاحترام وفق التقليد المتبع في دول شرق آسيا أو الطبقات الأرستقراطية الغربية، فالإبداع في مجال الكتابة، التشكيل، السينما والمسرح ما زال في خط تصاعدي وكذا الاهتمام في التراث، الآثار والموسيقى دون أن ننسى الإنجاز الذي تحقق في مجال النشر لكن الظاهرة التي تستوقف المراقب في الأشهر الأخيرة هو المنجز المسرحي ممثلاً بعروض الموسم المسرحي الصيفي في دورته السادسة التي جاوزت الاثني عشر عرضاً والتي ما كادت تنتهي حتى بدأ تقديم سبعة عروض مسرحية «عجيب غريب» في الشارقة، «عائلة طرب» و«أناو زوجتي وأوباما» في دبي، «وشكراً أباً» في أبوظبي، «والجنرال بلول» في كلباء «فاصل ونواصل» في الفجيرة و«حريج وفريج» في الفجيرة وسط إقبال لافت من الجمهور على هذه العروض التي شكلت موسماً مسرحياً مزدهراً هذا في الوقت الذي يتم فيه العمل لإعداد مهرجانين مسرحيين جامعيين إضافة لمهرجان مسرحي في دبي ومهرجان المونودراما في الفجيرة وكذلك الإعداد المبكر لأيام الشارقة المسرحية علماً أن الصيف إياه شهد تنظيم دورات مسرحية متنوعة في كل في الشارقة دبي ورأس الخيمة فإذا كانت الحركة الثقافية في الإمارات تشهد نمواً نوعياً وكمياً في كافة المدن والقرى فإن المسرح هذا العام شكل الزيتونة التي أضاء زيتها الإمارات وتلذذ بمذاقه كل من حضر عرضاً مسرحياً. علماً أن المسارح في العديد من البلدان العربية شهدت أفولاً في العطاء مما جعل المسرح الإماراتي يعطائه واستضافته لعروض مسرحية لفرق عربية موضع إعجاب كافة المسرحيين العرب كيف لا وصاحب السمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة هو صاحب شعار «سيبقى المسرح ما بقيت الحياة» ودعمه المادي والمعنوي للهيئة العربية للمسرح سيبقى أمل المسرحيين جميعاً.

لنتهيأ جميعاً منذ الآن لقطف ثمار أخرى من زيتونة الثقافة «المسرح» وذلك في كل من جزر القمر وموريتانيا حيث الأيادي البيضاء لصاحب السمو الشيخ د. سلطان القاسمي غرست بذور زيتونتها هناك... هذا إضافة إلى دعم صاحب السمو لمهرجان المسرح الخليجي من خلال جائزة الشارقة للمسرح.

المسرح زيتونة
نتفيأ بظلها، ونتدفأ بتفلها
ونتلذذ بزيتها
الذي يضيء لنا الطريق.

أسامة طالب مرة

أقسام الأسماء: مصطلحاتها ودلالاتها

عند ابن حزم الأندلسي* (ت ٤٥٦هـ)

د. محمد بن اعمر

جامعة تلمسان

يقول ابن حزم الأندلسي في كتابه التقريب لحدّ المنطق بابٍ كتاب الأسماء المفردة المقدمة الأولى: «إنّ الأسماء التي يقع كلّ واحد منها على كثير أي على جماعة أشخاص فإنّها تقع تحتها مسمياتها في جميع اللغات أوّلها عن آخرها»(١) وهو يقصد في ذلك أسماء الذات، التي يمكن أن تقع ضمن الحواس وبخاصة حاستي اللمس والبصر(٢) وتلك الأسماء ـ في نظره ـ قد تتفق أحياناً في رسمها وتؤدي المعنى نفسه وأحياناً أخرى تتفق في كتابتها وتختلف في معانيها، وطوراً تتفق في شكلها وتتحفي معانيها أو تشترك فيما بينها في صفة من الصفات ولا تشذّ لغة عن لغة عند في وقوع مسمياتها تحتها ويتمّ ذلك كلّه ـ في اعتقاده ـ على خمسة أوجه لا سادس لها كما يقول(٣) وهي كما يأتي:

أولاً: الأسماء المتواطئة:

ويسميها ابن حزم أيضاً الأسماء المتفقة(٤)، وهي تعني عنده «أن يكون المسمى يوافق المسمّى الثاني في اسمه وحده معاً»(٥). ويطابقه تطابقاً تاماً، ويضرب لذلك أمثلة فيقول: «فرس وفرس، أو كقولنا: حيّ وحيّ»(٦). ويحدد ابن حزم أسباب هذا التواطؤ والتوافق، فيقول: «فإنّ كلّ واحد من هذين المسميين يوافق الآخر في اسمه لأنّه لفظ واحد، ويوافقه أيضاً في حدّه»(٧)، ويضيف مبيّناً الصّفة أو وجه التماثل بينهما في الشكل والوظيفة والاستعمال فيقول: «لأنّ كليهما حسّاس متحرك بإرادة وكليهما أيضاً صهال محدّد الآذان مستعمل في الرّكوب، متوهمهنه السرعة في الجري»(٨) ويختم هذا العنصر بجزمه أنّ هذا النوع يسمّى الأسماء المتواطئة و«إن شئت قلت المتفقة»(٩).

صورة لطابع بريدي إسباني، وضع تكريماً لهذا الإمام الكبير ابن حزم وأخذ النص (باب من أحب من نظرة) من كتابه طوق الحمامة

ثانياً: الأسماء المختلفة:

وينعتها ابن حزم بذلك لأنّ المسمى الأول يكون فيها مخالفاً للمسمّى الثاني في «اسمه وحدّه معاً» كما يقول(١٠)، ويضرب لذلك مثالاً، رجلاً وحماراً، ويعلق عليهما بأنّ «هذين لفظان مختلفان، وحدّان مختلفان»(١١)، وينتهي في حديثه عن هذا الضرب من الأسماء إلى أنّ «هذا النوع يسمى الأسماء المختلفة»(١٢)، وهكذا فإنه بهذا

الشكل يصبح نقيضاً للأول في الهيئة والمضمون.

ثالثاً: الأسماء المشتركة:
وهي الأسماء التي يرى فيها ابن حزم أنّ المسمى الأول يكون يوافق المسمى الثاني في اسمه ويخالفه في حدّه أي هي الأسماء التي تشترك لفظاً وتختلف معنى ويبيّن ابن حزم ذلك بالمثال فيقول: «كقولنا، نسْر للطائر المبالغ في الاستعلاء في الجوّ الذي يأكل الجيّف، وقولنا لبعض حافر الفرس «نسْر» وقولنا: «نسْر» للنّجم الذي في السماء» (١٣). ويستنتج ابن حزم أن هذا النمط من ألفاظ والتي تتشابه شكلاً وتختلف مضموناً مما هو كثير في اللغة العربية (١٤)، وأن هذا التشاكل مما هو من أسباب البلاء الكثير الذي قد يقع بين متناظرين؛ فيتنازعان ويكثران الهَرَاش (**) لأنّ «أحدهما يريد معنى ما والآخر يريد معنى آخر» (١٥). ومع ذلك يعترف ابن حزم بأنّ ذلك «لا يقع إلا بين جاهلين، أو جاهل وعالم، أو سفسطائيين أو سفسطائي ومنصف» (١٦) وينفي أن يقع ذلك بين عالمين منصفين بوجه من الوجوه» (١٧) ويعتقد أنّ تلك آفة العلماء ولا يسلم منها في نظره «إلا من تميّز في هذه الصناعة وأشرف عليها وقوي فيها، فإنّه لا يخفى عليه من معاني الكلام شيء» (١٨). ولعلّ ذلك التمييز لا يتأتّى لأولئك إلا بالمدارسة التي تعين على العلم بهذا التخصّص ويقول ابن حزم محدداً نمط هذه الألفاظ: «هذا النوع يسمى الأسماء المشتركة» (١٩).

رابعاً: الأسماء المترادفة:
وهي الأسماء التي تختلف شكلاً، وتشترك معنى وبهذا فإنّ مصطلح «المترادفة» عند ابن حزم هو نقيض مصطلح «المشتركة»،

تمثال للعلامة ابن حزم

ويفسر ابن حزم الأسماء المترادفة فيقول: «والرابع - أي النوع الرابع - أن يكون لمسمى يوافق لمسمّى في حدّه ويخالفه في اسمه» (٢٠) ويعلل ذلك بالمثال فيقول: «مثال قولنا: سِنّور، وضيون، وهرّ، فإنّ هذه الألفاظ مختلفة وهي كلها واقعة وقوعاً واحداً على كلّ شخص من أشخاص النوع المتخذ في البيوت لصيد الفأر الذي يلحّ في السؤال عند الأكل، ويشبه الأسد في خلقه» (٢١). ويختم هذا العنصر بقوله: «وهذا النوع من الأسماء يسمى المترادفة» (٢٢).

خامساً: الأسماء المشتقة:
وهي الأسماء التي يرى ابن حزم أن يكون فيها المسمّى الأول مخالفاً للمسمّى الثاني في اسمه وحدّه (٢٣)، ولكنّهما يتفقان في صفة من صفاتهما (٢٤)، وفي هذا الشأن يقول: «والخامس - يعني النوع الخامس - أن يكون المسمى يخالف المسمى في حدّه وفي اسمه الذي خصّ نوعه به، إلاّ أنّهما يتفقان في صفة من صفاتهما أوجبت لهما الاشتراك في اسم مشتق منها» (٢٥) ويحدد ابن حزم طبيعة هذه الصفة التي توجب الاشتراك بين المسمّيين «إما جسمانية أو إما نفسانية، حالاً كانت، أو هيئة (٢٦)، ويقول بخصوص الجسمانية: «كقولنا: ثوب أبيض، وطائر أبيض، ورجل أبيض، فإنّ كلّ واحد من هذه المسميات تحدّد غير حدّ صاحبه واسمه في نوعه غير اسم صاحبه» (٢٧)، ثم يكشف عن القرينة بينهم فيقول «وقد اشتركت كلها في أنّ سميّ كل واحد منها أبيض» (٢٨).

وهكذا دلت لفظة البياض على الصفة التي أوجبت الاشتراك فيما بينها في اسم مشتق منها، والحقّ أن هذه أسماء مركبة، جمعت مسمى وصفة للدلالة على اسم وما دريلم

لم ينعتها ابن حزم بهذا المصطلح الخيّر، أنه أقرب إليها من مصطلح المشتقة.

ويقول ابن حزم بخصوص الصفة النفسانية: «كقولنا: أسد شجاع، ورجل شجاع»(٢٩)، وهذا يعني أنّ صفة الشجاعة هي الصفة المشتركة بينهما وهي التي جعلتهما ضمن هذا النوع من الأسماء يسمى الأسماء المشتقة.

ويخلص ابن حزم بعد هذا الطرح الفلسفي والتفسير والتعليل بالحجة والدليل لأنواع الأسماء إلى أنّ «هذه الأقسام الخمسة تقع على الأجناس والأنواع وأصناف الأنواع التي كأنها أنواع»(٣٠) ويظهر ذلك بالمثال فيقول: «كقولنا: رجل وامرأة، وذكر وأنثى»(٣١) ونستطيع أن نتبيّن مما سبق قواعد الأسماء ومعادلاتها في الجدول الآتي:

نوع الأسماء	حال الاسم	حال الحدّ	القرينة الزائدة
المتواطئة أو المتفقة	توافق في الاسم	توافق في الحدّ	-
المختلفة	اختلاف في الاسم	اختلاف في الحدّ	-
المشتركة	توافق في الاسم	اختلاف في الحدّ	-
المترادفة	اختلاف في الاسم	توافق في الحدّ	-
المشتقة	اختلاف في الاسم	اختلاف في الحدّ	صفة مشتركة

ويلاحظ أنّ ابن حزم قد أخرج من دائرته الخماسية ما يسميه بالأسماء المختصّة لأنها في نظره «تقع على ذات المسمى وحده، أو على كلّ شخص من أشخاص ما، وهي أن تكون المسميات منها وضعت لها أسماء تختص بالمسمى أو بأشخاص ما التمييز بعضها من بعض، فإمّا تتفق فيها وإمّا تختلف»(٣٢) ويجتهد ابن حزم في إيجاد الأسباب الموضوعية لإخراج هذا النوع من الأسماء من الأنواع الخمسة السابقة فيقول: «وهي قد تبدل ولا تستقر استقراراً لازماً لأنّها إنّما تكون باختيار المسمى، ولو شاء لم يسمّها بسمي بذلك»(٣٣) ويضيف متحدثاً عن الأسماء المختصة فيقول: «ولم يقصد به الإبانة عن صفات مجتمعة في المسمى دون غيره مما قصد في الأول والاشتقاق للمسمى لها من صفة فيه أصلاً وهي التي يسميها النحويون «الأسماء الأعلام»، وذلك نحو قولك: زيد وعمرو أو زيد وزيد أو أسد في اسم رجل أو كافور في اسمه أيضاً وما أشبه ذلك»(٣٤).

ويخلص ابن حزم إلى أنّ تلك «أقسام المسميات كلّها تحت الأسماء ووقوع الأسماء كلها على المسميات ولا مزيد»(٣٥).

وينتقل ابن حزم بعد حديثه عن أنواع الأسماء الخمسة، والأسماء الأعلام إلى إثارة موضوع أسماء الله الحسنى، المثبتة بالنص القرآني، فيرى أنّها «أسماء أعلام غير مشتقة من شيء أصلاً»(٣٦) في حين يرى أن أسماءه عزّ وجلّ التي فيها صفات لفعل له فمشتقة من أفعاله كالمحيي والمميت وما أشبه ذلك، وتلك الأفعال أعراض حادثة في خلقه، لا فيه، تعالى الله عن ذلك»(٣٧).

وهكذا ننتهي إلى أنّ ابن حزم قد نظر إلى الأسماء ومسمياتها بعين المنطق والثقافة النوعية الغزيرة، فجعلها أنواعاً وأقساماً، فكان تبعاً لذلك الأسماء المتواطئة أو المتفقة، والمختلفة والمشتركة والمترادفة والمشتقة والمختصة أو الأسماء الأعلام كما يقول، بالإضافة إلى أسماء الله الحسنى التي عقد لها أيضاً فصلاً طويلاً في كتابه الموسوم بالفصل(***)، وهذا يدلّ على أنّ هذا العلامة كان يخضع الأشياء جميعها للعقل والمنطق، وهو في ذلك كلّه كان ينطلق من مقدمات وينتهي إلى نتائج لها دلالاتها العلمية والفلسفية واللغوية والمعجمية وأقلّ ما يقال فيها إنّها حقّقت صورة كستثقافة تطمشمولية والموسوعية.

الهوامش:

(*) هو أبو محمد علي بن سعيد بن حزم الوزير الفقيه الظاهري، ولد بقرطبة سنة ٣٨٤هـ من أسرة عرفت بالثروة والوزارة، وقد عرف بنتاجه العلمي الغزير، من أشهر مؤلفاته كتاب طوق الحمامة في الألفة والألّاف، ينظر ترجمته في الجذوة للحميدي، ومطمح الأنفس لابن خاقان.

(١) ينظر: رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، سنة ١٩٨٣م، ٤/١٣٤.

(٢) ينظر هذا الموضوع في: الكامل في النحو والصرف والإعراب، أحمد قبّش، دار الرشيد، دمشق، ط٦، سنة ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص ٣٢٠.

(٣) ينظر: رسائل ابن حزم، ٤/١٣٤. (٤) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤. (٦) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(٧) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤. (٨) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(٩) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤. (١٠) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(١١) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤. (١٢) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(١٣) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤. (١٤) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(**) الهِرَاش: الخصام والقتال، ينظر: لسان العرب مادة (هرش).

(١٥) ينظر: رسائل ابن حزم، ٤/١٣٤. (١٦) ينظر: المصدر السابق، ٤/١٣٥.

(١٧) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. (١٨) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(١٩) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. (٢٠) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٢١) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. (٢٢) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٢٣) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. (٢٤) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٢٥) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. (٢٦) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٢٧) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. (٢٨) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٢٩) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. (٣٠) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٣١) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. (٣٢) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦.

(٣٣) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦. (٣٤) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦.

(٣٥) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦. (٣٦) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦.

(٣٧) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦.

(***) ينظر هذا الموضوع في كتاب: الفصل في الملل والنحل، لابن حزم، طبعة القاهرة، سنة ١٣١٧هـ، ٢/٢ وما بعدها.

الشاعر ابن زيدون

د. سهى محمود بعيون

* حياة ابن زيدون
* تألق ابن زيدون في الشعر

١ ـ حياة ابن زيدون

هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون القرطبي (٣٩٤ـ٤٦٣هـ/ ١٠٠٣ ـ ١٠٧٠م) هو الشاعر الكبير والناثر الفذ والأديب الذي يقف في مقدمة الصف الأول بين شعراء الأندلس وأدبائها، وهو منهم في مكان الصدارة، وهو سليل أسرة اشتهر أفرادها بالعلم والأدب، وكانت هذه الأسرة تنتمي إلى أصل رفيع، إذ تنتسب لمخزوم من بطون قبيلة قريش، كان والده فقيهاً ذا مكانة علمية ودينية محترمة حملت حكام قرطبة على تعيينه مستشاراً لقاضي قرطبة في شؤون القضاء والدين، ومع ذلك فإنّ مكانة ابن زيدون الأب كانت تقوم على مكانته العلمية ومنزلته الدينية قبل كل شيء، واهتم هذا الفقيه العظيم بابنه منذ نعومة أظفاره فأحضر له الأدباء والمثقفين، ووصله بالعلماء والفقهاء من أصحابه، وكان هو نفسه أول أساتذته، إذ كان متفنناً في ضروب العلم جَمّ الرواية والمعرفة باللغة والآداب، على أنّ تلمذته له لم تطل، فقد توفي وابنه في الحادية عشرة من عمره سنة (٤٠٥ هـ /١٠١٤م).

نشأ ابن زيدون في قرطبة وطلب الأدب وبرع فيه، وذاع صيته بالمهارة في نظم الشعر. وشق ابن زيدون طريقه في الأوساط الثقافية والأدبية مستخدماً نبوغه الأدبي وكفاءته الشعرية لارتقاء سلم المجد الأدبي والاجتماعي.

عاش ابن زيدون حياة الصبا في قرطبة في أحلك عهودها وأظلم صورها في عهد غروب شمس الخلافة الأموية وزوال نورها وانطفاء نجمها، فترة التناحر على الخلافة وإثارة الفتن وبعث الاضطرابات وانتشار الدسائس والانقلابات.

وأسهم ابن زيدون في تأسيس الدولة الجهورية بقرطبة، وتولى فيها أرقى المناصب، ولكن الدسائس قد لاحقته فأفسدت ما بينه وبين مؤسسها أبي الحزم بن جهور فألقى به في السجن زهاء عام ونصف، وأصم أذنيه عن توسلاته ففر من سجنه ولكنه تابع توسلاته إليه، والاستشفاع بأصدقائه، حتى ظفر بالعفو عنه. وبعد وفاة أبي الحزم وتولي أبي الوليد زمام الحكم في قرطبة دخل ابن زيدون في خدمة هذا الأخير، وقد ساعدته صلته بالأمير أبي الوليد وقابلياته الأدبية على أن يجد له محلاً في مناصب دولته وعلت منزلته لديه، فعُيّن في ديوان أهل الذمة رداحاً من الزمن، بيد أنّ الحال لم يدم على هذه العلاقة الطيبة فتوترت العلاقة بينهما، غير أنّ أبا الوليد بن جهور عفا عنه وأعاده إلى مكانته ثم اتخذه سفيراً إلى عدد من ملوك الطوائف. وكثر أصدقاؤه بين ملوك عصره وشعرائهم، ويدور في ديوانه شعر يتصل بهذه السفارات والرحلات ومن تعرَّف عليهم من الملوك والوزراء.

وقد ترك ابن زيدون ذخيرة أدبية من أروعها وأصدقها ما أنشده خلال الأزمات التي عصفت به.

وكان ابن زيدون أديباً فصيحاً بليغاً فطمع كل ملك في اجتذابه إلى بلاطه غير أنّه فضّل الإقامة في بلاط المعتضد فسار إلى إشبيلية سنة (٤٤١ هـ ـ ١٠٤٩م)، إذ كان أشدّ ملوك الطوائف رغبة فيه، وأكثرهم تمسّكاً بالأدباء، وكان المعتضد شاعراً أفزاد الشعر ابن زيدون قيمة في نظره واستراحت نفس ابن زيدون عند المعتضد وأعلى المعتضد مكانته وقرب مجلسه وأدناه، فألقى إليه مقاليد وزارته، وأصبح صاحب أمره ونهيه.

ففي إشبيلية بدأ الشاعر حياة جديدة وصل فيها إلى أعلى درجات المجد الأدبي والاجتماعي والسياسي، ففي إشبيلية برز ابن زيدون، فلم يعد شاعراً فقط، بل أصبح

شخصية بارزة من شخصيات الدولة الإشبيلية وحصل على اللقب الرفيع «ذو الوزارتين» الذي لم يكن يمنح إلاّ لأرفع شخصية في الدولة وأقربها إلى الملك والحاكم. ومن المؤكد أنّ دور ابن زيدون في بلاط المعتضد في هذه الفترة الطويلة التي امتدت عشرين عاماً لم يكن دور شاعر بسيط، ولا حتى دور كاتب مقرّب، وإنّما كان الوزير الأول للمعتضد ومحل ثقته واعتماده ومساعده الأيمن. فقد أقام ابن زيدون في كنف المعتضد مدة فجاء جانب من شعره سجلاً حافلاً ببعض حوادثه الجسام، ولم يترك ابن زيدون مناسبة عيد إلاّ انتهز الفرصة لمدح المعتضد وبيان سياسته الحصيفة وحروبه المظفرة على خصومه.

وظل ابن زيدون في بلاط المعتضد مرعي الجانب كريم المنزلة متقلّداً للوزارة لدى المعتضد حتى توفي الأخير وتولى بعده ابنه المعتمد الذي زاد في إكرام ابن زيدون. فقد أبقى المعتمد ابن زيدون أنيساً وجليساً وكان لتصرفه في شؤون النظم يتبادل القصائد معه ولقد سعى حساد ابن زيدون وخصومه في إسقاطه عن مكانته وإبعاده عن بلاط بني عباد حتى أشار بعضهم على المعتمد أن يرسل ابن زيدون لتهدئة الثائرة التي قام بها العامة ضد اليهود في إشبيلية فسار ابن زيدون على رأس الحملة على مضض وقد أثقلته الأمراض وأوهنت جلده الأسقام ليلفظ أنفاسه الأخيرة في رجب (٤٦٣هـ/١٠٧٠م). عاش ابن زيدون حياته بكل جوانبها وقاسى جميع المآسي، وإذا صح أنّه كان فعلاً متيماً بولادة التي قاسى من فراقها الدائم، فيجب أن تضاف مأساته الخاصة إلى الصورة الشاملة للصراع السياسي الدائر حول الشاعر.

حياة ابن زيدون ترسم صورة لعصر من أكثر عصور الأندلس إثارة وهو عصر ملوك الطوائف.

٢ ـ تألّق ابن زيدون في الشعر

ينال المديح الحظ الوافر من اهتمام الشاعر وعنايته، ولا عجب من ذلك وقد رأينا وشهدنا دائباً على السياسة متصلاً بأكثر ملوك عصره. ولابن زيدون ديوان كبير، ومن يرجع إلى ديوانه يستطيع أن يلاحظ في وضوح أنّ الموضوعات الأساسية التي تتوزع شعره هي الغزل والمديح ويدخل فيه ضرب من الاستعطاف.

كان ابن زيدون بلاشك أبرز شاعر أندلسي من حيث مستوى شعره، ويقع في الذروة بين شعراء الأندلس من حيث ملكات التعبير الأدبي وما صاحبها من إبداع فنّي، بل إنّه يحتل في الشعر العربي كله مكاناً متميزاً ومهماً جداً وقد أشاد به كل من تحدثوا عنه أو ترجموا له من السابقين.

وإنّ شعره يدل على أنّه واسع الاطلاع على شعر المشرق وشعر من قبله من الأندلسيين وأنّه أفاد من كل ذلك مع احتفاظه بشخصيته المميزة في شعره وعنايته بإبراز ذاته في أعماله الشعرية.

قال عنه الدكتور شوقي ضيف «كان ابن زيدون يحسن ضرب الخواطر والمعاني القديمة أو الموروثة في عُملة أندلسية جديدة، فيها الفن وبهجة الشعر وما يفصح عن أصالته وشخصيته».

ولعل من أهم سماته الفنية في شعره براعته في الصياغة الشعرية وثراء مفرداته وحسن اختياره للألفاظ مع التزامه إبراز ذاته سواء في المدح أو الغزل، مع اصطباغها بالشكل الذي تفرضه الظروف والأحوال.

إنّ شعر ابن زيدون جيّد التوازن، مسبوك العبارة، لقد أجاد ابن زيدون في قصائده فظهر بها جمال الأسلوب ورقة المشاعر والموسيقى الشعرية وكانت قصائده صورة من حياته السياسية والعاطفية وتم تشبيهه بالبحتري. كان ابن زيدون شاعراً أصيلاً متمكناً في شتى ضروب الشعر ومختلف أغراضه، ويحتل شعر الغزل نحو ثلث ديوانه حتى إنه في قصائد المدح يبدأ بمقدمات غزلية، ويتميز غزله بالرقة والمعاني المبتكرة والعاطفة الجياشة والمشاعر الصادقة كل هذا كان واضحاً في درته الفريدة النونية التي كتبها بعد فراره من سجنه بقرطبة إلى إشبيلية إلى محبوبته ولادة. هذه القصيدة التي يبكي فيها البعد ويعبر فيها عن حنينه لتلك الأيام الخوالي التي قضاها مع ولادة، ولم يعد الهجر محتملاً بالنسبة له.

اتسم شعره بالرقة والعذوبة والصور الشعرية المبتكرة، وبخلوه من الميوعة العاطفية والغثاثة والابتذال العاطفي واتسم أنه شعر الحنين والشوق، وهذا الحنين الذي يفيض به شعره يجعله أمير شعراء عصره.

لعل من عوامل شهرة ابن زيدون ارتباط حياته بحب المشهور ولادة بنت المستكفي، ولادة مبدأ حياة ابن زيدون، هام بها، وقال فيها قصائده الجميلة وأعذب أشعاره وأرقها التي تعبر عن حبه لها.

فكان مجلسها أكبر في المجتمع القرطبي إبان حكم أبي الحزم بن جهور فيه، وأثّر أعمق في حياة ابن زيدون وشعره منذ أن التقيا في مجلسها، وهو وزير آنذاك في حكومة ابن جهور. لم يكن ابن زيدون أقلّ عراقة من الأميرة ولادة لتحدره من أسرة المخزومي المعروفة، فأُعجبت به بادئ الأمر وهام هو بها منذ أول لقاء في قصرها، وأحبته هي أيضاً، فأخذا يتبادلان الرسائل الشعرية بعد فترة وجيزة التي عبّرت لنا عن حبهما الكبير، ولكن ما وصل إلينا من شعر ولادة قليل جداً بالقياس إلى قصائد ابن زيدون فيها التي تملأ ديوانه، بالإضافة إلى رسالته الهزلية التي وجّهها إلى خصمه في حبها الوزير ابن عبدوس. لقد أرسل إليها بعد أول لقاء هذين البيتين الرقيقين:

ما جالَ بَعْدَكِ لحْظي في سَنا قمرٍ
إلا ذكرتُكِ ذكرَ العَيْنِ بالأَثَرِ
فهمتُ معنى الهوى من وَحْيِ طَرفِكِ إي
إن الحِوارَ لمفهومٌ من الحَوَرِ

ومن الأشعار التي قالها في حالات الألم: لما عصفت الأيام به وألقي به في غيابات السجون، رفع عقيرته بالشكاة والفخر والتوسل والاحتجاج، ووجد من الطبيعة مجالاً فسيحاً، لاذ إليه وقال:

أَلَمْ يَأْنِ أنْ يَبْكي الغَمامُ على مِثْلي
ويَطْلُب ثأري البَرْقُ مُنْصَلِتَ النَّصْلِ
وهَلاَّ أقامَتْ أنْجُمَ اللَّيلِ مأتَماً
لتَنْدُبَ في الآفاقِ ما ضاعَ مِنْ تَثْلي
ولَوْ أنْصَفَتْني وهيَ أشكالُ هِمّتي
لأَلْقَتْ بأيدي الذُّلِّ لَمّا رَأتْ ذُلّي
ولافْتَرَقَتْ سَبْعُ الثُّريّا وغاضَها
بمطلَعِها ما فرَّقَ الدَّهْرُ من شَمْلي

وابن زيدون هنا يهيب بالطبيعة، ناطقة وصامتة، حية وجامدة، أن تشاركه في نكبته وتهتم لمصيره فتقيم النجوم المآتم، وتسلّم نفسها للهوان مثله ويستبدّ بها الخيال فيطلب من نجوم الثريا السبع أن تتفرق بعد ائتلاف، وتنقص بعد تمام، وكأن ابن زيدون في هذه الأبيات جزء من الطبيعة ممتزج بها، متجاوب المشاعر معها.

ويهرب ابن زيدون من سجنه ويعفو عنه الخليفة ويحاول استعادة حب ولادة برقيق الشعر وعذب القول علها ترق وتعود لأيام الحب الأول فيرسل لها هذه القصيدة الشهيرة «النونية» التي يقول فيها:

أَضْحَى التَّنَائي بَدِيْلاً مِنْ تَدانيْنا
وَنَابَ عَنْ طِيْبِ لُقْيَانَا تَجَافِيْنَا
ألا وقد حانَ صُبح البَيْنِ صَبَّحنا
حِينٌ فقام بنا للحين ناعِينا
مَن مُبلغ المُبْلِسينا بانتزاحِهم
حُزناً مع الدهر لا يَبلى ويُبلينا
أن الزمان الذي ما زال يُضحكنا
أنساً بقربهم قد عاد يُبكينا
غِيظَ العِدى من تساقينا الهوى فدعوا
بأن نَغُصَّ فقال الدهر آمينا
فانحلَّ ما كان معقوداً بأنفسنا
وانبتَّ ما كان موصولاً بأيدينا
لم نعتقد بعدكم إلا الوفاءَ لكم
رأياً ولم نتقلد غيرَه دينا

ومما يقول فيها:

حالت لفقدكم أيامنا، فغدت
سوداً وكانت ـ بكم ـ بيضاً لياليا
إن الزمان ـ الذي ما زال يضحكنا
أنساً بقربكم ـ قد عاد يبكينا
لا تحبسوا نأيكم عنّا يغيّرنا
إن طالما غيّر النأيُ المحبينا

إنها أقوى قصيدة غزلية غناها المبدعون من شعراء الأندلس التي قال المستشرق الإسباني إميليو غراسيا كومس: «إنها أجمل قصيدة حب نظمها الأندلسيون المسلمون وغرقوا من أبدع غرر الأدب العربي كله عارضها شعراء كثيرون وما زالوا يعارضونها إلى اليوم».

وإن ابن زيدون أكثر الشعراء الأندلسيين مزجاً للغزل بالطبيعة، فقد كان لولادة الأثر الكبير في جل نتاجه، وسعيه، واختلف هذا الأثر باختلاف الأغراض التي طرقها، وبتنوع سعاياته في بحر حياته المضطربة. لقد كان حب ابن زيدون لولادة حدثاً مهماً في حياة الشاعر كان له أعمق الأثر في إنتاجه الأدبي. فهو دون شك أسطع وجوه الأدب الأندلسي وأطولهم باعاً في نظم الشعر وأكثر الشعراء الأندلسيين شهرة في المشرق العربي قديماً وحديثاً.

ولقد تألّق نجم ابن زيدون في الكتابة تألّقه في الشعر. كان ابن زيدون كاتباً بارعاً وناثراً ماهراً، ونال مكانة رفيعة في بلاط المعتضد وخاصة بعد وفاة الأديب الكاتب ابن برد، وقد حظي ابن زيدون بإعجاب ورضى المعتضد بعد أن أثبت قدرات واسعة ليس في الأدب فقط وإنما في المهام الحكومية التي أسندت إليه، فلم يكن شاعراً أو كاتباً فقط، بل كان شخصية لامعة في الحكومة الإشبيلية ونال لقب ذي الوزارتين.

فقد كان ابن زيدون مالكاً لعنان الكتابة ملكيته لعنان الشعر. وكان بارعاً في صوْغ الكلام سواء أحاله شعراً أم نثراً، وكانت لديه قدرة بديعة في حوْكه ونَسْجه.

هذه حياة شاعر ناثر عظيم وهي حياة أمة في صورة شاعر. ففي حياته العامة صورة

واضحة كل الوضوح لما كان عليه عصره من تفكك سياسي واضطراب في الحكم وتنافس، بل وتناحر بين أمراء وحكام الأندلس بعد أن تفرقت كلمتهم وفي حياته الخاصة صورة ناطقة لما كان عليه المجتمع الأندلسي من تذوق أدبي عالٍ وحب للشعر والجمال.

المصـادر والمراجـع :

١ـ ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني الأندلسي (ت ٥٤٢هـ/ ١١٤٧م): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس، لبنان: بيروت، دار الثقافة، ١٣٩٩ هـ/ ١٩٧٩م.

٢ـ ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك (ت ٥٧٨ هـ/ ١١٨٣م): الصلة في تاريخ علماء الأندلس، قدّم له وضبطه وشرحه د. صلاح الدين الهوّاري، الطبعة الأولى صيدا. بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م.

٣ـ ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر (ت ٦٨١ هـ/ ١٢٨٢م): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ٥ ج، تحقيق د. يوسف علي الطويل، د. مريم قاسم طويل، لبنان: بيروت، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، (١٤١٩هـ/ ١٩٩٨).

٤ـ ابن نُباتة المصري، جمال الدين أبو بكر (ت ٧٦٨هـ/ ١٣٦٦م): سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر: القاهرة، دار الفكر العربي، (١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م).

٥ـ أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج٤، الطبعة الخامسة، لبنان: بيروت، دار الكتاب العربي، (١٣٨٨هـ/ ١٩٦٩م)

٦ـ أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب ٢ ج، تحقيق وتصحيح لجنة الجامعيين، لبنان: بيروت، مؤسسة المعارف.

٧ـ الحميدي، الإمام أبي عبد الله محمد بن أبي نصر (ت ٤٨٨هـ/ ١٠٩٥م): جذوة المقتبس، تحقيق د. روحيّة عبد الرحمن السويفي، الطبعة الأولى، لبنان: بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.

٨ـ خير الدين الزركلي: الأعلام (قاموس تراجم) ٨ ج، الطبعة العاشرة، لبنان: بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٢م.

٩ـ زينب بنت علي فوّاز (ت ١٣٣٢هـ/ ١٩١٤م): الدُّرُّ المنثور في طبقات ربّات الخدور ٢ ج، الطبعة الأولى، لبنان: بيروت، دار الكتب العلمية (١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م).

١٠ـ د. سعد إسماعيل شلبي: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر (عصر ملوك الطوائف)، مصر: القاهرة، دار نَهضة مصر للطباعة والنشر.

١١ـ د. سعد عبد الله البشري: الحياة العلمية في عصر ملوك الطوائف في الأندلس، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ١٩٩٣م.

١٢ـ سلمى الحفّار الكزبري: في ظلال الأندلس، مُحاضرات، دمشق، مطابع ألف باء.

١٣ـ سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ٢ ج، الطبعة الثانية، لبنان: بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩م.

١٤ـ د. شوقي ضيف: ابن زيدون، لبنان: بيروت، دار المعارف، ١٩٥٣م.

١٥ـ د. صلاح خالص: إشبيلية في القرن الخامس الهجري، لبنان: بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٥.

١٦ـ الضَّبي، أحمد بن يحيى (ت ٥٩٩هـ/ ١٢٠٣هـ): بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق د. روحيّة عبد الرحمن السويفي، الطبعة الأولى، لبنان: بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧هـ.

١٧ـ د. عبد الله أنيس الطباع: القطوف اليانعة من ثمار جنّة الأندلس الإسلامي الدّانية، الطبعة الأولى، لبنان: بيروت، دار ابن زيدون، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

١٨ـ علي عبد العظيم: ديوان ابن زيدون ورسائله، مصر: القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٧م.

١٩ـ علي محمد راضي: الأندلس والناصر، مصر: القاهرة، دار الكتاب العربي، د.ت.

٢٠ـ عمر رضا كحالة: أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام ٥ ج، الطبعة الثالثة، دمشق، المطبعة الهاشمية (١٣٧٧هـ / ١٩٥٨م).

٢١ـ د. مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، لبنان: بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤.

٢٢ـ د. مصطفى الشكعة: المغرب والأندلس، الطبعة الأولى، لبنان: بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧هـ.

٢٣ـ د. مصطفى الشكعة: مناهج التأليف عند العلماء العرب، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٣.

٢٤ـ المقري، أحمد بن محمد التلمساني (ت ١٠٤١هـ/ ١٦٣١م): نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب ٨ ج، حققه د. إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨.

٢٥ـ وليم الخازن: ابن زيدون أثر ولادة في حياته وأدبه، لبنان: بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة.

التراث العربي وعلم النفس

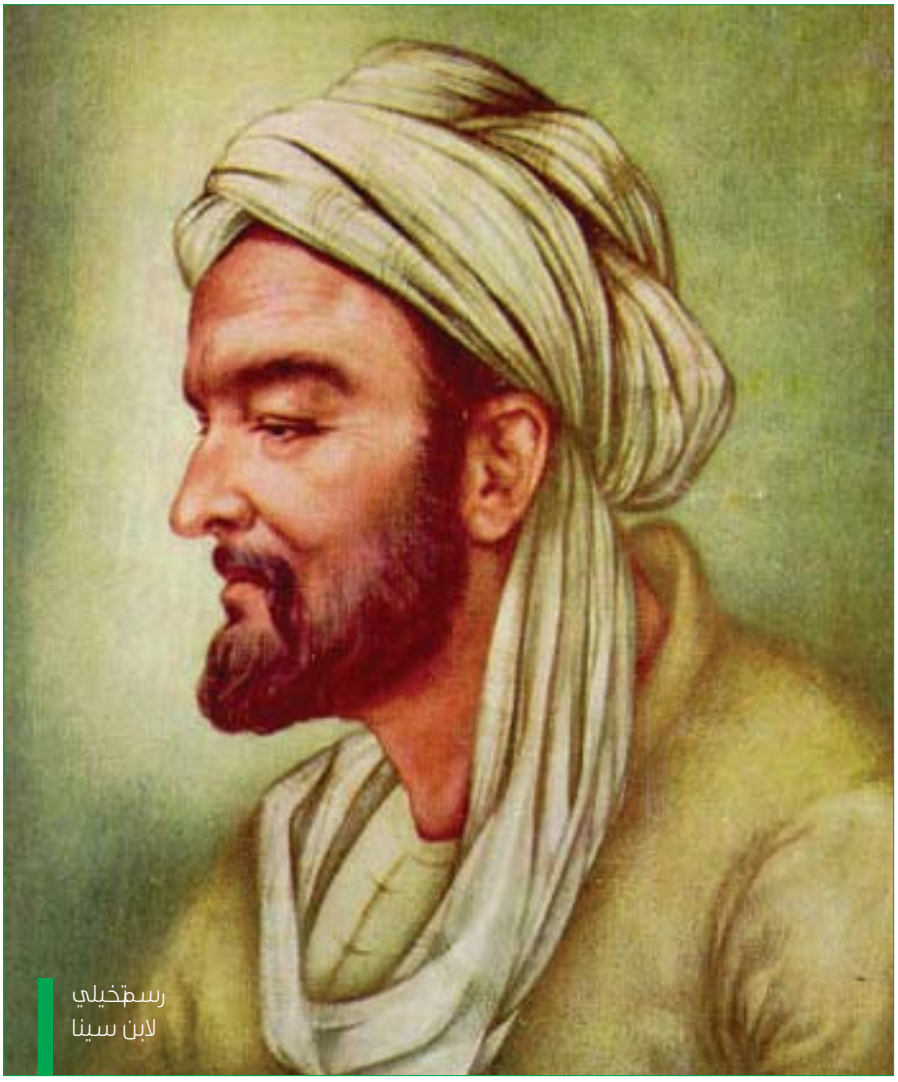
أنور محمود زناتي

أغفل مؤرخو علم النفس الغربيون الإشارة إلى إسهامات علماء النفس المسلمين في تطور علم النفس وتقدمه، وما وصلوا إليه من آراء ونظريات لم يسبقهم إليها أحد من العلماء قبلهم ويرجع ذلك الإغفال إلى جهلهم بتراث المسلمين العلمي وبما يحتويه عليه من آراء ومفاهيم ونظريات نفسية ولعل مسؤولية ذلك إنما ترجع إلى عدم اهتمام علماء النفس المحدثين بدراسة تراثنا العلمي والتعريف به (1).

وقد قدم علماء العرب والمسلمين إسهامات كثيرة في مجال علم النفس تبهر كل من اطلع عليها؛ فقد تشكّل علم النفس في التراث الإسلامي كما تشكّلت معارف المسلمين المختلفة وعلم النفس في التراث الإسلامي لم يكن صنعة يجتمع عليها فئة من الدارسين كما كان النحو صنعة تجمع النحويين والشعر صنعة تجمع الشعراء ولكن استخدم علماء التراث مناهج وأسلوب علمي كالاستبطان، والملاحظة، ودراسة الحالة إلا أن هذا العلم توزع بين المؤلفات التراثية المعنية بأسس السلوك البيولوجية والكتب الفلسفية والفيزيائية والرياضية وقد عالج علماء التراث الظاهرات النفسية كل من زاوية اهتمامه العلمي وكان للمسلمين قصب السبق والإضافة في كثير من مجالات علم النفس.

وتعد كتب التراجم وطبقات الأعلام التراثية، وبعض هذه الكتب غنية بمادتها السيكولوجية، مثل طبقات الأطباء (ابن أبي أصيبعة وابن جلجل) وبعضها يتسع ليشمل تراجم جميع أعلام الفكر وتوفر هذه المؤلفات قاعدة متينة تمكننا من متابعة تطورات المفاهيم.

وكتب الأدب والمصنفات الأدبية مثل: كتاب



رسم تخيلي لابن سينا

الأغاني، الإمتاع والمؤانسة، والعقد الفريد، وتحتوي هذه المصنفات على تفاصيل هامة كانت قد أهملت أو اختزلت وكذلك المؤلفات الفلسفية، والتي تضم آراء الفلاسفة في النفس، إضافة إلى بعض النظريات الهامة، والتصورات والتي تشكل أساساً نظرياً لشرح التصور الإسلامي للإنسان وحياته النفسية كما بوَّب العلماء المسلمون النفس ضمن مصنفاتهم الفلسفية الشاملة بعد أن ملئت شروحاً وانتقاداً على ما هي عليه في اليونانية ثم أفرد بعضهم لها فصولاً في المؤلفات الطبية كأبي بكر الرازي، وابن سينا (٢).

ابن سينا (٣٧٠-٤٢٨هـ/٩٨٠-١٠٦٣م):
ولعل خير مثال على ذلك جهود ابن سينا في هذا المجال فقد سبق علماء الفيزيولوجيا والسيكولوجيا المعاصرين في قياس الأفعال على أساس قياس التغيرات الفيزيولوجية المصاحبة له، ففي علاجه لأحد المرضى شك ابن سينا بوقوع المريض في الحب الذي تحول إلى حالة عشق، وحاول معرفة اسم الفتاة التي يعشقها المريض وابتكر طريقة طريفة وهي أن يقول للمريض عدة أسماء لبلاد وأحياء وفتيات، وكان يقيس أثناء ذلك سرعة نبض المريض لمعرفة مقدار الانفعال الذي تثيره هذه الأسماء وقد استطاع بهذه الطريقة أن يعرف اسم الفتاة التي كان يعشقها المريض، والمكان الذي تعيش فيه، وتعتبر هذه الطريقة إرهاصاً مبكراً لاختراع الجهاز الحديث المعروف باسم (جهاز استجابة الجلد الجلفانية) والذي يسمى أيضاً جهاز كاشف الكذب)، وأشار ابن سينا كما أشار الفارابي من قبل إلى الأسباب الأهم لحدوث الأحلام، والتي توصل إليها العلماء المحدثون فيما بعد، ومما ذكره كل من الفارابي وابن سينا أن بعض الأحلام تحدث نتيجة لتأثير بعض المؤثرات الحسية التي تقع على النائم سواء كانت هذه المؤثرات الحسية صادرة من الخارج أو من داخل البدن، قال ابن سينا في هذا الصدد (...ومن عرض لعضو منه برد أو سخن بسبب حر أو برد حكى له هذا العضو منه موضوع في نار أو في ماء بارد) وقد دللت البحوث التجريبية المعاصرة على صحة ذلك، كما قال كل من ابن سينا والفارابي بالرمزية في الأحلام.

ويبتدع ابن سينا جديداً في علاج مريض الميلانخوليا، والذي امتنع عن الطعام والشراب حتى نَحُل، مع هذا يتصل بكونه بقرة، وبعد أن يحار الأطباء في علاجه، يذهب إليه ابن سيناء «وكان في ذلك الوقت وزيراً» في إهاب قصاب (جزار) ومعه مساعداه، وكان قد أوصى أهله بأن يخبروه بأن الجزار قادم لذبحه (٣).

وقد «ركب الأستاذ (ابن سينا) وجاء في موكبه المعتاد إلى قصر المريض ثم دخل مع رجلين والسكين في يده وقال أين هذه البقرة لأذبحها، فقد الشاب المريض خوار البقرة، مما يعني أنه هنا، فقال الأستاذ جروها إلى فناء القصر وأوثقوا يديها ورجليها وأضجعوها، فلما سمع المريض هذا جرى إلى وسط القصر واضطجع على جنبه الأيمن ...ثم جاء أبو علي (ابن سينا) وسن السكين على السكين ثم جلس ووضع يده على خصر المريض كعادة القصابين وقال «وه، يا لها من بقرة هزيلة، إلا أنه لا يحل ذبحها، أعلفوها حتى تسمن...» وتتتابع القصة التي حكاها النظامي العروضي السمرقندي في الحكاية السابعة من المقالة الرابعة من كتابه «جهار مقاله» (٤).

وقد أورد ابن بختيشوع وإن نسبه لجالينوس عن قصة صبية ألمها العشق حتى نحلت وأشرفت على الهلاك وإذا درك بحدسه أن وراء مرضها عشقاً فأمسك بنبضها وذكر اسماً لغلام كان في موكب أبيه فاضطرب نبضها مما دل على عشقها لذلك الغلام ومن ثم نصح أمها بجلية أمرها فاصطحبت واجها من تحب، وهو ما تم لها، حتى إن الصبية وزوجها كانا يجلانه محل الوالد. وهذه الرواية نجدها لدى ابن سينا وإن كانت أبعد مدى فيما يشير إلى تداعي الكلمات Wordassaciation والذي ابتدعه يونج Jung بعد اتصاله بفرويد، وقد أشار فرويد في المحاضرة الثالثة من خمس محاضرات في التحليل النفسي إلى نجاح يونج وتلامذته في هذا الإجراء مع مجموعة زيورخ، وإن تطور على يد حركة القياس النفسي في اختبار تداعي الكلمات W.A.T. وتجدر الإشارة إلى تلك الديناميات النفسية التي يتواكب معها أعراض جسمية لمن يعاني من العشق، وهو ما فصله في كتاب القانون، وأعاد طرفاً منه في النجاة ويشير في القانون إلى أنه جربه مراراً واستدل به على «طاعة الطبيعة (الجسم) للأوهام النفسية (٥).

كما كان للأطباء العرب وأبرزهم ابن سينا آراء حول علاقة النفس بالجسم وهذا التنوع

جاء نتيجة الفهم المنفتح للمنطلقات النظرية التي درست ماهية النفس ينقل لنا ابن سينا في أرجوزته الطبية تلك العلاقة النفسجسمية:

وغضب النفس يهيج الحرا
وتارة يورث جسماً ضرا
وفرح النفس يهيج البردا
وربما أفرط حتى أردى
وكثرة الأفراح إخصاب للبدن
ومنه ما يؤذي بإفراط السمن
والحزن قد يقضي على المهزول
وينفع المحتاج للنحول (٦)

مسكويه (ت ٤٢١ هـ / ١٠٣٠م):

واشتهر مسكويه بكتابه «تهذيب الأخلاق» الذي اهتم فيه بالنفس وما يتعلق بها من عوامل فيرى «أن النفس وإن كانت تأخذ كثيراً من مبادئ العلوم عن الحواس فلها من نفسها مبادئ أخرى وأفعال لا تأخذها عن الحواس وهي المبادئ الشريفة العالية التي تبنى عليها القياسات الصحيحة.. ومن رأيه أن النفس العاقلة فيناهي بمثابة المجهر الذي يستدرك شيئاً كثيراً من خطأ الحواس في مبادئ أفعالها.. ويضيف في تعريفه للنفس بقوله «فالنفس ليست بجسم ولا جزء من جسم ولا حال من أحوال الجسم، وإنها شيء آخر مفارق للجسم بجوهره وأحكامه وخواصه وأفعاله» (٧).

ويقسم ابن مسكويه النفس إلى ثلاثة قوى كما يلي:

«القوة الناطقة» التي يكون بها الفكر والتمييز والنظر في حقائق الأمور، و«القوة الغضبية» التي يكون بها الغضب والنجدة والإقدام على الأهوال والشوق إلى التسلط والترفع وضروب الكرامات، و«القوة الشهوية» التي يكون بها الشهوة وطلب الغذاء والشوق إلى الملاذ في المشكلات والمشارب والمناكح وضروب اللذات الحسية. ولكل قوة من هذه القوة فضيلة خاصة بها فلقوة الناطقة فضيلتها الحكمة ولقوة الغضبية فضيلتها الشجاعة، والقوة الشهوية وفضيلتها العفة.

وهذه القوى الثلاث واقعة في صراع مستمر فيما بينها فكل واحدة منها تميل إلى توكيد هيمنتها على القوتين الأخريين (٨) ويمكن التعبير عن موازين القوى الكائنة بينها بشكل مجازيّ من طريق تلك الخرافة الحكمية الشهيرة الخاصة بالإنسان والحصان والكلب، وقد ذهبوا جميعاً إلى الصيد. فإذا ما سيطر الإنسان على سير العمليات كلها كانت النتيجة لصالح الجميع. ولكن إذا ما استطاع أحد الحيوانين أن يفرض نزواته فإن النتيجة ستكون كارثة وفشلاً ذريعاً بالنسبة للجميع» (٩).

كما تعرض مسكويه لجوهر النفس قائلاً «إن النفس جوهر حيّ باقٍ لا يقبل الموت ولا الفناء وإنها ليست الحياة بعينها بل تعطي الحياة كل ما توجد فيه» (١٠).

ونجد عند مسكويه تنظيراً متكاملاً للعلاج النفسي لا ينقصه سوى المصطلحات الحديثة حتى يصبح نظرية معاصرة، ومنهجه هو:

١ـ (الاستبطان) دراسة أحوال النفس وكشف عيوبها وعلاجها بحزم واستقصاء خللها.

٢ـ (الوقاية) حفظ الصحة النفسية بملازمة شيء أو تجنب ملازمته.

٣ ـ (العنصر الاجتماعي): المعاشرة والمجانسة الصحيحة من اختيار الأصدقاء والخلان والأعوان.

٤ـ (الترفيه): عن طريق الترويح والفكاهة والمزاح الطيب والالتذاذ بالمأكل والمشرب بما يقدره العقل.

٥ـ (العقلانية): عن طريق الاهتمام بالأمور الفكرية والانشغال بها لنفع الإنسان لأن في تركها يركن إلى البلادة.

ولا يهمل مسكويه مسألة الاعتدال الذي يسميه الوسط الفاضل الذي يقف وسطاً بين رذيلة الإفراط ورذيلة التفريط فالفضيلة وسط بين الرذائل (١١).

أبو حامد الغزالي (ت ٥٠٥ هـ / ١١١١ م):

كما أن المستويات الثلاثة للنفس والتي يشير إليها فرويد، الهو، والأنا، والأنا الأعلى، نجد ملمحاً لها فيما يورده أبو حامد الغزالي في الجزء الثالث من كتابه إحياء علوم الدين، والذي ترجم للألمانية عام ١٩١٣، عن النفس اللوامة (الأنا الأعلى) والأمارة بالسوء (الهو) والنفس المطمئنة (الأنا) وهذا الخاطر قد حدى الغزالي للارتقى بحال لما قدمه فرويد وأدخله في نظرية عامة للإنسان، وحتى بفرض اطلاعه على ما أتى به أبو حامد الغزالي لسعة اطلاع فرويد على التراث العربي والإسلامي وهو الذي يستشهد بجلال الدين الرومي في حالة «الرئيس شريبر» بجانب ما يختتم به كتابه «ما وراء مبدأ اللذة» من القصيدة الدينارية من مقامات الحريري لكن ذلك في ذاته ـ وبغض الطرف عن صحته من عدمه ـ إنما يشير إلى دلالات أخرى تتصل بقصورنا، وتقصيرنا في النظر إلى تراثنا، والذي انتظرت البشرية طويلاً حتى أتى فرويد يقيل النفس وعلم النفس من عثراتهما (١٢).

الكندي:

واهتم الكندي بالتربية والتأديب، وفي هذا الصدد يذكر الأهواني أن طريقة التأديب إذا وقع من الصبي مخالفات هي التغافل أولاً،

ثم التوبيخ، ثم الضرب، «لأنك إن عودته التوبيخ والمكاشفة حملته على الوقاحة» ويُمدح بكل ما يظهر منه من خلق جميل. وهناك كتاب «الطب الروحاني» والذي يسميه ابن أبي أصيبعة «طب النفوس» وقد عرض فيه إصلاح أخلاق النفس وهو عشرون فصلاً (١٣). وإن أشار ابن أبي أصيبعة إلى كتب أخرى له في النفس ومنها كتاب «في أن النفس ليست بجسم... وكتاب كبير في النفس... وكتاب صغير في النفس»، ومن أقواله التي يوردها له ابن أبي أصيبعة «إن مزاج الجسم تابع لأخلاق النفس»، ومادمنا في مجال الاقتباس والنقل لما نزل فها نحن ننقل من كتابه الطب الروحاني، نبذة من مطلع الفصل الرابع والتي أتت تحت عنوان «في تعرف الرجل عيوب نفسه»: «من أجل أن كل واحد منا لا يمكنه منع الهوى محبة منه لنفسه واستصواباً واستحساناً لأفعاله، وأن ينظر بعين العقل الخالصة المحضة إلى خلائقه وسيرته ـ لا يكاد يستبين ما فيه من المعايب والضرائب الذميمة، ومتى لم يستبن ذلك فيعرفه لم يقلع عنه، إذ ليس يشعر به فضلاً عن أن يتسعجبه ويعمل في الإقلاع عنه ـ فينبغي أن يسند الرجل أمره في هذا إلى رجل عاقل كثير اللزوم له، والكون معه... فإذا أخذ الرجل المشرف يخبره ويعلمه ما فيه وما ظهر وبان له منه لم يظهر له اغتماماً ولا استخزاء... وفيما ذكرنا من هذا الباب كفاية وبلاغ، ومن استعمله لم يزل كالقدح مقوماً مثقفاً» (١٤).

وأحسب هرسفي العلاقة بين المحلِّل والمحلَّل لمن سمى بجالينوس العرب وإن لم تمنعه قناعته بعديد من آرائه بالاختلاف معه، والكشف عن كثير من آراء خاطئة له، وقد ترجم كتابه الحاوي الذي يقال إن تلامذته قد جمعوا فيه آراءه في اثني عشر جزءاً ـ كما أسلفنا القول ـ ولقيمته العظيمة اختصره عديدون، وترجم إلى اللاتينية عام ١٤٨٦ في برشيا ثم طبع بالبندقية عام ١٥٤٢ وهناك نسخة لما تزل بجامعة كامبردج في مكتبة كلية الملك، King›scollege وإن كان براون يرى أن ما بقي من هذا الكتاب هو الآخر لا يزيد على نصفه وهي متفرقة بين المتحف البريطاني والأسكوريال والبودليان وموسكو وبتروجراد، ودار الكتب بالقاهرة، كما أن بعضها الآخر موجزاً موجود في برلين (١٥)، وتجدر الإشارة بنا إلى أن بعض الحالات الطبية المثيرة والتي تشي ببصيرة وروافة حس وفهم هي ما يقال للعلاقة بين العلة الجسيمة والنفس، قد جاء ذكر بعضها في «الفرج بعد الشدة» للتنوخي كما أورد طرفاً منها النظامي العروضي السمرقندي في «جهار مقالة» لكن حشداً منها كما يقول براون موجود بالمجلد السابع من الترجمة اللاتينية تحت عنوان «أمثلة من قصص المرضى وحكايات لنا من خلط (نتف) ونوادر» Depassionilus cordis et splenis، وما أكثر ما في التراث مما تنبه إليه الغرب مبكراً حتى إن هناك طرفة أحسب أن أسماع الرفاق من فرنسا قد يدركون معها بعضاً من مرامينا لتناول هذا التراث بالتقويم لا التسليم، وقد كان أجدادهم قبل أجدادنا أعلم بالأهمية منا، بل هم في كثير من الأمهات من دلونا على مواطن للاهتمام لولاهم لظللنا في غفلة عنها وأما الطرفة، فإن بعض أبنية جامعة باريس الطبية في القرن الرابع عشر كان قد أصابها الخلل في وقت كان يعوز مجلس إدارتها المال الكافي لإصلاحها، فما اضطرهم لطلب معونة مالية من أحد رجال المال المعروفين في حينها والذي طلب ـ كالعادة ـ ضماناً للمبلغ المطلوب، ولما لم يكن للجامعة من ضمان غير ما تحويه من كتب، فقد اشترط صاحب المال أن يكون كتاب الحاوي ضماناً لماله (١٦).

وما أكثر ما يمكن أن نستشهد به من آراء لمستشرقين ومشتغلين بتاريخ العلم في الغرب من فضل الحضارة العربية وإسهاماتٍ علمائها في شتى نواحي العلوم ومنها النفس قاله البارون كارا دوفو وهو أحد أعلام الاستشراق الفرنسي ومن اهتم بابن سينا في مطالع قرن ماضٍ، إذ يرى «أن الميراث الذي تركه اليونان لم يحسن الرومان القيام به أما العرب فقد أتقنوه وعملوا على تحسينه وإنمائه، حتى سلموه للعصور الحديثة» سارتون ـ أحد أكبر من اهتموا بتاريخ العلم: «إن بعض المؤرخين يحاولون أن يستخفوا بفضل الشرق على العمران ويصرحوا بأن العرب والمسلمين نقلوا العلوم القديمة ولم يضيفوا إليها شيئاً، إن هذا الرأي خاطئ... ولولاهم لتأخر سير المدنية بضعة قرون» (١٧).

المصادر والمراجع:

(١) راجع، إبراهيم شوقي عبد الحميد وآخرون: علم النفس في التراث الإسلامي، دار السلام للنشر والتوزيع، القاهرة، ٨-٢ م.

(٢) راجع، شريف هزاع شريف: علم النفس في التراث الإسلامي، مجلة الجسرة الثقافية القطرية، العدد الخامس عشر، ٣-٢.

(٣) خير الدين عبد القادر: العلاج النفسي عند ابن سينا، مجلة الجامعة (تصدرها جامعة الموصل ـ العراق) ٧ ع، السنة ٧، ١٩٧٧.

(٤) حسين عبد القادر: صفحات للنفس في التراث العربي بين بصائر السلف وإبداع الخلف (وتعثر المعاصرين)، مركز الدراسات النفسية والنفسية ـ الجسدية ـ لبنان، العدد الواحد والستون ـ المجلد الخامس عشر، يناير ٥-٢.

(٥) نفسه.

(٦) ابن سينا: الأرجوزة في الطب نشرت بالعربية والفرنسية بإشراف الدكتور جان جابي وعبد القادر نور الدين.

(٧) تهذيب الأخلاق، ١٩٨٥، ٤.

(٨) محمد أركون: نزعة الأنسنة في الفكر العربي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط ٢، ٦-٢، ص ٥-٣.

(٩) راجع، تهذيب الأخلاق، ص ٦٣، ٤.

(١٠) الفوز الأصغر، ٤٩.

(١١) راجع، شريف هزاع شريف: علم النفس في التراث الإسلامي، مرجع سابق.

(١٢) حسين عبد القادر: إشكاليات حول مشروع الحضارة والإنسانيات، مرجع سابق.

(١٣) ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٥.

(١٤) حسين عبد القادر: صفحات للنفس في التراث، مرجع سابق.

(١٥) أبو الفتوح التوانسي: من أعلام الطب العربي، مرجع سابق.

(١٦) أبو الفتح التوانسي: من أعلام الطب العربي، مرجع سابق.

(١٧) حسين عبد القادر: صفحات للنفس في التراث العربي، مرجع سابق.

ناقلة فتحت المفازات أمام العرب

الجمل تقنية الصحراء

سيف الدين الأتاسي

في الصحراء العربية ومنذ القدم ظهر الجمل وكأنه شاحنة استطاعت فتح أبواب الصحراء أمام العرب فقد استؤنس هذا الحيوان منذ القدم لتحمله الظروف الصعبة وتلاؤم تركيبته الجسمانية مع طبيعة الصحراء.

وحسب الإحصائيات الأخيرة لمنظمة الأغذية والزراعة الدولية (FAO) فإن حوالي 70 ٪ من تعدادها موجود في الوطن العربي. ويعتبر الجمل ذو السنام الواحد هو الجمل العربي Arabian Camel المنتشر في مناطق الشرق القديم وشبه الجزيرة العربية وشمال إفريقيا. وكان سبب بقائه تحمله للظروف

الصحراوية الصعبة فهو يستطيع السير على رمال الصحراء بسهولة بسبب الخف، وهو القدم التي لبست قفازات عريضة من لحم طري يلين للرمل مما جعلها تتناول بجدارة لقب «سفن الصحراء» ولم تستطع العجلة في بداية اختراعها منافسته، وأصبحت تتردد مقولة مفادها: إن العجلة وهي أحد أهم الابتكارات البشرية استطاع الجمل أن يتفوق عليها وهو أحد أقل مخلوقات الله رشاقة.

لقد اكتسب الجمل شهرته نتيجة قدرته الفائقة على تحمل العطش لفترات طويلة في الصحاري الجافة، وفي الأوقات الحارة من السنة ولقد أظهرت التجارب أن السفينة التي تمخر عباب رمال الصحراء تستطيع فقد مقدار (٣٠٪) من ماء جسمها في الجو الحار دون أن تصاب بالجفاف Dehydration في حين تهلك العديد من الحيوانات الثديية إذا فقدت ٢٠٪ من ماء جسمها.

ويستطيع الجمل البقاء دون ماء مدة تتراوح بين ستة وعشرة أيام ولا يخزن الجمل الماء، بل يستطيع قضاء فترات طويلة فهو لا يرد الماء لأيام ولا يشرب نتيجة لوجود خصائص عديدة جعلته أقل فسيولوجياً عطشاً، وهذا يتعلق بآلية التوازن الحراري للجسم، فبالرغم من أن الجمال من حيوانات الدم الحار فإن درجة حرارة جسمها ليست ثابتة، فلديها القدرة على تغيير درجة حرارة جسمها بالارتفاع والانخفاض.

كما أن من صفاته الإعجازية هو السائل الدموي ويكفي عشر دقائق لتعويض هذا الماء عندما تشرب الجمال بعد تعطشها لفترات طويلة كميات كبيرة من الماء، فإن شكل كريات الدم الحمراء لديها يجعلها تقاوم

الانفجار، لأن من عجائب الجمل أنه خالف كل الفقاريات، ومنها الإنسان في شكل الكريات الحمراء بدمه، حيث تظهر هذه الكريات في الإنسان وسائر الفقاريات بشكل أقراص مستديرة إلا في الجمال فهي أقراص إهليلجية.

كما أن الجمل لا يتعرق، فهو لا يفرز الكثير من الماء كما يتجنب الجمل فقدان الماء عن طريق التنفس بالمحافظة على كمية بخار الماء الموجود بهواء الزفير.

ويحتمل أن يكون الجمل من أكثر الحيوانات المُسافهم من باقي الحيوانات الزراعية الاقتصادية الأخرى، فأغلب العلماء عرفوا الكثير عن فسيولوجيته وتشريحه والقليل جداً من الباحثين اهتموا بدراسة صفاته الإنتاجية لكن سيثبت مستقبلاً أهمية الجمل كحيوان اقتصادي صالح للتربية المكثفة.

فالجمال هي الحيوانات المؤهلة لأن تصبح مصدراً للحليب واللحوم خاصة في المناطق الجافة التي لا يتوافر فيها الغطاء النباتي بشكل وفير حيث إن الجمال لديها القدرة على تحويل النباتات الشوكية التي لا تحتوي على الحد الأدنى من المكونات إلى منتجات غذائية ذات قيمة عالية.

والجمال يلزمها في المتوسط من ست إلى ثماني ساعات يومياً في المراعي، وهذه تحتاج إلى ست ساعات إضافية للاجترار، ومن عاداتها في الرعي صغر حجم القضمة الواحدة من النبات الواحد بسبب شفتها (ذات الشق) مع عدم تركيز المرعى في منطقة محددة وهذا الأسلوب من الرعي مهم جداً في المحافظة على المراعي من التدهور نتيجة الرعي الجائر.

كما أن نمط الرعي في الجمال لا يكون في مناطق دائرية أو شبه دائرية حول نقاط مياه

الشرب كما في الأبقار، ولكنه يتم بشكل مدارات طويلة بين عدد من نقاط المياه مع دائرة منسقة حول كل نقطة ماء وتتحدد فترة الرعي في كل منطقة على وفرة الغذاء وليس على وفرة المياه وهي في هذه الصفة أيضاً تختلف عن غيرها من الحيوانات، مما سمح لها بالرعي في مناطق أوسع، وبالتالي تكون لها فرصة أكبر للحصول على الغذاء اللازم. ولقد أثبتت التجارب الحديثة قدرة هذا الحيوان على التكيف والتطبع للعيش حتى في نظام التربية المركزية، حيث إن تعوده وقدرته على التأقلم مع مختلف أصناف الغذاء والمناخ يجعلانه حيواناً جديراً بالاهتمام والتربية على نطاق اقتصادي.

والجمال من الحيوانات التي تحنو على مواليدها، لكن من عاداتها السيئة أنها لا تعطي الحليب إلا بوجود مولودها إلى جانبها بشكل دائم وتلد الأنثى مرة كل عامين ويمكن أن تعطي مولودين في ثلاث سنوات إذا زودت الصغار بكميات إضافية من الغذاء تساعدها على ذلك، ولكن تحت ظروفنا الصحراوية لا يمكن أن تحدث لأن الوليد يعتمد على حليب الأم طوال فترة الرضاعة.

ويعتبر الحليب من أهم منتجات الجمل الاقتصادية حيث تنتج النوق كميات معقولة من الحليب مقارنة بمثيلاتها من الحيوانات الزراعية الأخرى في تلك المناطق الصحراوية والجافة.

وأسوة ببقية الحيوانات اللبونة الأخرى فإن كمية حليب الناقة ونوعيته تعتمدان على عدة عوامل منها كمية ونوعية الغذاء والماء والمناخ كما أن كمية حليب الناقة بالمتوسط نحو ستة كغ يومياً في موسم الحلب الذي يمتد لمدة ٥٠٠ يوم تقريباً وهي فترة سحرية تستحق الاهتمام، إلى جانب كمية الجهد العضلي المبذول بالإضافة إلى أصل الجمل وتركيبه الوراثي، فعندما يحصل البدو على الحليب من النياق يقومون بإجراء انتخاب قاسي فطري تبعاً لإنتاجها العام من الحليب، فمن أجل الحلابة تنتخب الأمهات الجيدة ذات الإنتاج الأعلى، أملاً في الحصول منها على نسل جيد في إنتاجه.

وبشكل عام فإن حليب النياق عادة ما يكون ذا لون أبيض ناصع، وطعم حلو مائل إلى الملوحة، وهذا يعتمد على نوع الغذاء الذي تناولته النياق، إلا أنه غالباً ما يعتبر ذا مذاق حاد ومالح الطعم، وهو ذو قوام سميك. ويتميز حليب النوق بارتفاع كمية الدهن والبروتين والمكونات الأخرى، وهذا دليل على القيمة الغذائية المرتفعة لهذا الحليب ومن أهم الخصائص لحليب النياق كمية الماء فيه، فقد برهن الباحثان ياغيل واتزيون Yagil& Etzion على أن نسبة الماء فيه تصل لـ ٨٦٪ عند توافر ماء الشرب وترتفع هذه النسبة إلى ٩١٪ عندما يشح الماء.

ويوجد في حليب النياق، مركبات ذات طبيعة بروتينية كمضادات التخثر ومضادات التسمم، ومضادات التجرثم والأجسام المانعة وغيرها، وصفة مقاومة التجرثم هذه مهمة جداً في حليب الجمال، فخلال فترة محددة من الزمن تمنع هذه الأجسام تكاثر الأحياء الدقيقة في الحليب، لهذا فهو لا يتجبن وبسبب ارتفاع مقدرته على مقاومة التجرثم فإن الحموضة لا تسرع إليه، حيث يستطيع المحافظة على حموضته الطبيعية لمدة ٣٦ ساعة، في الوقت الذي لا يحافظ فيه حليب الأبقار على حموضته الطبيعية لأكثر من ٦ ساعات حيث يتجبن بعدها، فصفة مقاومة التجرثم في حليب الناقة من الصفات الممتازة القيمة لأنها تسمح بتحديد مدة حفظه وتصنيعه، فصفة مقاومة التجرثم في حليب الناقة من الصفات الممتازة لأنها تسمح بتحديد مدة حفظه وتصنيعه وهذا كله يوضح أن الجمال كحيوانات للحلب تفضل عن الأبقار وغيرها من الحيوانات الاقتصادية في مناطق الرعي الجافة.

كذلك ونتيجة للظروف الراهنة وخاصة في ناحية تحقيق الأمن الغذائي يجب أن يتزايد الاهتمام لدراسة تنمية معرفة كل ما يتعلق بلحوم الجمال، لأن إنتاج اللحم في الجمال وتصنيعه لمختلف الأغراض مازال بحاجة لمزيد من الاهتمام والدراسة.

وبالرغم من أن لحم الجمال طعام مألوف في عدة مناطق من شمال إفريقيا والجزيرة العربية، فإنه يبدو من الإحصاءات المتوافرة والأرقام المنشورة أن الاستهلاك العام من لحوم الجمال لا يزال قليلاً فعلى سبيل المثال، فإن أغلب العشائر البدوية التي تمتلك الجمال لا تأكل لحمها إلا عند الضرورة القصوى، في الاحتفالات والمناسبات المختلفة أو قد تنحر الجمال لأغراض إقامة الشعائر والضحايا في مواسم الأعياد.

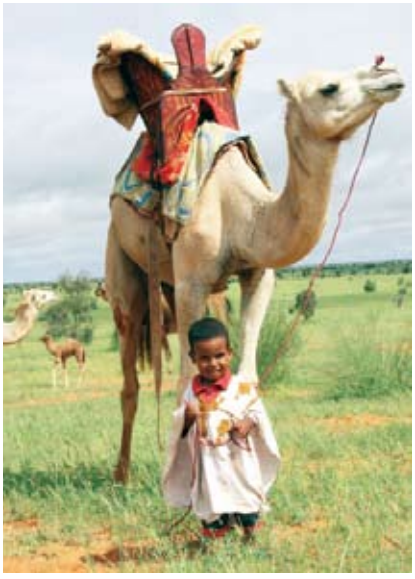
وتحدد صفة إنتاج اللحم في الجمال كما في بقية الحيوانات الزراعية الأخرى، ومن هذه الصفات درجة النضج الجنسي المبكر والقدرة على تحويل الأعلاف إلى وزن ودرجة ترسيب اللحم ونسبة تصافي الذبيحة.

لذا فإن عند وجود المراعي الفنية والتغذية الجيدة يحصل النمو والتطور في الجمال الفتية بشكل سريع نسبياً.

ولقد وجد أن ترك الجمال تسرح في المراعي طوال العام فإنها تخسر في أوزانها وخصوصاً في فصل الشتاء هذا يدل على أن

تقديم الأعلاف المركزة للجمال خلال أشهر الشتاء مهم جداً لتأمين متطلبات النمو، لذا يجب تنظيم فترات تسمين الجمال من أجل الحصول على أحسن نوعية من اللحم.

ولقد أجريت عدة أبحاث لمعرفة التركيب الكيماوي للحم الجمال والوصف الظاهري له. وأوضح بحث لفريق علمي من جامعة البترول والمعادن في الظهران برئاسة الدكتور طارق نديم روضة، أن لحوم الجمال تتميز عن اللحوم التقليدية للحيوانات الاقتصادية الأخرى كالبقر والغنم بميزتين هما قلة موادها الدهنية وارتفاع نسبة المياه فيها. حيث تتراوح نسبة المواد الدهنية في لحوم الجمال ما بين ٢,٩١ و٨٪، بينما تتراوح في لحم البقر مثلاً بين ٤ و٨، كذلك يشكل الماء في لحم الجمل نسبة ٧٨ مقارنة بلحم البقر، كما أن لحم الجمل غني بالبروتينات حيث تصل نسبتها إلى ١٩ وبالعناصر المعدنية، ويعني ذلك أن استهلاك لحوم الجمال بدلاً من المواشي الأخرى لا يقلل فقط من نسبة الدهون، بل يؤدي إلى التقليل من استهلاك الأحماض المشبعة والتي يعتقد أن لها صلة بأمراض القلب، ولأن الجمال لا تزال ترعى على المراعي الطبيعية في المناطق المنتشرة فيها فإن تشجيع المستهلكين على التعود على أكل لحوم الجمال يجنبهم القلق المستمر وحالات الهستيريا التي تصيب العالم بين الحين والآخر نتيجة اكتشاف العلماء والأطباء البيطريين أمراضاً مشتركة جديدة أو معرفة معلومات جديدة عن أمراض كانت مكتشفة منذ أزمان بعيدة، هذا يسمح للمستهلك بأن تكون لديه فرصة للاختيار ما بين مصادر البروتين الحيواني المختلفة. فالحقيقة الواضحة أن المراعي التي لا تنتج عن الأعلاف الطبيعية ما يكفي لمختلف أنواع الماشية يمكن تحميل الجمال عليها كما أن الاستخدام الطبيعي للمرعى بدورات حماية ثم رعي تعد واحدة من أهم العوامل المساعدة على نجاح تربية الجمال للتسمين في المناطق الجافة من العالم.



كما يغطي جسم الجمل جلد سميك ويكسوه شعر كثيف وقصير يدعى الوبر، ويعتبر وبر الجمل خفيفاً ومتيناً، يمتاز بقلة توصيله للحرارة، علاوة على لونه الطبيعي المرغوب، حيث يعتبر وبر الجمال اقتصادياً منذ القدم، حيث استعمل في صناعة العباءات البدوية وبعض أنواع السجاد، وحالياً يعتبر المادة الخام المفضلة في صناعة فراشي جنبي العسل، لا شك إذن أن الجمال هي الحيوانات المؤهلة لأن تصبح مصدراً للحليب واللحم والجلود في المناطق الجافة، لذلك يجب أن ترصد البرامج من أجل الحفاظ عليها، وحمايتها وتحسين إنتاجها وتطوير برامج تربيتها، لأن ما حققته تطبيقات الهندسة الوراثية من إنجازات متتالية لسلالات الأبقار بوسعنا تطبيقها على الجمال فليس هناك أي عائق تقني أمام تطوير فصائل محسنة من نياق الحليب وجمال اللحم سوى أن المشرفين والمخططين لبرامج تنمية الثورة الحيوانية في وطننا الكبير، قد أقاموا صناعة الألبان واللحوم في منطقتنا ومنذ زمن بعيد، على أكتاف بقر مستورد تم تطويرها في بيئتها الأصلية الطبيعية بالغرب وجعلوها مصنعاً متحركاً، يستهلك يومياً كمية هائلة من العشب الأخضر الطازج ويحولها لإنتاج عالي الغلة في الحليب واللحم وهذه الصفقة تعتبر صفقة رابحة في الغرب حيث تتوافر المراعي الخضراء طوال العام أما في مناطقنا الجافة وشديدة الجفاف فقد كان وصول هذه البقرة النهمة إلى مزارعنا كارثة، فهي لا تستطيع أن ترعى شجيرات ونباتات أعشابنا المنتشرة في بوادينا والمشرفون على المزارع في منطقتنا لا يجدون ما يقدمونه لها لكي يتبقى محافظة على صفاتها الوراثية كمصنع متحرك، لأن سعر الحليب واللحم المستورد أرخص بكثير من سعر عشائها.

فمن المؤكد أن التجمعات البشرية التي اختارت العيش في الصحراء وعلى تخومها قد اتبعت نمطاً للحياة يتواءم مع متطلبات البيئة، وربما كان كل جوهر مشكلة التنمية في مناطقنا هو أن نسعى لتطوير مفردات هذه البيئة بنقل تكنولوجيا مستوردة دون إحداث تغييرات عميقة في مصيرها الاستيعابي وهضمها.

فمن معطيات البيئة لا نستطيع الهرب فكلما ابتعدنا عنها تقترب منا، فهي الحياة التي تمتلئ بالحنان لتعطي علاقات جديدة من الوجد، فيها القرب عن بعد!! لذلك فعند التخطيط لمشاريع التنمية في وطننا الكبير لا بد من ملاحظة دفء المكان وحنان الهوية.

أنوار الموت

عام أو أكثر حافل بالموت.. رايات تتساقط من حافة الحياة وأسماء كثيرة نعرفها وربما صادقناها أولاقيناها وربما كانت قريبة جداً جداً..
الحصر لاينتهي مازال الباب مفتوحاً للسقوط والمغادرة التي نتخيلها محفوفة بالمفاجأة وبالتالي تنتابنا الدهشة الممزوجة بالحزن.. حزن علينا وعلى أنفسنا أولاً وعلى هؤلاء الأحباء الذين يسافرون إلى بعيد وينهمرون من حولنا رغما عنا وعنهم ويصبحون مجرد أرقام مرت من هنا.

الموت يفتح سراديب الوجد والعاطفة، ويجعلنا نقلّب كتاب الذكريات والحياة، ويفتح كوّات النور المغلقة في ذواتنا المنشغلة كما النمل في إزجاء متاعب الحياة وقلقها بحثاً عنها بلا وصول.. وحينما يغادرني صديق أو حبيب أو أخ أو أخت أنتبه إلى نفسي.. وإلى ذاتي المجدبة والمعتمة.. وأعرف أن قراري ليس بيدي وأن حياتي تجري وقيادها ليس معي.. وأبحث عن أصباغ فأتصالح مع نفسي وتشتعل ذاتي بأوار النور وصدق اليقين.. وحسن المعتقد الذي لم أتعب كي أعتقده وأصدقه ولكنه أتاني على طبق من نور متخلصاً من شك البرهان وحيوية الدليل.

حينما أعلم بفراق أحدهم أتوجه مباشرة بكلي إلى هناك.. إلى هذا العالم الأرحب والأوسع والأكبر، عالم مازلنا نجهل كنهه وأبعاده وشكله وماهيته رغم صدقه ورغم نوره رغم شساعة بهائه المرتهن بحسن التوجه والمرتبط بتكليف الانقياد.
ورغم أنني أحزن إلا أني أختبئ في نفسي أكثر وأبحث عن أنوار ذاتي وأبكي أحبتي كلما عدت إلى ذاكرتي بحثاً عنهم أو عن لحظة كانت أو موقف كان، لحظة هي بعمر الحياة كلها لأنها مرتهنة بالداخل، بالذات، بالنفس، بآليات الحياة المتراكبة ولامعيها.. الحياة التي تأخذنا دوماً إلى المجهول المعلوم.. أو معلوم المجهول وحسب ما لاندري نحن، وبقيادة ما هو غير معروف لنا بالضرورة.

فيما مضى فقدت قريباً لي أخ شقيق وشقيقتان وأصدقاء أعرفهم تماماً على تماس معهم حزنت عميقاً عليهم وعلى نفسي التي أصبحت مكلومة فراقهم منهم الفنان المسرحي قاسم محمد والكاتب المسرحي سالم الحتو والشاعر محمد عفيفي مطر والشاعر عبدالمنعم عواد يوسف والصديق الحاج أحمد حسن وصديق طفولتي وعمري زكريا إسماعيل، وهؤلاء الأدباء والفنانون أحمد فؤاد سليم، محمد عابد الجابري، والفنان محيي الدين اللباد، والفنان عدلي رزق الله والمفكر محمد أركون والشاعر غازي القصيبي والأديب الطاهر وطار سلسلة تنفرط من عقد الحياة الثقافية العربية.

ترى من سيحزن عليّ حين أغادر وأنا في الحياة أشعر أني عريان الروح فلا صديق يطفئ روحي المهزومة أو يشعل نور الوجد الذي صار بعيداً.. بعيداً جداً.

عبدالفتاح صبري

مجالات شعر الأطفال في دولة الإمارات (*)

تنوع وإبداع

ليلى البلوشي

لم تألُ دولة الإمارات جهداً في مجال العناية بشعر الأطفال بل إن نظرتها له كانت أوسع، فهي تنطلق من إيمانها العميق بأهمية تأسيس القيم في بناء شخصية الطفل المتكاملة.

ومن هنا انطلق شعراء الإمارات لكتابة الشعر للأطفال بحيث تحمل هذه الأناشيد النظمية في طياتها وبين دفتيها قيماً ومبادئ تنطلق من مجالات عدة شاملة نذكر منها: «المجال الديني / الوطني / التعليمي / الاجتماعي / الترفيهي».

١ ـ المجال الديني:

ونبدأ حديثنا بالمجال الديني؛ لما له من أثر قوي في شخصية الطفل ودوره الفعال في تنشئة جيل صالح متمسك بمبادئه الأخلاقية ومن أبرز من يكتب في هذا المجال شاعرنا الكبير «عارف الشيخ»، فأغلب أشعاره الموجهة للطفل تنطلق من منظور ديني تعليمي وله ديوان مخصص لأناشيد الأطفال معنون بـ «أناشيد من الخليج» وقال في مقدمة ديوانه «وجدت ومازلت أجد المدارس تخلو من مراجع في الأناشيد المدرسية ومما لاشك فيه أن البراعم المتفتحة أو العقول الصغيرة التي بدأت تكبر ويتوسع أفقها في حاجة إلى ما يغذي وجدانها وينمي مشاعرها، وبعبارة أخرى في حاجة إلى أهازيج وأغاريد راقصة لا إلى قصائد ومطولات»(١).

ولذلك نجد أن معظم الكتب الدراسية في وزارة التربية والتعليم تختص أشعار هذا الشاعر في كتبها، بدءاً من المراحل التأسيسية إلى مراحل الطفولة المتوسطة وفي كتاب التربية الإسلامية للصف الأول الابتدائي أنشودة له بعنوان «النظافة»:

تنظفوا تنظفوا يا أمة القرآن
فديننا يدعو إلى نظافة الأبدان
تنظفوا في اللبس في المكان
نظافة الإنسان علامة الإيمان

وله أنشودة أخرى يوضح فيها مكانة الرسول ـ صلى الله عليه وسلم بعنوان «للمصطفى»:

عليك الصلاة وأزكى السلام
نبي الهدى يا شفيع الأنام
دعوات البرايا إلى خير دين
إمام الهدى سيد المرسلين
أطعنا الإله ونلنا القبول
إذا ما أطعنا النبي الرسول

٢ ـ المجال الوطني:

المجال الوطني الذي لا يقل أهمية عن سابقه، فالوطن غالٍ على قلوبنا وتعد أشعار أحمد الحمادي حلقة وصل تربط الطفل بوطنه، وتدفعه إلى حب الوطن والدفاع عنه وتشعره بقيمة هذا الوطن الغالي. للحمادي مجموعة شعرية بعنوان «نصوص وأشعار لعقول الصغار» اهتم فيها الطفل اهتماماً كبيراً، ولديه إيمان بقدرة الشعر على تثقيف عقول الأطفال وتهذيب نفوسهم وشحن أخيلتهم فقد قدم عام ١٩٩٩م مجموعته «نصوص وأشعار لعقول الصغار»، متناولاً عالم الطفولة الجميل ليسهم هذا في تشكيل فكر صادق وسليم للطفل يؤدي إلى تنمية ميوله الإبداعية وصقل وجدانه..

وكما تقول الأستاذة مريم المطوع فيه: «والتأمل لأعماله يلتمس فيه الاهتمام بالجوانب الفنية والفكرية التي تساعد على تنشئة صالحة فاشتقت من اسم الثلاثي لهذا الشاعر من ثلاثة حروف هي: الحاء لتدل على الحب، والميم لتدل على المودة، والدال لتدل على الدفء، تلك الصفات التي أعتبرها غذاء الروح لأي طفل ودعائم أساسية لتنشئة الطفل في المجتمع»(٢).
فجل شعره ضمن لمفاهيم وألفاظ يدركها

الأطفال أما الصورة الشعرية فقد استمدها من إحساسه دون أن تتطلب شرحاً أو تفسيراً إلى جانب هذا فقد عني بعرض المادة بأسلوب مشوق ومفيد لأجل تنمية الحس الوطني فيه.

ولم يكتف الحمادي بمجموعته الأولى «نصوص وأشعار لعقول الصغار»، فقد أتبعها بـ«نشيد الطفولة» مصوراً فيها فرحة الأطفال بالعيد، كما أن اهتمامات الحمادي لم تقتصر على الأطفال فحسب بل شملت أيضاً أولئك المسؤولين عن تربية الطفل، فوجه إليهم «رسالة إلى ضمير نائم»، وقد نقلها على لسان الطفل إلى والديه يوجههما فيها إلى ضرورة الرعاية والاهتمام (٣).

ويعد عمل «نصوص وأشعار لعقول الأطفال» تجربةً جديدةً لأول مرة في دولة الإمارات، فقد استطاع هذا العمل أن يكون سيمفونية شعرية مغناة كما أنه أضاف بعداً جديداً لأدب الطفولة في الإمارات خاصةً والعالم العربي عامةً إلا أن هذا الديوان نظم باللهجة العامية المحلية (٤) ويعد عيباً من عيوب اللغة ويؤكد لنا أحمد علي كنعان أهمية اللغة في شعر الأطفال معلقاً: «فالشعور يعتمد على اللغة. فهي تكون عند الطفل رصيداً من اللغة نتيجة لحفظ الشعر والاستماع إليه يساعد ذلك على نمو الذكاء، لذا تعد اللغة وعاء الطفل فكلما كانت اللغة فصيحة سليمة بعيدة عن العامية كانت أكثر استيعاباً وفهماً» (٥).

وهناك من الشعراء الإماراتيين من أبدعوا في هذا الجانب منهم «عارف الشيخ» وله عدة أناشيد وطنية، و«لعارف الخاجة» أنشودة بعنوان «صباح الخير»، وأخرى بعنوان: «بلادي الإمارات» يقول منشداً:

بلادي الإمارات أرض الجدود
ومهد السلام ونور الوجود
زرعت بأرضك أغنيتي
وسرت وراءك نحو الخلود
أراك بكراستي نجمة
وطيراً يحلق فوق الحدود
وورداً يعطرني بالشذا
ونبعاً بماء الحنان يجود
أحبك أكثر من لعبتي
ومن حضن أمي ونفح الورود

إن لغة هذه الأنشودة تناسب مرحلة الطفولة المبكرة لولا أن فيها بعض الكلمات الصعبة، التي قد يواجه الطفل فيها صعوبةً في إدراك معانيها خصوصاً في هذه المرحلة كحولها شذا /نفح الورود/ مهد، أما الفكرة فجاءت قيمة، حيث إنها تدور حول حب الوطن، وإنه مكان الطفل الذي لا يمكن أن يستغني عنه.
ولعارف الشيخ قصيدة رائعة عن يوم الاتحاد يخاطب فيها الصغار:

هيا نبني الأوطان لننشد الأغاني
على فهم الزمان فيه يطل الاتحاد
بلادنا الحبيبة أرجاؤها رحيبة
من بعضها قريبه فيه ظل الاتحاد (٦)

فهو هنا يتحدث عن مناسبة وطنية يحتفل بها الصغار قبل الكبار وهو يوم الاتحاد، فيدعو الأطفال جميعاً للإشادة به ومشاركته فرحته..

٣ ــ المجال التعليمي:

المجال التعليمي مجال واسع يشمل رؤىً وآفاقاً عدة، فهي تسهم في تعليم الصغار المبادئ والقيم، وبالتالي اكتسابها وجعلها جزءاً لا يتجزأ من شخصيتهم الطفولية، وأجمل من ذلك أنها تعمل على غرس هذه القيم بيسر ومرونة في مكامنه كي يستوعب هذا الصغير الأمور دون ضجر أو كلل فالطفل يكره التوجيه والإرشادات المباشرة، وقد يصرّ ويعاند رافعاً شعار الرفض بلا مبررات، لذا الشعر التعليمي أنسب طريقة لتعليم الأطفال وتوجيههم.
ولقد أبدع كثيرون من شعراء الإمارات في هذا المجال من أمثال الشاعرة «هالة معتوق» في وصف النخلة والقمر والشمس تقريب الطبيعة في فؤاد الطفل.

فأصدرت عام ١٩٨٦م مجموعة شعرية تحت عنوان «قطار ليلى»، والذي يعد انطلاقةً حقيقيةً لأدب الأطفال في الإمارات، وفي قصيدة «الأمل» مستلهمة توظيفها لمفردات مأخوذة من البيئة حيث تتفاعل تلك الملامح البيئية وتتحرك لتعطي الطفل انطباعاً عن الواقع الذي يعيشه:

تحت النخلة ... نلهو ونلعب
نبني بيتاً.. نصنع مركب
نجري.. نجري.. لا نتعب

للشاعرة المبدعة «رهف المبارك» قصيدة رائقة بعنوان «درس في المختبر» يمثل هذا المجال وهي تحفز الطفل إلى إعمال عقله وتشغيل حواسه للتخلص من المآزق التي تواجهه في حياته:

كان سعيدٌ في المختبرِ
هبتْ ريحٌ.. غُلقَ البابْ
هبَّ سعيد يدفعُ... يدفعْ
والبابُ كما الطودِ الأمنعْ
لا يتزحزحُ... لا ينفتحْ!..
غُمَّ سعيدٌ..
أضحى مُتعبْ
خارتْ كلُّ قواهُ فأطرقْ
وخبا نورُ الطفل المشرقْ

لكن فجأة..
ومضتْ فكرةْ..
صاحت: فكّر.. جرِّبْ... جرِّبْ
اسحبْ.. اسحبْ..
نهض وسيم كالمنقض
وهو يتمتم: جرب.. اسحب
سحب الباب، فبان النور
خفق القلب كالعصفور
خرج من المختبر يغني
جرب.. جرب.. جرب (*)

فالشاعرتان أحسنتا التعامل مع مزاجية الطفل وعناده في ذينك القصيدتين.
ومن الذين أبدعوا أيضاً في هذا المجال، الشاعر «يوسف أبو صبيح» في: «هيا نلعب»، و«فوزية مرداس» لها: «نشيد الحروف»، و«عارف الشيخ»: «نشيد النور»، و«راشد العيسى» له قصائد عدة في هذا المجال، ويلمع اسم الشاعر عارف الشيخ مرةً أخرى، ولا نبالغ إذا قلنا إن شعره يمثل معظم اتجاهات الشعر في الإمارات..
ومن جميل نظم الشاعر عارف الشيخ منظومة «حروف لهجاء» (٧).

ألف باء تاء ثاء
ليلى لا تهوى القثاء
جيم حاء خاء دال
خالد يرسم بالفرجال
ذال راء زاي سين
حمد سمعني والتين
شين صاد ضاد طاء
راشد أجملنا خطا
ظاء عين غين فا
عليا تكتب لي حرفا
قاف كاف لام ميم
فضل جميلة جد عظيم
نون هاء واو ياء
عارف عد حروف هجاء

حيث قسم الحروف إلى سبع مجموعات، مع نهاية كل مجموعة أتى بفعل يحبه الأطفال؛ لترتبط معهم ليلى التي لا تهوى القثاء، وخالد الرسام، وحمد الذي يسمع القرآن، وراشد جميل الخط، وعليا كاتبة الحروف، وجميلة صاحبة فضل، وعارف صاحب المنظومة.
وتعد المدرسة رمزاً من رموز الشعر التعليمي، فالمدرسة هي مكان تلقي العلوم واكتسابه، بل هي الصرح العالي الذي من خلاله تتوسع مدارك الطفل ويزداد نموه الثقافي في ارتقاء سلم المجد..

وللشاعرة «حليمة عيسى» منظومة رائعة، تحث فيها الطلاب على حب المدرسة:
نحن طلاب المدارس
جمعنا للعلم حارس
قد غدونا للمعالي
مثل أسراب النوارس
ومضينا في ثياب
دون يأس أو تقاعس
نملأ الأفق ابتساما
ليس فينا أي عابس (٨)

٤ ـ المجال الاجتماعي:

وهذا الجانب من جوانب الشعر يركز على تنمية الروح الاجتماعية عند الطفل فالكلمات التي تنظم والألحان التي تتراقص مع الكلمات في أذهان أطفالنا في مجال الشعر الاجتماعي، تحمل بين تبعاتها عدة فوائد إيجابية فهي تعمل على تقوية روح الجماعة في الطفل وتعوّده على العادات الاجتماعية الفاضلة ويكتسب الخصال الحميدة فحب الجماعة والتعاون ومشاركة الآخرين من أولويات هذه الخصال.
و«لأسعد الديري» قصيدة جميلة بعنوان «الأسرة»:

أهوى بابا
أهوى ماما
أهوى أختي وأخي
أختي تعزف لحن الوطن
وأخي يرسم بعض الفن
بابا يعمل كل صباح
كي يملأنا بالأفراح
ماما الحلوة كم تهوانا
ما أحلاها ما أحلانا
نحن الأسرة نهوى العمل
ولنا الفخر صدر الأمل (٩)

تظهر لنا شاعرنا الطفل الصادقة الرقيقة تجاه أفراد عائلته التي تبدأ بالأم والأب ثم بقية الأخوة، فالأخت تعزف لحن الوطن، والأخ يرسم الفن، والأب الذي يمثل الكيان الأسري وقوته يعمل كي يحقق السعادة والفرح لأفراد عائلته، والأم رمز الحنان تهوى أطفالها، فأي أسرة سعيدة هذه فكل فيها يعمل ويعطي، إنها حقاً أسرةٌ رائعةٌ وذات أصولٍ راسخة.

الأم.. هي العنفوان الروحي.. نبع العطاء الدائم.. والحنان الأبدي.. بل رمز الحياة الأسرية السعيدة وهي الخير والطيبة، وهي النور الوضاء ونورها تضيء أعماق ظلمتنا، وبحبها تأسر أفئدة قلوبنا جميعاً.. فكيف إذن بالطفل الصغير.. ؟!

ماما.. ماما.. ما أحلاها
قمر يضحك حين أراها
ماما الفرحة وسط الدار
ماما البهجة ليل نهار
تشدو ماما حين ننام
شعراً حلواً كالأحلام
نكبر نكبر بين يديها
نبع حنان في عينيها

إنها حقاً أنشودة عفوية وتلقائية في بنائها، وكأن الطفل هو الذي يغني، وكأن الطفل هو الذي ينشد.

0 ـ المجال الترفيهي:

إن الأطفال بطبعهم الطفولي، يميلون إلى الشعر الذي يعنى بالصور التي تخاطب الحواس؛ وذلك لأنها تمكن الأطفال من التعرف إلى الطريقة التي يكتشفون بها عالمهم، ولذا فإننا نرى الصغار يقبلون على الشعر الذي يعنى بتناول الطبيعة بما فيها من مناظر خلابة وأنهار ووديان جذابة وجبال راسخة وسحب ممطرة وشمس ساطعة، كما يقبلون على الشعر الذي يتناول الحيوانات والطيور بأنماطها المختلفة وهذا هو المجال الترفيهي..

فالمجال الترفيهي، هو من أشمل أنواع المجالات وأكملها، فهو يعمل على إدخال البهجة والسرور في قلب الطفل للتسلية والإمتاع، وهو إلى جانب ذلك يظهر علاقة الطفل بالبيئة المحيطة به.

فقد ركز المجال الترفيهي على ربط علاقة الطفل بالحيوان والألعاب، ونمّى فيه حب الحكايات البسيطة والشعور بالمحبة والسعادة(١٠) فعندما تلج ألسنة الأطفال لهذا النوع من الشعر فإن أحاسيس من المرح والسرور تداعب وجداناتهم فتتعاون الكلمات مع الألحان لتكوّن سيمفونية راقصة، فيتراقص معها الطفل فرحاً مبتهجاً. ومن الأناشيد الترفيهية التي وجهت للأطفال أنشودة «ليلى والبلبل» للشاعرة «رهف المبارك»، وفيه تقنع الطفل بأسلوب مرح ومثير باستخدام اللغة العربية الفصحى وضرورة الحفاظ عليها:

صدح البلبل
لآ لآ لآه
قالت ليلى
ما أحلاه
عجب البلبل من بهجتها
هل فهمت ليلى معناه؟
وسلا إن لليلى لغة
تنبض ألحاناً وحياة
لغة فصحى ولعاشقها
مزمارٌ تشدو شفتاه(*)

والذي زاد من جمالية هذا النص، استخدام الشاعرة اللغة الحوارية، وهي سمة من السمات المهمة جداً في شعر الأطفال فها نحن نرى ليلى الطفلة الصغيرة تقبل على البلبل الجميل وتشاركه في الحوار..

ولأسعد الديري قصيدة غنائية تبهج الطفل وتراقص شعوره بعنوان «صديقي الأرنب»:

صديقي الأرنب — تعال كي نلعب
نمضي إلى النهر — في خفة نجري
ندور في الحقول — والمرجل والهول
نعانق الطيور — نقبل الزهور
نسابق الغيوم — نطارد الأقمار
ونرتقي النجوم — نردد الأشعار
ونصعد الجبال — لا نرهب الخطر
لنزرع الآمال — ونقطف الثمر
صديقي الأرنب — تعال كي نلعب
نمضي إلى الفجر — نجري ولا نتعب (١١)

رائحة من الفرح والسرور تعطر بعبيرها وشذاها جو الطفل عندما يتغنى بهذه الأنشودة الجميلة، فكأنه في طبيعة خلابة يحيطها وما يحيطها من معالم أخاذة فهو يدعو الأرنب إلى اللعب والجري، ويعانق الطيور ويقبل الزهور ويسابق الغيوم ويطارد الأقمار، كلها صورٌ مأخوذة من الطبيعة، تحرك خيال الطفل وتوثق علاقته بالبيئة التي يعيش فيها..

خصائص شعر الأطفال:

يمكن أن نحدد خصائص شعر الأطفال بشكل عام، وذلك انطلاقاً من التجربة الشعرية واستناداً إلى المعايير النفسية والتربوية أيضاً، ومن هذه الخصائص:

١ـ أن تكون موسيقى الشعر خفيفة سهلة تشوق الأطفال وتطرب مسامعهم(١٢)، وهذا أول جانب من الجوانب التي يفضل أن يراعيها كاتب الشعر للأطفال، فالشاعر هنا يخاطب عقلية صغيرة، عقلية لا تزال غضه طرية في بداية نموها، عقلية لينة، لذا فالوزن الذي ينظم به قصائد الأطفال يستحسن أن يكون مراعياً لحالته ومسهماً في التأثير في نفسيته وكيانه.

٢ـ إذا كان للموسيقى والوزن أثر في مجال الكتابة لشعر الأطفال، فإن جانب اللغة لا يقل أهمية عن الجانب الأول، فكتابة الشعر باللغة العربية الفصحى ينمي رغبة الطفل في تقبل هذه اللغة وجعلها محور اهتماماته، فالطفل يعيش في مجتمع قد غلبت عليه العامية ودخلته بعض الألفاظ المستوردة الغريبة، وذلك نتيجة لتطورات العصر وسيادة العولمة، ولذلك فإن الواجب القومي يحتم على الكاتب المساهمة في نشر اللغة الفصحى من خلال نظم شعرية وجعل ذلك فرصةً لنشر هذه اللغة بين الأطفال، وبالتالي تعويد لسانه على النطق والتمثيل بها.

٣ـ العناية بالفكرة.. ينبغي أن تكون الفكرة المقدمة للطفل فكرةً مركزةً حتى لا تشتت

ذهن الطفل فالأفكار الواسعة النطاق تكون كالزئبق يصعب لمسها للزوجتها وكذلك الأفكار بالنسبة للطفل فالجنس الأدبي عندما يحمل بين صفحاته أكثر من فكرة، فإنها وبلاشك تبعدنا عن قدرة فهم الأمور وتركيب الرموز وسيواجه الطفل صعوبة ربطها بالواقع المحيط به.

٤ـ اختيار الموضوع المناسب بحيث تكون الموضوعات الشعرية تخص عالم الطفل، فالطفل له عالمه الخاص، وغالباً تكون الموضوعات الشعرية للأطفال موضوعات حركية، تبعث الفرح والسرور، بل يكون فيها طرب جميل والمكان في شعر الأطفال للمثيرات الحادة نحو «الرثاء أو شعر المرارة أو الهجاء والكراهية أو القسوة الشديدة»(١٣).

٥ـ ومن المستحسن أن يكون الشعر الموجه للطفل شعراً يشحذ خياله ومداركه كلها، شعراً يفتح الآفاق ويكون بمثابة رؤى لهذا الطفل ليتخيل أشياء كثيرة جداً، دون أن نستغرق بعقله أو نبالغ في رسم هذا الخيال، بحيث نبتعد عن الواقع كلياً، فلابد من «ربط الخيال بهدف عال يثري خبرة الطفل وثقافته ويوسع آفاقه ويساهم في إنماء قدراته الإبداعية»(١٤)، وأن يبعد هذا الخيال عن الرمز أو التلميح المستعصي.

٦ـ اللغة الشعرية، أو ما يسمى بالقاموس اللغوي للطفل، هي من الأمور التي ينبغي أن يرتقي إليها كل من يكتب الشعر للأطفال، فمراعاة المستوى العمري والنمو الفكري من الضرورات التي ينصح بها معظم علماء التربية، فما يكتب للطفل في الثانية عشرة من عمره لا يتناسب مع طفل في الخامسة من عمره فالقاموس اللغوي الموجه للأطفال في هذه السن يحتاج إلى اهتمام خاص، وتنميته بالتدريج إلى أن يصل الطفل إلى مرحلة يستطيع من خلالها استيعاب ما يفرحه بسلاسة وسهولة.

٧ـ وإذا كان القاموس اللغوي مهماً، فإن طول القصائد وقصرها عامل مهم أيضاً، فالعقلية الطفولية لا تستوعب تلك الأناشيد الشعرية الطويلة حيث إنها تسبب صعوبة في حفظها وترديدها بل يجد الصغير صعوبة في إدراك معانيها..

إن شعر الأطفال يعد رافداً من روافد ثقافة الطفل وهو في ذات الوقت مصدر من مصادر المتعة والسعادة(١٥).

(*) من كتاب «أدب الطفل في دولة الإمارات»، ليلى البلوشي وأخريات، نشر مشترك بين المجلس الأعلى لشؤون الأسرة، إدارة مراكز الأطفال والفتيات بالشارقة، ودائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ط١، ٢٠٠٧م.

(١) أناشيد من الخليج، عارف الشيخ، (دبي: مطبعة فجر الخليج، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م)، ص٩.

(٢) انظر: الإبحار في أدب الأطفال، إعداد وتقديم مريم خلفان المطوع، ص ٢٦ ـ ٢٧.

(٣) انظر المرجع السابق، ص٢٧ بتصرف.

(٤) انظر ديوان (نصوص وأشعار العقول الصغار)، أحمد الحمادي، ط. د

(٥) أدب الأطفال والقيم التربوية، د. أحمد علي كنعان، ص ١٠٦، ١٠٧.

(٦) أناشيد من الخليج، عارف الشيخ، ص ٢٢.

*ديوان حديقة الألحان، رهف المبارك، جائزة الشيخة ميرا بنت هزاع بن زايد لشعر الطفل العربي (تحت الطبع).

(٧) شذرات، د. عارف الشيخ، ط١، (دبي: ١٤١٢هـ - ١٩٩٩م)، ص ٩٤ ـ ٩٥.

(٨) الطيور (أشعار للأطفال)، حليمة عيسى، ص ١٢.

(٩) أناشيد لبراعم الوطن، أسعد الديري، أشعار للأطفال «النص الفائز بالجائزة الأولى في مسابقة جائزة الشارقة للإبداع، الإصدار الأول ـ الدورة الأولى ١٩٩٧م، منشورات دائرة الثقافة والإعلام ـ ط١، ١٩٩٨م، ص ٩.

(١٠) انظر: دراسات في أناشيد الأطفال وأغانيهم، عبد الفتاح أبو معال، ص ٥٦.

(*) ديوان حديقة الألحان، رهف المبارك، جائزة الشيخة ميرا بنت زايد لشعر الطفل العربي (تحت الطبع).

(١١) أناشيد لبراعم الوطن، أسعد الديري، ص ١٢.

(١٢) انظر: أدب الأطفال والقيم التربوية، د. أحمد كنعان، ص ١٠٨.

(١٣) أدب الأطفال (دراسة وتطبيق)، د. عبد الفتاح أبو معال، ص ٩٣.

(١٤) أدب الأطفال، د. أحمد حسن حنورة، ص٩٩.

(١٥) انظر: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص٩٣.

همس البراري

صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني

د. علاَّل سنفوفة

تتداخل مقاماتُ لغوية مختلفة في روايات إبراهيم الكوني لتشكل في الأخير أسلوبية الرواية لديه، وتتحول اللغة في الأخير إلى مجموعة من الرموز التعبيرية، لتؤدي محتوى الفكرة التي تمتزج فيها العناصر العقلية والعاطفية والخرافية معاً، فتصبح اللغة حدثاً اجتماعياً محضاً له أبعاده الفنية المختلفة ومن المهام الأساسية للأسلوب هو أن يحول مستويات التعبير الأخرى إلى مجموعة شحنات معزولة بينما تكمن وظيفة الأسلوب في إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر، كما لو كان ذلك في مخبر كيماوي(١) وبالرغم من أن الدراسات السردية المعاصرة، أهملت اللغة الروائية واهتمت أكثر بالوظائف، إلاَّ أنَّ الاهتمام بها أخذ يتوسّع بين النّقاد في العالم العربي، بيد أنّ أسلوب الرواية لدى إبراهيم الكوني له مجموعة من الخصائص الماثزة لطبيعته السردية بعيداً عن الوظائف والأفعال والعلاقات الأخرى.

اللغة التأمّلية

وقد سمّى بعضهم هذا النوع من الأسلبة بالمناجاة(٢) ويمكن التمثيل لها بقول الراوي في رواية نزيف الحجر: «القلب دليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس، القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا كلها يهتدي التائه في الخلاء بنجم ايدي. كل النجوم تتحول وتتنقل وتبدل مكانها وتغيب، أما هو فيبقى ثابتاً حتى الصباح.

«ايدي مثل القلب لا يخدع. أبوه أيضاً أوصاه بالقلب قبل أن يموت»(٣) وجاء على لسان شخصية أسوف قوله: «النذر حرم على الولد أن يرث حرفة الوالد، والوالد لم يمت إلا لأنّه خالف النذر، النذور ليست مزحة والودان يعرف ذلك. وكيف لا يعرف وهو روح الجبال؟ الأرواح من روح الله وبكلّ شيء عليمة. تعلم ما يبطنه الإنس في القلب هذا سبب الجرأة والاطمئنان المدهش إن الودان العظيم يكاد يتناطح مع التيس الغيور، الأشعث، القبيح»(٤).

من ألوان هذا النوع من الأسلبة، ما نجده في تفكير الشخوص في الموت وهي تيمة تتكرر في النص الروائي، لأنّها تعبّر عن أفق تفكير الشّخصيات المهمومة بالموت والمصير، وقد شكّل الموتُ في الرواية علامةً مهيمنةً، مما يدل على أهميتها الدلالية وعموماً فإنَّ الموت من القضايا الوجودية التي لابدَّ أن يفكر فيها الإنسان عامة ولكن طريقة التفكير المنتهجة في النص تختلف اختلافاً جذرياً عما هو طبيعي إنها انعكاس لواقع أليم فثلث شخصيات رباعية الخسوف ينتهي مصيرهم إلى الانتحار، وهو أمر كنا قد أشرنا إليه فيما سبق، ولذلك يتساءل الشيخ غومالي العراف مهموماً في مفتتح الجزء الثالث من الرباعية ـ أخبار الطوفان الثاني عن معنى الشيخوخة وكيفية الاستعداد لها ونجد أنَّ الجيل الثاني الذي تشير إليه الرباعية أيضاً من الأبناء والأحفاد أيضاً يطرح هذا التساؤل الممضّ، ومن ذلك تساؤلات عيلش الحوس على لسان الراوي في رواية نداء الوقواق: «في الخلاء الشرقي يوقف عيلش الحوس يتمتع بالغروب. كانت الشمس لم تذهب بعد تركع في قعر سلة تقبل الأفق. يروق له دائماً أن يتمتع بالغروب لا يهزه الشروق كما يهزه الغروب. لا يعرف لماذا ولا يعرف لماذا أيضاً يطيب للفقهاء أنْ يشبّهوا الغروب بالموت والشروق بالميلاد».

يرى المهابة في الغروب أكثر من الشروق. يروق له أنْ يقول لنفسه إنَّ الغروب إذا كان يرمز إلى الموت والفناء، فلا شك أنّ الموت جميل. غامض حقاً ومجهول حقاً ولكنه جميل ولو عرف هل يستطيع أن يعتمد على هذا الحدس الخفي في رحلة الفناء؟ عندما كان طفلاً يروق له أن يردد في وحدته: «الموت أجمل الموت أجمل» ويطوف الغابة متمتماً بهذه العبارة بصوت خافت، وكثيراً ما يقف فجأة ويلتفت حوله حتى إذا تأكّد أنّ أحداً لا يراه صرخ بالعبارة بصوت عالٍ. وقد حدث

مرة أن سمعه أبوه في الحقل عندما كان يختبئ وراء نخلة كثيفة قصيرة القامة ليقضي حاجته فقفز من هناك وهو يربط سرواله ووقف قبالته وسدد له نظرة طويلة مهددة، نظرة لم يدرك عياش سرها إلا بعد سنوات، إنها تترجم فزعه من أن تكون الآخرة أجمل من الدنيا فقاطعه ولم يتبادل معه كلمة واحدة عدة أسابيع»(٥).

يمثّل هذا الخطاب المنقول بوساطة الراوي من عياش الدوس، جانباً من حيرة الكائن أمام سؤال الوجود وهو سؤال حاضر بقوة في كل النصوص التي كتبها الروائي، حيث تبدو نبرة الشك بارزة في دواخل الشخصيات وبالرغم من أن عياش الدوس يملك قضية يدافع عنها وقضيته هي استقلال الأرض من الاستغلال الأجنبي ويمكن وضع تفكيره جماعته سياسياً ضمن الحركات اليسارية القومية المنادية بالحرية، إلا أن التساؤل الوجودي لا ينفكّ يطرحه باستمرار، إلا أن الجماعة المعارضة لا تنتهي إلى الانتحار، كما حدث للشخصيات الأخرى في الرباعية، لأنها تملك قضية تدافع عنها، ويشارك الراوي أحياناً بصوته في التأمل مباشرة ومنه هذا المقطع السردي من رواية نداء الوقواق: «السّكون يجعل الريح ينطق في حفيف الأشجار، لغة الحفيف، في سكون الصحراء، ساحرة، حفيف الريح في النخيل موح بماذا يوحي؟ بماذا يلمح؟ بماذا يهمس؟ ماذا يريد أن يقول بهذه التمتمات؟ إنها لغة الأزل التي تفشي سر الوجود فتحجم في آخر لحظة، هبوب القبلي يؤشر إلى تراجع البرد الصحراوي ويبشر باقتراب موسم الحر»(٦). يتبنى السارد ثقافة أهل الصحراء ويشيع بحياتهم ولذلك يحتل الخطاب التأملي موقعاً كبيراً في النصوص الروائية، ومن أهم الوظائف التي يقوم بها عرض التصورات الفلسفية والوجودية للمؤلف نفسه على الرغم من أنه ينسب هذه الأفكار إلى السحر، لكننا يمكن أن نحذف عبارة قال السحرة ولا شيء يتغير من فحوى هذا المقطع فهو في النهاية كلام السارد وهو يتبنى قيم الصحراويين ويبشر بناموس الأسلاف ويدعو له؟

اللغة التواصلية

تهيمن في روايات إبراهيم الكوني، لأنها من أكثر أشكال الأسلبة مواءمةً للنص المسرود وتتجسد بشكل خاص في الإخبار وعرض تفاصيل المَشاهد أو حالات الصراع، ومن المهم الإشارة هنا إلى أنّ مَهمة الإبلاغ أو التواصل تجري على لسان السّارد أو في مقامات الحوار أو حتى الوصف حيث نكتشف بعض الأخبار المتعلقة بتحولات القصة في الخطاب على نحو قول الراوي في نزيف الحجر يصف ملامح الوادي الذي نزله أسوف «الرسوم تزيّن صخور الجبال والكهوف في الأودية الأخرى في كل مساك صطفت، وقد اكتشفها في صغره عندما كان يهوى الجري خلف قطيع الشقي فيلجأ الكهوف ليستظل من الشمس ويفوز بلحظات راحة فيتسلى بمشاهدة الرسوم الملونة صيادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودان والغزلان والجاموس البري، في الصخور أيضاً نساء عاريات يحملن على صدورهن أثداء كبيرة، كبيرة جداً ولا تتناسب مع أحجامهن، فكان هذا المنظر يضحكه ويتصور أن الذي يعيق المرأة عن المشي عندما تتحرك فيستلقي إلى الوراء، ويضحك بصوت عالٍ يتردد في

إبراهيم الكوني

الكهوف المجهولة»(٧).

يحتلّ الخطاب التّواصلي حجماً كبيراً على لسان الراوي بحيث يحتل نسبة ٨٠٪ بينما يكمل الباقي الحوار المباشر بين الشخصيات وفيه نكتشف بعض الخصائص المائزة لشخصية أسوف وتغير طفيف في مرحّب بالصيادين الأوروبيين في جزء ثائر الغسق إلى عدو لهم، وسر عان ما تتحول العزلة التي ضربها على نفسه في الصحراء جحيماً لما ناله من عذاب جراء احتفاظه بالسر وعدم الإعلان عن مكان وجود الودان ويمكن أن نحصر طرق الإبلاغ في نقل الأحداث إلى المتلقي، وتكون هذه الأحداث مرتبطة بوقائع عادية أو غريبة أو فوق طبيعية، أما الأولى فهي واضحة، تحتل مكانة واسعة من النصوص الروائية وهي التي يقوم بها الراوي وكمثال ذلك تخريجه لأصل الغزاعة

في رواية الفزاعة عندما يقول: «للفزاعة في الواحة تاريخ يتناقله الرواة وأهل الفضول فيقولون إن ساحر الأغراب عندما نزل الواحة قادماً من المجهول تنكر في مسوح أخرى (كما يروق لأهل هذه الملة أن يفعلوا دائماً) فادعى أنه حداد لا يتقن غير نصب العيدان وتركيب الأخشاب وتحويل الأشجار إلى سروج. . . . »(٨).

ويلاحظ أنّ هيمنة الراوي واضحة، ولذلك يعمد إلى جُمل الأقواس التي توحي أن ثمة حضوراً لسارد آخر، كما يسند كلامه إلى الرواة وأهل الفضول والسحرة كما في روايات أخرى، ولكن يبدو أنّ الراوي الواحد هو الذي يؤطر مروياته هذه انطلاقاً من أنّه أكبرُ من الشخصيات التي يروي عنها.

بنية الحكاية الخرافية

أما المرويات الغرائبية فهي أيضاً كثيرة ويمكن التدليل عليها بأمثلة كثيرة وكمثال عنها سيرة مُسلم في رواية لون اللعنة (٩)، في المقطع الذي يبدو مُسلم مسوخاً في صورة مغايرة للمخلوق ومنعزلاً عن العالم وقاتلاً لكل من يقطع عنه لحظات الخلوة.

«وأكّد كثيرون أنه لم يكن يتسامح حتّى مع الصغار الذين يروق لهم دائماً أن يتجمّعوا في زُمر ويسيروا وراء كل صاحب غرابة أطوار ليرجموه بعبارات الاستهزاء. فقد هجم على كوكبة أطفال مرّة وأمسك بتلابيب أحدهم فخنقه حتى كاد الولد يلفظ أنفاسه لولم يتدخّل أحد المارّة في آخر لحظة لإنقاذه.

أمّا الولد الآخر الذي ضبطه متلبّساً بأغنيته المثيرة في خربته الرومانية الكئيبة، فقد نال مصيراً أسوأ. ففي أثناء تسكّعه في تلك الأنحاء مرّ في طريقه بالأطلال فسمع دمدمةً مريبة. أصاخ السمع فتبيّن في الصوت الكلم بوضوح. كان يردّد أغنية من أغنيات السحر تقول:

أنا نحس! أنا نجس!
أنا لعنة ! أنا خُسّ!
أنا مسخ! أنا وسخ!
أنا ظلمة! أنا فحمة!

تسلّل الولد بين أعمدة الأطلال فرأى المسخ في ركن من أركان البنيان الروماني العتيد وهو يحكّ وجنتيه بالليف بوحشية والدم ينزف من خدّيه الرماديين. التفت فرأى في عينيه تعبيراً مُميتاً في عين مخلوق، ترنّح الولد من فرط الخوف، وكاد يسقط أرضاً في تراجعه إلى الوراء. تقدّم منه الشبح بخطوات وئيدة دون أن تتبدّل نظرة الجنون في مقلتيه. لم يكن التعبير جنوناً كما روى المسكين قبل أن تدركه الحتوف، ولكنه تعبير أفظع، تعبير شبيه بتعبير الحيّة عندما تخدّر ضحاياها قبل أن تنقضّ عليهم» (١٠). يلاحظ تعالي اللغة الروائية المسرودة عن الطبيعي وارتباطها الحميم بالوقائع فوق الطبيعية وهو ما يجعل المجردين تصويغي المخيال الروائي بشكل لا تخطئه العين ومن الملاحظ أن الكاتب يستعين كثيراً بالحواس للتعبير عن سلوك الشخصيات السمع، اليد، الإشارة، النظر، الصوت، الدمدمة... وهي أصداء لغوية شديدة الارتباط بالفضاء الصحراوي.

اللغة الحلمية والاستغراق الصوفي

تبدو معظم شخصيات رباعية الخسوف ذات لغة حلمية مرتبطة بعلاقات خاصة وتحدد هذه اللغة الحلمية الأرض والمرأة، نكتشف ذلك من خلال رواية رباعية الخسوف مثلاً؛ حيث تهيمن على آيس في نظرته إلى بنات التي كان يحبها اللغة الحلمية المشبعة بالشوق والحنين والشبق، ومن اليسير اكتشاف كل ذلك في لغة كل من غوما أيضا، عندما يحن إلى الشباب ويتذكر بأسى كبير أزمنة اللهو والحب حيث تشكل هذه اللغة قيضاً للفترة الأخيرة التي يعيشها استرجاعاً غابراً ليس له حضور كبير في زمن الرواية، وترتبط المرأة بلغة الحلم والحنين، كما ترتبط الأرض بالحنين، فهي تمثل اللحظة البعيدة. وفي سياقات أخرى في النص الروائي تتوازى اللغة مع المقامات المحكية، ومثال ذلك الرحلات الذهنية والروحية التي تحدث لبعض الشخصيات في رباعية الخسوف، مثلاً الرقص في الحلقات، تعبر عنه لغة الاستغراق في عالم آخر هو أشبه ما يكون بالغياب الصوفي ويمكن إدراج المقطع التالي من رواية ديوان النثر البري (١١) ضمن هذا السياق حيث تتحوّل اللغة إلى لغة كاشفة عن الداخل بعين الراوي: «راقب موقد النار. أنصت للأنين في أعواد الحطب، تأمّلها وهي تحترق في ألسنة النار ورأى كيف ينزّ منها سائل معتم كالدم. قال في نفسه:

« ــ إنها تنزف! إنها تنزف!
كان الأنين موجعاً والنزيف يتواصل بلا توقف، مد يده وأخرج عوداً نازفاً من الموقد. تحسس السائل فوجد طزجة قانية. حار أنزيف حقيقي، دم حقيقي، أحس بالغثيان، امتنع عن الطعام في ذلك اليوم وفي الليل حاول أن يتصيد الفرح في ذرات الرمل الحزينة، أنصت طويلاً، نامت الأم، ارتفع شخيرها في الناحية الأخرى من العراء ولكنه واصل السهر، ارتفع القمر تسلل بمرقبة القرص السري الغامض، وفجأة سمع نشيداً، موالاً، أغنية حقيقية، فاجعة تقترب وتبتعد، يصاحبها ضجيج

خفي بعد قليل تبدى الضجيج واتضح في قرع منتظم، حزين للطبول، كان فرحاً حزيناً.. تابع القرص السري وأنصت للفرح الحزين. فلم يشعر كيف فرتمن مقلتيه المفتوحتين دمعة حارة كبيرة» (١٢).

لغة الحوار

تُقدَّم عبر تعدّد الأصوات تشخيصاً لغوياً كاشفاً للأبعاد الإيديولوجية والأسطورية والثقافية في تجابهها وتناقضاتها بشكل يقرب وجود أكثر من وعي داخل الرواية، يتعلّق الأمر هنا بالحوار الحواري، أي بالصياغة الحوارية للحوار، المفضية إلى ثنائية الصوت، فيما الحوار العادي المقتصر على تحقيق التواصل لا يفضي حتماً إلى الحوارية. ولقد تمت صياغة الحوار في أشكاله المتعددة عبر لغة محكية وأخرى مكتوبة، لغة الطوارق الأصلية بصورتها الحقيقية. وهكذا يتم توظيفها ضمن منظور يسعى إلى تقريبها من المكتوب عبر نقلها من خصوصيات اللغة اليومية إلى لغة النص الروائي وباستجلائنا لمخزونها الأنثروبولوجي والثقافي نجدها تحيل إلى مجموعة من القيم الدالة على مجتمع الرواية وتعزيزاً لهذا الكلام هذه القصيدة من رواية التبر في مدح المهري.

آسد ينكرد أمود نكفي تيزداج.
إذ شاغت تاجنين يتجير نيمزاد
(عندما أقبل أمود استقبلنا بمهاري الحرب.
وأعطيناه فرساناً لا يخطئون الهدف).

مطلع قصيدة طويلة تمجيداً لزعيم أموهي حملاته لصد الغزاة الفرنسيين (١٣) فنلاحظ أن ثمة جمعاً بين اللغة اليومية ولغة السرد، لتندمج اللغة المحلية في المحكي وتتفرع النصوص المنقولة إلى حكم وأبيات شعرية وأمثال مختلفة.

الملفوظ السردي والعوالم النصية

ترتبط اللغة بالفضاء الصحراوي وبالحالة الداخلية للشخصية وانتمائها الاجتماعي، وعلى المستوى الأول نجد أنَّ من اللغة ما هو خاصّ بالحيوانات ويمكن حصر هذه الحيوانات لأنَّها متعيَّنة وهي الودان، الجمل، الغزالة، الحمار، الكلب، ابن آوى، العقارب ومنها ما هو خاص بالعناصر الطبيعية المتكررة في كل رواية ومنها: ريح القبلي، الحرارة، الجبال، الرمل، العشب، الماء، الدم. ومن العناصر الأخرى التي ترتبط بها تشكيلات لغوية خاصة يمكن أن نذكر اللغة الدينية والصوفية، وتحددها مقامات الوجد في حلقات الرقص والجذب، ولغة السحرة والعرافين والدراويش وفي رواية التبر يتحدث أوخيد إلى الأبلق ويتحدث له هو أيضاً في لغة حيوان يتألم ويحب صاحبه حد الجنون في عدة مقاطع ومنها (١٤):

«يمضغ الرسن في عدوه السعيد: أو ع ـ ع ـ ع..».
«يجيبه في ندم: أو ـ ع ـ ع ـ ع..».
«في بعض الأحيان يشتكي في بؤس: أو ـ ع ـ ع ـ ع..».
ولكن المهري لم يصبر، اشتكى بصوت عالٍ، طويل، أليم: آ ـ آ ـ آ...
لحظتها سمع العواء الأليم: آ. آ. آ. ع ـ ع ـ ع
«مر زمن قبل أن يسمع استغاثته: آ. آ. آ. ع ـ ع ـ ع..».
عادت الاستغاثة تشق سكون الصحراء: آ. آ. آ ـ ع ـ ع ـ ع

نستحضر هنا بلا شك، صوراً لحيوانات أنطقها ابن المقفع في كتاب كليلة ودمنة، يرمز الأبلق هنا إلى الألفة الكبيرة بين الإنسان والحيوان، ومن ناحية أخرى الإنس الذي يجده الكائن الصحراوي متمثلاً في أوخيد في مهره المختار، وثمة أصوات أخرى يسميها المؤلف وشوشة الكائنات (١٥) وهي الأصوات التي تتحدث بلا صوت.

أصوات تتردد على لسان الراوي دون أن يكون ثمة دليل مرجعي عليها في النص، ومثال ذلك ما كان يسمعه الشيخ غومار في الجزء الأخير من «رباعية الخسوف» من أصوات في القوقعة التي كان يحملها في يده، حيث انتقل، وسمى الكاتب جزءاً من النص الأخير من الرباعية باسم القوقعة (وكنا قد تحدثنا

عنها سابقةً في فصل الزمن) يتبين فيما بعد أنّ الصوت هو صوت الموت، أي أنه استشراف زمني، لما سيقع لاحقاً في نهاية النص.

وفي نفس السياق ترتبط حياة غوما الأخيرة بكلب أسود، لا ينبح ولا يتكلم ولكنه يعبر عن كل رغائبه بوساطة العلامة الصورية، حيث يتبع الشيخ غوما في كل مكان ويجلس قريباً منه إذا جلس وينهض ليترجّل معه إذا قام من مقامه، ويبدو أن الشيخ غوما وجد ضرباً من المؤانسة في هذا الكلب الذي لا يعلم كيف جاء إلى المكان ولا لماذا اختاره هو دون غيره من القوم! ووقف أمام رجال الأمن الذين أرادوا قتل الكلب ببطولة كبيرة تدل على أنه احتلّ مكانةً كبيرةً من قلبه.

في الفزّاعة أيضا، يسمع الناس أصواتاً يعتقدون أنّها صوت الجن، ثم يتحول الصوت إلى تعبير عن الكائن الغريب الذي جاء إلى الحي، ثم سرعان ما ظهر أنه من الجن وليس من الإنس، وفي رواية نزيف الحجر يصور لنا مشهداً من مشاهد الرواية حديثاً بين الماعز والودان، فبعدما كانا على خصام أصبح هناك ما يوحد بينهما، كما أنّ الودان أصبح يزور أسوف منذ اليوم الذي قطع فيه على نفسه أن لا يأكل اللحم مطلقاً وهي الرغبة في الوقوف أمام شر الإنس:

«منذ حادثة الهاوي، منذ أن رأى أباه في عيني الودان العظيم الذي أنقذه من الموت ثم تسلل إليه قبل أن يغيب عنه الوعي، تجيئه القطعان في المرعى، تختلط الماعز وتقبل نحو مذكورها، تشمشم ثيابه بخياشيمها، وتتأمله بعيون وديعة غامضة، تنطق بألف لغة، وتتحدث بألف لسان دون أن يصدر عنها صوت، ثم تمضي لترتع في الأحراش.

في البداية كان يخرس، وتنشل أطرافه من الدهشة، ومع الوقت تعود، وأصبح يداعبها ويحادثها، ويقص عليها الحكايات، ويشكو لها هموم نفسه وأصحابه وخشيته من معشر الإنس، فتعزيه بعيونها التي تنطق بألف لغة وتتكلم بألف لسان دون أن تنبس» (١٦).

تغيب اللغة الإبلاغية الحوارية بمعناها الكلاسيكي، لتحضر بديلاً لها لغة الإشارة والرّمز ويتحقق التواصل بلغة صمّاء ولكنّها قادرةٌ على التعبير عن مختلف المكنونات التي يُراد لها أن تعمق هذه العلاقات الغريبة بين الإنسان وبين الحيوان، بين أسوف وبين الودان العجيب الذي قتل أباه وها هو ينقذه هو من الموت الوشيك في أعلى قمة جبل.

فالإنسان عن طريق السرد (التاريخي والديني والسياسي والثقافي وأخيراً الأدبي) يشكل صورة عن نفسه ومجتمعه وتاريخه وقيمه وموقعه، وعن الآخر وكل ما يتصل به. إن السرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم وكما يورد إدوار سعيد، فالأمم ذاتها تتشكل من «سرديات ومرويات» (١٧) وكأن الرواية لدى الكوني في أفقها اللغوي تقدم لنا أمماً لغوية يتداخل فيها الشعبي اليومي بالمقام البلاغي الفصيح ولغات البشر بلغات حيوانات وهوام الصحراء الظاهرة منها والخفية وتطعم مخيال شعبي كبير هو مخيال الأسطورة، فتصبح الرواية مجرد استعارة، محاولة للوصول إلى دلالة ما، ومن ثم تقوم بعض العناصر النصية بتحقيق هذا للكاتب وليس اللغة المباشرة.

من سمات تشكُّل الخطاب الروائي لدى إبراهيم الكوني طابعُ الغربة الدائمة، انطلاقاً من تصوّر المنفى فضاءً للتمركز، بينما تعتبر المدينة مجرَّدَ هامش ولذلك تأتي هذه الغربة مكرَّسةً في إنتاجه الروائي والفكري والقصصي فتظهر الغربة الرمزية في موقع الكاتب على مستويين الأول:

ـ البعد الزمني الذي يستعيد فيه الزمن التاريخي المجرد أو الأسطوري، ليعبّر عن التواصل بين الأجيال وبين الأجناس المختلفة وحركة التقارب بين الإنس والحيوان والجن والدنيا والآخرة.

ـ الثاني مادي يتم في الحقيقة، أي أنّ الصحراء تبقى من الفضاءات التي تخطف العين والفكر في النظر إليها ومن ثم إعطاؤها الحق الذي تستحق وهي أرض الرسالات والنبوات والحكمة والعزلة كما يقول الكاتب (١٨).

اللغة الروائية والموسيقى

نبَّه ميشال بيتور قبل عقود كثيرة إلى العلاقة الحميمة بين الموسيقى والرواية في قوله بأن الموسيقيين يقرؤون الروايات بكثرة، وعلى ذلك فإن الروائيين مطالبون بأن يتعلموا لغة الموسيقى (١٩).

التكرار اللفظي والعبارة الشارحة

يعمد الكاتب إلى توظيف كلمات بعينها في جمل متتالية، للتأكيد على شيء، تتكرر اللفظة الواحدة مرات كثيرة فيكون لها إيقاع خاص، وفضلاً عن ذلك تعزز الدلالة المركزية التي يقوم عليها فعل السرد يمكن أن نضرب مثالاً بالمقطع الآتي الوارد في رواية الفزاعة. فمثال التكرار قول الراوي: «النبوءة أكملت اليقين الذي أوحت به رحلة القناع.

النبوءة أكملت الإلهام الذي أتى به اليأس في أول أيام البلاء.

النبوءة أكملت بناء الوسواس المبهم فتركب واستعار هيئة البنيان. . . »(٢٠).

ومثال الشرح قول الراوي في الرواية ذاتها: «في عيني أبنبان استقر القلق، مديداً راجفة ليسوي حول الوجنتين القناع (تسوية القناع دائماً حيلة لمداراة الحرج، أو إخفاء الانفعال). . .»(٢١) ومن المعروف أن الشروح الكثيرة تفرغ النص الروائي من قوته الدلالية وتباعد بينه وبين تأويلات المتلقي الممكنة.

تكرار المشاهد والنماذج

لو تأملنا روايات: نزيف الحجر والتبر والمجوس مثلاً، لوجدنا أنها روايات تقوم على القصة الواحدة أو إذا شئنا التدقيق؛ قلنا إنها تقوم على حبكة مشتركة متشابهة في المغزى أو الهدف الفكري المسطر ففي كل هذه النصوص الروائية يشكل الذهب أو المادي بصورة أعم مقابلاً للروحي أو الأبدي. في الرواية الأولى يتقابل الودان إله الصحراء كما تصفه لغة السرد في وجه الصيادين/ المدنية أو الغرب الذي يرى الصحراء مجرد مكان للتنفيس عن نزواته وعدائه، بينما في التبر يرهن أوخيد الأبلق مقابل حفنة من تبْر، بدا الأمرُ بالنسبة إليه حالةَ اضطرارٍ وليس اختياراً آمنه، ويبدو أنَّ هذه الواقعة هي التي يتأسس عليها فعل الحكي لأنها مثلت لقصة النواة التي تتناسل منها الحكايات/الفروع الأخرى.

أما رواية المجوس فهي تشير إلى لعنة الذهب وكيف جرّت وراءها المجتمع إلى الهلاك زوال المدن العامرة بما يدل على أنها ليست هي الجوهر الذي نطلق منه الصحراوي الحقيقي، إنها بلا شك تماثلات تحيل مباشرة إلى عالم إبراهيم الكوني الروائي القائم أساساً على فكرة محورية هي الصحراء مدلول روحي في مقابل النزوع المادي الذي يبدأ يغزوها من كل جانب.

لا يكاد يختلف الأمر في رباعية الخسوف، فالتنقلات والحركات التي عرفتها الرباعية كانت كلها تقوم على أسباب معروفة المنطلقات: فكرة العقاب على العصيان. وهي موجودة أيضاً في بنية رواية نزيف الحجر، لخيانة أسوف النذر ما يعني خيانة الصحراء لأنَّ الودان ـ كما قلنا سابقاً ـ هو تجسيد حي لفكرة الصّحراء أو المكان.

بالنسبة للنماذج المكررة طردياً في النصوص الروائية، نجد: الزعيم، الساحر أو الساحرة، العراف أو العرافة، شيوخ الطرق الصوفية، الأغراب. الأتباع تتكرر في موضع من النصوص الروائية المختلفة أو في النصوص القصصية أسماء شخصيات بعينها لمثل وانتهيطا الذي نجده في رواية المجوس وفي رباعية الخسوف.

أصوات الحيوانات بما أن روايات الكوني في كليتها هي روايات مكان، فإن التمثيل السردي يقوم بتضمين الشخصيات غير الآدمية، أي الحيوانات ويجعلها مساوية للبشر في القيمة. ومن أهمّ هذه الحيوانات نجد الإبل والماعز والخرفان والذئاب وابن آوى والكلاب والطيور والعقارب، ومن الهوام الذباب والناموس، ومن الحشرات النمل... ولكن بعضها يأخذ موقعاً مركزياً في السرد، فيما البعض الآخر لا يكاد يذكر إلا في سياقات عرضية.

ومن الروايات التي تقوم على الحيوان: التبر ونزيف الحجر، الأولى يحتل المهري الأبلق القيمة الأعلى ويحيل مباشرة على الاعتبارات القيمية التي تمثلها الصحراء في مخيال الجماعة وأفق الأنسنة الذي تجري في إطاره روايات الكوني.

أما الثانية فهي تتأسس على حيوان الودان، حيوان لم يعد له وجود في هذا الزمان، ولكنه بقي قيمة من القيم الثقافية والفولكلورية التي تقوم عليها مخيلة أهل الصحراء في النص.

في هذين النصين، يمكن القول إنَّ البطل هو الحيوان في شكله الاستعاري، إنَّه يقف على هيئة تمثل واقيم مؤسسة لمنظومة الثقافية والأخلاقية لمجتمع الرواية سنتمثل بهذا المثال الذي وقفنا عليه في السابق، إنه حديث المهري الأبلق على صاحبه:

«يمضغ الرسن في عدوه السعيد: أو ع ـ ع . . »
«يجيبه في ندم: أو ـ ع ـ ع ـ ع . . »
«في بعض الأحيان يشتكي في بؤس: أو ـ ع ـ ع . . »
«ولكن المهري لم يصبر، اشتكى بصوت عالٍ، طويل، أليم: آ ـ آ ـ آ . . .
لحظتها سمع العواء الأليم: آ. آ. آ. ع ـ ع ـ ع»
«مر زمن قبل أن يسمع استغاثته: آ. آ. آ. ع ـ ع ـ ع . . »
عادت الاستغاثة تشق سكون الصحراء: آ. آ. آ ـ ع ـ ع ـ ع

نلاحظ أنَّها أصواتٌ ولكنَّها غير مرتبطة بأية لغة، إنَّها لغة خارج اللغات، لغة تترجم من قبل السارد، بالرغم من أن السياق وحده كاف للتعرف إلى المدلولات التي يرمي إليها المهري الأبلق وهو يحاور أو يشتكي إلى

صاحبه ويعلن السارد نفسه عن عجزه في نقل لغات الطير بقوله: «اقتنص في الصوت تعدد الأصوات منذ الأيام الأولى. بل يستطيع أن يؤكد لنفسه الآن (بعد مرور المواسم وتدفق السيول في الوديان) أن هذا الحشد السخي من الأصوات الذي يجود به الطائر الخفي هو السر الذي شده إليه طوال هذه الأعوام، صوت عليل واهن يماثل صفير الريح في عيدان القصب، يستحيل نقله إلى لغة الحروف، ولا يمكن تقليده باللسان...» (٢٢). وتشكّل الأجزاء الأولى من رواية واو الصغرى تجسيداً لصورة الطائر الغريب الذي حل بالمكان وردود فعل الناس والأطفال بالخصوص الذين عكسوا التصور الأسطوري، إنه صوت النحس ونذير الشؤم.

ولكنّها في الأساس تشكّل انسجاماً صوتياً من النادر القليل أن نجدَ له مثيلاً في الرواية العربية المعاصرة، حيث يرفد النص بجنس مغاير من التعبير يجعله يغتني به صوتياً ودلالياً.

في مواضع أخرى، يكتفي السارد بإدخال الحيوان كأداة للتعبير عما يقوله صراحة عن الشخصية المتأسس عليها الفعل الروائي، يمكن التمثيل هنا بارباعية الخسوف، حيث يشكل الكلب الأسود علامة من علامات التحول القادم في حياة الشيخ غوما وهو ما حدث بالفعل فيما بعد، فحياة الواحة التي عاشتها قبيلته أمغستان لم تقدها إلى النجاة بل إلى مزيد من التشتت والتفكك، بينما ينبه السارد إلى أسراب الطيور المهاجرة، في ثنايا السرد من أجل التعبير عن الزمن الروائي.

ومن العناصر التي تجسدها الموسيقى في روايات الكوني، نجد الغناء الذي ينتشر في كلّ

نَصٍّ ويحملُ دلالات متطابقةً مع الحالات النفسية للشخصيات الحاضرة في السرد ويرتبط الغناء بقصائد مسبوكة من التراث الجمعي، كما يرتبط بحالات إبداع، حيث يتحول إلى ترجمان للأشواق والمكابدات التي تلاقيها الشخصية أثناء سعيها للإنجاز موضوع القيمة.

ومن اللحون المسبوكة المحفوظة جمعاً، ما كان يردده الأطفال عندما شاهدوا أمم الطير (ولكن الولد النحيل، بدأ يحجل على رجل واحدة، ويطوف حول الخباء، مردداً تلك الأغنية القاسية التي توارثتها الأجيال، وقيل إن الأسلاف كانوا يتغنون بها فوق رؤوس شيوخهم عندما يهرمون...»(٢٣)

أما الأغنية فهي باللغة التارقية

وجّيع تّمضريت آجّيد آتْدْ وَلَد
وجّيع تورنا آجّيد تزّيَدْ

وترجمتها:
لست صغيراً حتى ننتظر أنْ تكبر
لست مريضاً حتى نتوقع شفاءك

بينما نجد أخنوخن المتيّم بباتا في الرباعية ينظم قصائد حب يعبر فيها عن آلامه ولواعج صدره.
ولكنّ بعض النصوص الشعرية لا يقصد بها لاهذا ولا ذاك بل يقصد بها الهجاء، على نحو ما نظمته شخصية باتا في الشيخ غوما في الرباعية، وتلعب الشواعر دوراً أساسياً في تأجيج الصراع بين الشخصيات المختلفة، إنها وسيط إعلامي ينقل الخبر شعرياً.

عكست صورة اللغة الروائية في أبعادها التعبيرية العوالم الروائية وطبائع الشخصيات في المسارات السردية كما جسدت التعدد والائتلاف اللغوي من خلال المزج بين لغة الكتابة ولغة التراث الشعبي واللغة المحلية التارقية، فضلاً عن حضور لغات أجنبية مثل الفرنسية والإنجليزية ولكنها كانت بسيطة لم تشكل ملمحاً ثابتاً في اللغة الروائية لدى الكاتب في رأينا.

من جهة أخرى يطعّم الروائي إبراهيم الكوني نصوصه الروائية بلغات أخرى، غير تلك التي تجسدها الشخصيات الطبيعية فيحول السارد دون انطلاقاً من الفضاء الذي تتمركز فيه الأحداث أن ينقلوا لنا أجواء المكان.

من الملاحظ أن للكاتب إحساساً كبيراً بالأصوات والأشياء، فيستعيدها بطرق متباينة، أحياناً تلميحاً وأحياناً أخرى تعبيرياً من خلال اللغة الواصفة التي تجد ذاتها عاجزة في كثير من الأحيان عن نقل الصوت واللحن.

ومهما يكن من حال، فقد سعى الكاتب إلى إخراج لغة السرد من خطابيتها وأحاديتها وإن بقيت محملة بذات المنطلقات الفكرية والثقافية لأنها تجسيد للنماذج التي يقوم عليها الخطاب الروائي، وتشكل كل هذه المظاهر اللغوية والتعبيرية في الخطاب نقاط تميز وخصوصية في لغة الكاتب.

هوامش:

١ـ عبدالسلام المسدي: النقد والحداثة (مع دليل ببليوغرافي)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، د. ت، ص٤٤.

٢ـ د. عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٨، ص١٧٧.

٣ـ إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص٢٧.

٤ ـ إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط٤، ١٤٢٦م/١٩٩١، ص٤٦.

٥ ـ المصدر السابق، ص٢٢٥ ـ ٢٢٦.

٦ ـ إبراهيم الكوني: نداء الوقواق، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط٣، ١٩٩٧، ليبيا، ص٣٤٠.

٧ ـ نزيف الحجر، ص ٩.

٨ ـ الفزاعة، ص٦.

٩ـ إبراهيم الكوني: لون اللعنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥.

١٠ ـ المصدر نفسه، ٣.

١١ ـ إبراهيم الكوني: ديوان النثر البري، دار التنوير للطباعة والنشر، تاسيلي للنشر والإعلام، ط١، ١٩٩١.

١٢ ـ إبراهيم الكوني: ديوان النثر البري، ص ١٢.

١٣ ـ إبراهيم الكوني: التبر، ص ٨.

١٤ ـ نزيف الحجر، صفحات ص١٢، ص ٢٣، ص٢٤، ص ٣٣، ص ١٠٤، ص١٤٧، ص١٤٨.

١٥ ـ إبراهيم الكوني: صحرائي الكبرى، ص١٤٣.

١٦ ـ نزيف الحجر، ص٩٩ ـ ١٠٠.

١٧ـ إدوار دسعيد: الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ت: كمحمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، ص١٨١.

١٨ـ إبراهيم الكوني: شهادة ذاتية: «الشاة المائة» مداخلة في ملتقى «الأدب والمنفى» مهرجان الدوحة الثقافي جلسة ٣/٢٧/ ٢٠٠٧.

١٩ـ جوزيف كامبل: قوة الأسطورة، ص ٤٢.

٢٠ ـ د. عبد الله إبراهيم: إبراهيم الكوني: الطوارق وأساطير الصحراء ج/ الرياض الخميس ٢٠٠٣، ع/ ١٢٧٧٤ السنة ٣٩، ص١٠.

٢١ ـ التبر، ص٦.

٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ٣.

٢٣ ـ نزيف الحجر، ص ٣.

إشراقات

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز له مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كما تشكل هذه السلسلة رئة تحتضن أنفاس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسات والنشر
ص. ب ٥١١٩ الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف: ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٧١١١٦
برّاق: ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٦٢١٢٦

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

قصيدة «مقتل القمر» لأمل دنقل

تكثيف تاريخ الإنسان الثقافي

سلطان الزغول

في نصّ بعنوان «مقتل القمر»(١) يقدّم دنقل القمر، رمز الحياة الجميلة الخالية من مؤثرات المدينة، أبًا للقرية يحرص على جمالها واستمرار روحها البريئة. وهذا الأب الجميل يتمّ قتله في المدينة ببرودة أعصاب، ما يدفع الشاعر إلى أن ينعاه لأبناء قريته الذين يسخرون من دعوى مقتله، ويؤكّدون أنّه حيّ مستمرّ بينهم ويدعون الشاعر إلى أن يشاركهم في أمسية من أمسياتهم الغنيّة بوجود هذا الأب الساحر متألقًا فيها ويقدّم دنقل هذه الرؤية للقمر الأب وفي ذهنه سحر القمر الطاغي في التراث، بجوانبه الدينية والاجتماعية والثقافية.

وقبل الدخول إلى نصّ دنقل لابدّ من الإشارة إلى أهميّة القمر في التاريخ القديم للحضارات الشرقية بل لحضارات العالم كلّها فهي جميعًا تستند إلى إرث قويّ من الميثولوجيا المرتبطة بالقمر، ما نجد تجلّياته له في قصيدته. فقد «كان مشهد الليل الجليل وقبة السماء الحالكة بنجومها لوشهبها المارقة ومذنّباتها السابحة، من أكثر المشاهد تأثيرًا في نفس الإنسان القديم. فكان الليل.. هو الأصل والنهار هو الفرع، الليل هو الأزلي والنهار هو الحادث، عن عتمة الليل القديمة أخذ الكون بالتمايز، وعن العماء الأوّل ظهرت الموجودات وترتّبت... إنّ أولوية الليل على النهار تستدعي أولوية القمر سيد الليل على الشمس، وأسبقيّة الديانات القمرية على الديانات الشمسية»(٢).

كما أنّ الإنسان القديم قد وجد «علاقة بين القمر وخصب الأرض ونموّ الزرع، قبل أن يكتشف العلاقة الفعليّة بين الشمس والحياة النباتية. فضوء القمر الأصفر اللين، وطراوة الليل التي تترك أردانه قبل أن تنجلي ندىً تمدّ أوراق النبات بالحياة، ورطوبةً تنعش الأرض، كانت في تصوّر الإنسان أكثر ملاءمة لحياة الزرع من أشعة الشمس الحارقة ونور النهار الساطع. ومن ناحية أخرى فقد لاحظ الإنسان أن تتابع الفصول هو الذي يهيئ الشروط لتستكمل الدورة الزراعية غايتها، وأن تتابع الفصول بدوره نتاج دورة القمر الشهرية التي تضع علامات للزمن. فكان القمر بالنسبة للإنسان خالق الزمن وسيّده وربّ الفصول التي تُتوّج حركتها بفصل الربيع الذي يحيي الأرض بعد سباتها... إنّ مسؤولية القمر عن نفخ الحياة

في البذور الجامدة وإرسال مياه المطر وتوزيع الندى، وتفجير الينابيع هي فكرة ميثولوجية شائعة ستطيع تتبعها في كل الثقافات»(٣).

فإذا ما انتقلنا إلى القصيدة وجدناها تبدأ بانتشار خبر مقتل القمر في المدينة:

..وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كلّ المدينة:
«قُتل القمر»!
شهدوه مصلوباً تتدلّى رأسه فوق الشجر!
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من
صدره!
...

ويقول جاري:
ـ «كان قدّيساً، لماذا يقتلونه؟»
وتقول جارتنا الصبيّة:
ـ «كان يعجبه غنائي في المساء
وكان يهديني قوارير العطور
فبأيّ ذنب يقتلونه؟
هل شاهدوه منذ فتحتي قبيل الفجر يصغي
للغناء!؟!»
وتدلّت الدمعات من كلّ العيون
كأنّها الأيتام، أطفال القمر
وترحّموا..
وتفرّقوا..
فكما يموت الناس..مات!

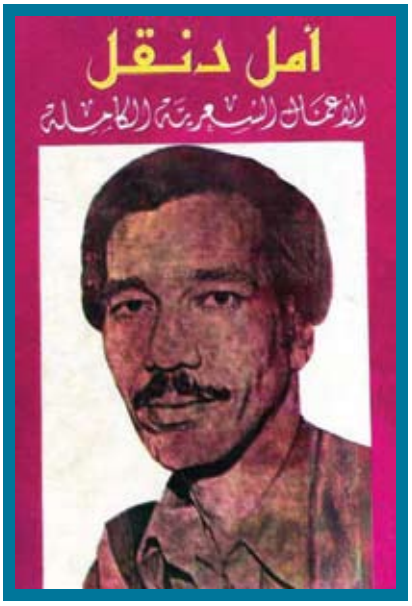
لقد قتل القمر وتناقل خبر مقتله سكان المدينة كلّهم إلّا بعضهم قد شهد صلبه وتطاير رأسه فوق شجر المدينة، بعد أن تجرّد هذا الشجر من الحياة والجمال، أما اللصوص فقد استغلّوا الفرصة ونهبوا أضواءه الماسيّ الأخّاذ. ويؤكّد الشاعر وقوع هذا الحدث العجيب بذكر جانب من تعليقات جيرانه على الخبر، فالجار رأسى على قتله ويتساءل عن أسباب ذلك، أما الجارة الصبيّة المغرورة التي كانت تسعد بصحبته فهي أكثر أسى، فقد كانت علاقتها بالقمر المقتول أكثر حرارة وقوة. ثم يصوّر سكان المدينة كلّهم في حال حزن شامل، فهم أيتام فقدوا الأب الذي كان يضفي لمسة حبّ وحنان على حياتهم لكنّهم سرعان ما نسوا المصيبة، ولملموا أنفسهم وتفرّقوا بعد أن أدّوا واجب الترحّم عليه، مؤكّدين أنّ الموت سنّة كلّ حي.

أمّا الشاعر وهو الأكثر قرباً من هذا الأب الرفيع، وإحساساً بوقع هذه الفاجعة الأليمة، وإدراكاً لنتائجها فقد اقترب منه يحاول أن يعرف السرّ وراء قتله دون جدوى، فما كان منه إلا أن قام بواجبه نحو الجثّة الغالية قبل أن يغادر المدينة القاسية، وينطلق إلى الريف:

وجلست،
أسأله عن الأيدي التي غدرت به
لكنّه لم يستمع لي،
..كان مات!
دثّرته بعباءته
وسحبت جفنيه على عينيه..
حتى لا يرى من فارقوه!
وخرجت من باب المدينة
للريف

لقد أدرك الشاعر العمق الذي بلغته القسوة في قلوب أهل المدينة، وأشفق على الأب أن يعرف ما هم عليه من لامبالاة، فأغلق عينيه حتى لا يرى أحداً من أهلها الذين فارقوه ما إن تأكّدوا ألا فائدة ترجى منه بعد موته، هذا ما جعله يخرج من المدينة وعليها مؤنّباً مشاركة أهلها في الجريمة بالسكوت عنها، لاجئاً إلى الريف لعلّ فيه بقية من الحبّ الصافي الذي علّمه الأب لأبنائه الجاحدين:

يا أبناء قريتنا أبوكم مات



قد قتلته أبناء المدينة
ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف
وتفرّقوا
تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة
يا إخوتي: هذا أبوكم مات!

أبلغ الشاعر أهل القرية بالنبأ الأليم لعلّهم يفعلون شيئاً لقد قُتل الأب الجميل النبيل في المدينة، فتفرّق أهلها من حوله، تركوه فوق شوارعهم الجامدة بل لأدنى اهتمام بهذا الحدث الجلل، صحيح أنّهم ذرفوا بعض الدموع عليه، لكنّها أشبه بدموع إخوة يوسف الذين ألقوا أخاهم في جبّ سحيق ثمّ جاؤوا يبكونه (٤). ويلاحظ أنّ لفظة الأب قد أضيفت إلى أهل القرية في قوله «أبوكم»، أما أبناء المدينة الذين خدعوا الشاعر في البداية حين أظهروا الحزن وذرفوا الدموع على مقتل القمر فشبّههم بأطفاله الأيتام، فسرعان ما نسب إليهم الجريمة ما إن خرج من باب المدينة، وأصبح أكثر قدرة على فهمها برؤيتها من الخارج.

لكنّ أبناء الريف لم يصدّقوا هذا النبأ، بل أكّدوا بطلانه جازمين، فقد كانوا يصحبة القمر طوال الليلة الفائتة:

ـ ماذا؟ لا.. أبونا لا يموت
بالأمس طول الليل كان هنا
يقصّ لنا حكايته الحزينة!

أما الشاعر فأكّد لهم موت القمر، فقد ترته على الرؤية قد غامت بتأثير سكناه في المدينة رغم انتسابه إلى القرية، إلى قمرها الحزين من كثرة ما رأى مآسي على الأرض، لكن الجميل والمتألّق دائماً:

ـ يا إخوتي بيديّ هاتين احتضنته
أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه!

قالوا: كفاك، اصمت
فإنّك لست تدري ما تقول!

لكنّ قضاء ليلة واحدة في القرية كان كفيلاً بأن يعيد للشاعر صفاءه، وأن ينقّيه من تأثيرات المدينة، فرأى بعينيه القمر يطلّ من علٍ فارداً مشاعر الحبّ والسكينة على القرية:

حطّ المساء
وأطلّ من فوقي القمر
متألّق البسمات، ماسيّ النظر

ـ يا إخوتي هذا أبوكم ما يزال هنا
فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة؟

قالوا: غريب
ظنّه الناس القمر
قتلوه، ثمّ بكوا عليه
وردّدوا «قُتل القمر»
لكن أبونا لا يموت
أبداً أبونا لا يموت!

لقد قتلت المدينة قمراً مزيّفاً، أما قمر الحب والشعر والصفاء والسكون الجميل فلا يموت أبداً، إنّه موجود دائماً، تراه وتشعر به ما إن تخرج من المدينة منطلقاً إلى الريف العابق بسحر ليالي القمر وإشعاعاته التي تضفي جمالاً ما بعده جمال.

ربط دنقل بين القرية وفكرة احترام القمر وتقديره، ولعلّ في ذلك إشارة إلى ما سبق وروده من اتّصال القمر بالخصب والنمو، وإلى كونه إلهاً أقدم في تاريخ الإنسان من الشمس، كما أنّ القرية أقدم من المدينة. أما قتله فربما ارتبط بانهيار الثقافة الأمومية وصعود الثقافة الذكرية، ففي المراحل اللاحقة التي شهدت سيطرة الرجل على عجلة الحضارة وتشييد المدن والتنافس الحربي بين الثقافتين «غلبت الشمس القمر وتوطّدت الديانات الشمسية السماوية وراح آلهة الشمس وآلهة السماء السامية يقبنون أمجادهم معهم عارك حاسمة مع سيدة المعتم. لقد أخذت الميثولوجيا الشمسية ببنائها نفسه على الأسس السابقة للميثولوجيا القمرية، وأخذ الآلهة الشمسيون يتبنون خصائص وصلاحيات الأم القمرية»(٥). وهذا ما ألمح إليه دنقل في قوله مطلع القصيدة:

..وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كلّ المدينة:
«قُتل القمر»!
شهدوه مصلوباً تتدلّى رأسه فوق الشجر!

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره
فالنبأ الأليم يتمّ تناقله في المدينة كلّها بواسطة الشمس واللصوص المرتبطون بها يسرقون خصائصه الثمينة المشعّة بعد أن يصلب فوق الشجر المرتبط بالقرية والطبيعة الأولى. ويخبرنا فراس السواح أنّ الثقافة الذكرية قد أجلت عشتار عن القمر الذي صار «تجسيداً للإله مذكر هو الإله (سن) في بلاد الرافدين، وأشباهه في الثقافات الأخرى»(٦)، لكن إجلاء الأم الكبرى وتشتيتها لم يتمّ «إلا على النطاق الديني الرسمي، لأنّ صورتها الأولى كأمّ واحدة للكون والبشر قد استمرت في الضمير الشعبي واستمرت معتقداتها وطقوسها وعباداتها قائمة إلى جانب العبادات الرسمية»(٧) وهذا ما يفسّر مقتل القمر في المدينة وعدم اعتراف أهل القرية به، هذا فرغم أنّ الشاعر قد تأكّد منه، إلا أنّهم ظلّوا يردّدون:

لكن أبونا لا يموت
أبدا أبونا لا يموت!

ويمكن الإشارة إلى ما ورد في القصيدة من أنّ بعض أهل المدينة استنكر مقتل القمر خاصة المرأة التي ترتبط بعلاقة خاصة معه، فالأم القمرية ترعى حياة النساء وهي إلهتهنّ الأولى، حتى إنّ فكرة كانت تشيع بين بعض الناس في الشرق والغرب مفادها أنّ الشعوب التي تعتقد بأنوثة القمر وتعبده على هذا الأساس تُسلم قيادها لنسائها(٨).

إنّ تعامل دنقل مع القمر الأب في هذا النصّ يحقّق أكثر من هدف فهو يشير إلى قسوة المدينة وانسلاخها عن كلّ ما يرتبط بالأحاسيس والجمال والمشاعر الجيّاشة واتّصال ذلك كلّه بالريف، كما يشير إلى أبوّة القمر عبر تاريخ الشعر العربي للصفاء والجمال والحب وتعلّق الشعراء بمناجاته والشكوى إليه، فهو الأقرب إليهم عبر تاريخهم الثقافي والديني، وهو الكائن الأجمل الحاضر أبداً في ليالي الصحراء الموحشة، إضافة إلى أنّ القصيدة تكثّف التاريخ الثقافي للإنسان، على مستوى التحوّل من مجتمع الأمومة البدئي والطبيعي إلى مجتمع الذكورة المدني، دون التمكّن من القضاء على لمحات الأمومة التي بقيت تمتلك مكانتها القديمة في الظل، فالقمر تتمّ رؤيته في سياق صور قديمة خالدة في مواجهة الحداثة المادية التي تخنق الحسّ الإنساني.

(١) دنقل، أمل: الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، دون تاريخ، انظر القصيدة ص (٩٧ ـ ١٠٠).
(٢) السواح، فراس: لغز عشتار، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٨، ص (٧٨ـ٧٩).
(٣) المرجع نفسه، ص (٨٢ ـ ٨٣).
(٤) القرآن الكريم: سورة يوسف، الآيات (١٥ ـ ١٨).
(٥) السواح، فراس: لغز عشتار، ص (٨٠ ـ ٨١).
(٦) المرجع نفسه، ص (٩٨).
(٧) المرجع نفسه، ص (١٠١).
(٨) المرجع نفسه، ص (٨٤ ـ ٨٥).

طلائع مسرحية غربية وسحر الشرق

د.محمد جلال أعراب

لاشك أن المسرح الشرقي يمثّل مركز جذب التجارب المسرحية في الغرب وخلفية تحولها وزاداً معرفياً وجمالياً تألقها ونحن نستحضر هذا التأثير الذي مارسه المسرح الشرقي في المسرح الغربي مع مطلع القرن الماضي، نستحضر معه أيضاً علامات بارزة في المسرح التجريبي التي كان لها بدورها تأثير في المسرح العربي.

نهلت هذه العلامات من المسرح الشرقي لصياغة خطابها المسرحي بشقيه الإبداعي والتنظيري (ولم تستطع مقاومة سحر الشرق بل سارت في ركبه وذابت في جماله وطقوسه وميتافيزيقيته وروحانيته، وأهم هذه العلامات هي: آرتو ـ بريخت ـ غروتوفسكي.

أنتونان آرتو وجماليات جزر بالي

يعتبر أنتونان آرتو مرجعاً أساسياً في المسرح المعاصر، إلى جانب ريادة ألفريد جاري التجريبي فآرتو هو التلميذ النجيب لهذا المعلم، وقد قام في عام ١٩٢٦ بالتعاون مع روجيه فيتراك RogerVitrac بتأسيس «مسرح ألفريد جاري»، ومن هذا المسرح انطلقت أفكار آرتو الطليعية في فن المسرح. ويعتقد الدارسون أن لآرتو الفضل كل الفضل في جمع آراء ألفريد جاري وأفكاره المبعثرة ودراستها وتحصيلها للخروج بنظرية ما سماه «مسرح القسوة» التي ضمنها كتابه «المسرح وقرينه» الصادر عام ١٩٣٨م.

شخصية آرتو مغرية للدرس والمتابعة، لكننا سنركز حديثنا عن هذه الشخصية في نقطة واحدة معه وهي أثر المسرح الشرقي في مسرح آرتو، «لقد شغف (آرتو) بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم في الشرق .. (وحالات الهوس والشعوذة)... هذا العالم اللامعقول انخرط فيه آرتو جسداً وروحاً» (١).

إن المراجع الفكرية والفلسفية والأنتروبولوجية التي متح منها «مسرح القسوة» كما يحددها معجم الآداب الفرنسي لسنة ١٩٦٨ لم تكن معتادة لدى المسرح السائد ـ بالنسبة إليه ـ جاعلاً من هذه العناصر وهذه المراجع الهيكل النظري الذي سيبعث فيه إبداعه المسرحي الروح والحياة. وبهذه العملية يكون آرتو قد تمرد على طرائق المسرح الوقعي والسيكولوجي وأسس مسرحاً يقوم على أنتروبولوجية حضارات بدائية تعكس صفاء الروح والسجية التي لوثتها المدينة الأوروبية، وإذا كان المسرح الغربي قد تعامل مع هذه العناصر والمراجع على أنها هامشية وثانوية واستبعدها من مركزه، فإن آرتو قام بالعكس، أي قام بتفتيت العناصر المكونة للمركز والمنتمية إلى الواقع المادي بصفته معطى مباشراً ورميها إلى الهامش وجذب المهمش والثانوي إلى المركز وجعلها نواة الخطاب المسرحي المعاصر.

ومايعلل هذا التحول هو كون المسرح الغربي القائم على مبدأ الكلمة أصبح عاجزاً عن إيفاء الموضوع المسرحي ما يستحق من تقنيات وتخييل وجماليات، وهكذا انزاحت الكلمة عن المركز لتسلم السلطة إلى الحركة، لكن هذا لايعني في نفس الوقت أن مسرح القسوة تخلى نهائياً عن الكلمة (أي النص) وإنما اتجه بها اتجاهاً جديداً أجدد وظائفها وجعلها تتقاسم سلطتها مع عناصر أخرى، واستخدمها بطريقة خاصة تساعد الإخراج على التركيز على العناصر الدرامية «ذات الصفة المسرحية الخالصة» وهذا يعني من

جهة أخرى التركيز على العناصر المكونة لخشبة المسرح خاصة الموسيقى والرقص والفن التشكيلي والتمثيل الصامت والتمثيل الغنائي والإضاءة والمناظر. وهذه العناصر حينما تمتزج فيما بينها امتزاجاً عميقاً يتكون ما يسميه آرتو «بشاعرية المكان» بدل «شاعرية الحدث» التي كانت دائماً أهم أدوات التعبير في المسرح.

إن هذه العناصر وامتزاجها يعكس إلى حد كبير فلسفة العرض المسرحي عند آرتو وجماليات مستلهمة من مسرح «باي». هذه الجماليات لم يستطع آرتو مقاومة سحرها وصار ينادي بها من حين إلى آخر، يقول آرتو معلقاً على مشاهدته أول عرض مسرحي لفرقة من باي: «أكثر ما يلفت النظر فعلاً في هذا العرض ـ الذي جعل لكي يحير مفهوماتنا الغربية للمسرح ـ هو أن الكثير سينكرون كل صفة مسرحية له، في حين أنه أجمل تعبير عن المسرح الخالص استطعنا أن نراه هنا. إن ما يلفت النظر ويحيرنا نحن الأوروبيين هو العقلانية الرائعة التي تنحسر بطقطقاتها في كل مكان في نسج الحركات الدقيقة في تغييرات الصوت المتنوعة إلى ما لانهاية، في هذا المطر الرنان كأنه غابة شاسعة تقطر وتنتفض وفي تشابه الحركات الرنان أيضاً. لا انتقال من الحركة إلى الصرخة أو الصوت: كل شيء يتوافق عبر قنوات غريبة حفرت في الفكر مباشرة » (٢).

يبدو آرتو من خلال هذا الرأي تواقاً إلى تأسيس تجربة مسرحية تنفض عنها تراكم غبار المسرح الغربي (كما يسميه)، وتنزع عنها تمثل المسرح مع الواقع وصياغته بلغة ميتة محنطة وتشييد لغة مسرحية تتجاذبها عدة لغات من أجل تأسيس خطابها الإبداعي.

وهي لغة تحاول التخلص من حرفية النص لتتحول إلى لغة الإشارات والعلامات والأصوات والرموز والحركات والجسد، لغة تمتح من المسرح الشرقي عامة ومن المسرح الباي خاصة إحدى خصوصياتها الدرامية الخالصة.

برتولد بريخت
واستلهامات مخزون المسرح الشرقي

لقد عانت تجربة بريخت المسرحية الكثير من القراءات التي اقتصرت على الوجه السياسي في المسرح الملحمي وأغفلت إنجازاته مسرحية هامة تتعلق بنظام الفرجة المسرحية ومحتجليات تأثر المسرح الشرقي في مسرح بريخت.

نستعين في هذا السياق ببعض المفاهيم المسكوت عنها في تجربة بريخت التي لم يتوفر لديها الاهتمام الكافي من لدن قراء بريخت ـ مع استثناءات محدودة ـ علها تسعفنا في مناقشة تأثر بريخت بالمسرح الشرقي عموماً والمسرح الصيني خصوصاً. هذه المفاهيم هي: «الجستوس» gestus الأناقة la légance الخفة la légerté التركيب le montage ـ نظرية الفراغ la théorie de vacuité ـ الحركة la mobilité الكلية La totalité .

يتسم مفهوم الجستوس gestus في البرنامج الدراماتورجي البريختي بالغموض وعدم التحديد الشامل وتأتي هذه الوضعية نتيجة اقترانه بلعب الممثل والموسيقى والحكاية، والعرض المسرحي بكل مكوناته وجزئياته. وفي كتابات بريخت، الكثير من المؤشرات الدالة على هذا المفهوم كأن نجد مثلاً في كتابه «كتابات حول المسرح» (١و٢) مفاهيم مثل: المجال الحركي domainegestuel، والموسيقى وهي لغة الحركية musique gestuel، والموقف الحركي attitude gestuelle.

برتولد بريخت

ويذهب بريخت في البند الواحد والستين من كتابه «الأرغانون الصغير للمسرح» إلى تعريف الجستوس على الشكل الآتي: «إننا نسمي المجال الذي تحدد مواقف المشغولة من قبل الشخصيات خلال ارتباطها مع بعضها بعضاً بمجال منظومة الحركات المسرحية (جيست).

إن الأوضاع الجسمانية ونبرات الكلام والتمثيل الصامت (الميم) تتجدد بهذا التصرف ذي القيمة الاجتماعية أو ذاك» (٣). يتضح من خلال هذا التعريف ـ وتعريفات أخرى تحاشيت إيرادها نظراً لتكرارية أن مفهوم الجستوس يقوم على وظيفة مسرحية أسلوبية وهي ربط حركة المسرحية بأصولها الاجتماعية على أساس أن الحركة بإمكانها أن تحافظ على الأصل الثابت في المجتمع

وتضيف إليه عناصر أخرى ومعاني ثانية تتجدد بتطور الصراع في المجتمع.«ومن ناحية المفهوم تستند نظرة الجستوس إلى الإيمان بأن الفعل، وخاصة الفعل الحركي والإيمائي والإشاري، أقل عرضة للتزييف عن اللغة، ولهذا يمكن أن يشكل قاعدة أصلح من اللغة لتأسيس وبناء الرسالة الإيديولوجية»(٤).

ولعل الإغراء الذي قدمته اللغة الشرقية إلى المسرح الملحمي جعلت بريخت ينظر إلى مفهوم الجستوس على أنه يملك إمكانيات تأسيس عرض مسرحي يستفيد من اللغة الصينية وطابعها الأيقوني حيث تشير الكلمة إلى وضعية اجتماعية أو حركة جسدية ما. وقد حاول بريخت أن يجعل من الكتابة المسرحية كتابة أيقونية تشير إلى المجتمع، وهذه الكتابة تستفيد – إلى حد كبير – من الكتابة الصينية الهيروغليفية أو تتطلب إيجاد تقليد عريق لخلق تراكم في مجال ممارسة الخط ورمزيته وبالتالي إعطاء كلمات تحمل رمزيتها في ذاتها وشكلها وطابعها، ومن الصعب تأسيس كتابة تجريبية لا تملك تراكماً إبداعياً مثل هذه اللغة التي تأتي عن طريق التواتر.

ترتبط نظرية الفراغ بمفهوم الجستوس، وهي نظرية تبلورت عن طريق تجارب الفن الصيني فعلى مستوى الفن التشكيلي يقوم اللوحة الصينية على السرد، حيث إن اللوحة تحكي حكاية لها مطلع وأسلوبها وطرائق سردها، هذه الحكاية تتأسس عبر حوارين فضاءين الأول ممتلئ والثاني فارغ، ومن خلال هذا الحوار، ومن خلال هذه الجدلية يتأسس المعنى وتتمطط اللوحة حكايتها وعند الممثل الصيني ترتبط حركاته ووصفات جسده بالفراغ الذي يشمله الركح فتتأسس عبر هذه اللغة والمكان الفارغ الذي يكتب عليه الممثل الصيني لغته عدة معان وعدة علامات قد يتوازى اشتغالها في لحظة واحدة.

ولا يخفي بريخت في كتابه «كتابات حول المسرح» إعجابه بالممثل الصيني وقدرته على خلق الصور والمعاني، لذا «حين نشاهد ممثلاً صينياً فإننا على الأقل نشاهد ثلاث شخصيات في نفس الوقت شخصية تعرض واثنتان معروضتان وليكن إنه يشخص فتاة تحضر الشاي يعرض الممثل تحضير الشاي وطريقته بحركات مضبوطة تتكرر بإتقان كبير وبعد ذلك يعرض فتاة كيف هي هل هي نشيطة مثلاً أو صبورة أو عاشقة، ويعرض في الآن نفسه كيف يعبر الممثل عن نشاط الفتاة أو صبرها أو عشقها بحركات مكررة». هذا الإعجاب الذي أصاب بريخت من دقة جماليات الممثل الصيني دفعه إلى البحث في آليات هذا الممثل والاستفادة من إنجازاته وتجاربه والممثل في المسرح الملحمي إن أمعنا النظر ووضعناه أمام المقارنة بينه وبين الممثل الصيني لوجدناهما يلتقيان في الكثير من الحالات.

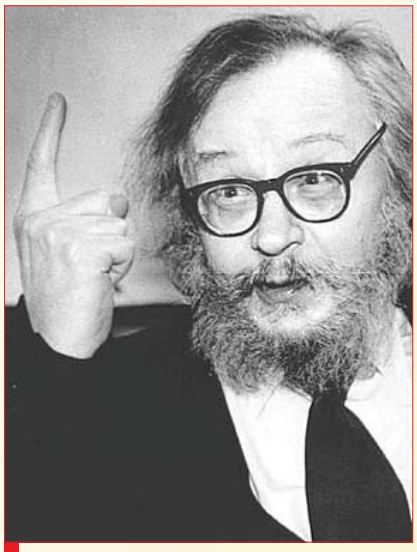
إن المشروع البريختي يقوم على برنامج وافي الخطوات والمنهج وإذا كنا قد طرحنا بعض فقراته وصور من مفهومي الجستوس والفراغ فإن الفقرات الأخرى لا تعدو أن تسير في نفس السياق ستفيد من المسرح الصيني، ويأتي على رأس الفقرات الأخرى مفهوما الخفة والأناقة اللتان خصهما بريخت بمساحات لا يستهان بها من تفكيره وتنظيره وإبداعه.

يرتبط مفهوم الخفة lalégèreté ومفهوم الأناقة lalégance في المسرح الملحمي – جذرياً – بالابتعاد عن جمالية الامتلاء المرتبطة بالمسرح الغربي، والارتماء في أحضان جمالية التقتير والخفة والأناقة المرتبطة بالفنون الشرقية وقد شن بريخت هذا المنحى لعتمادًا على وعي موظف لعملية المسرحية، واقتصاد العلامة المسرحية، وإمكانية تحولها وتناسلها واشتغال حركية mobilité الجهاز السينوغرافي وتركيبه sa montage. فمسرح بريخت من هذه الزاوية هو مسرح فقير يعمل على استغلال أبسط الأجزاء والقطع وتركيبها وتحريكها، وبالتالي تتولد عن هذه العملية أناقة وخفة ويكشف لنا جورج بانو G.Banu في كتابه الهام «برتولد بريخت» عن الكيفية التي استفاد منها بريخت من المسرح الشرقي يقول بانو: «الأناقة أسلوب سمح لبريخت الابتعاد عن الجمالية الغربية التي تعتمد على الممتلئ ليفسح المجال أمام الجمالية الشرقية التي ترتكز على الاقتصاد والتقتير والخفة»(٥).

غروتوفسكي
والبحث في حفريات الممثل الشرقي

تلخص لنا القولة الآتية اهتمام غروتوفسكي بالمسرح التجريبي بصفة عامة والمسرح الشرقي بصفة خاصة ولعكس هذا الاهتمام على بناء نظريته المسرحية يقول: «درست كل الطرق الأساسية لتدريب الممثل في أوروبا وغيرها وأهمها بالنسبة لغايتي هي التمارين الإيقاعية لدولتين، تحريات ديلسارت في ردود الفعل المنفتحة والانطوائية، دراسات ستانسلافسكي للفعاليات البدنية تدريب ميرهولد الآلي الحيوي، الاصطناع عند فاخنا بخوف....وتثير انتباهي بشكل بارز التدريب في المسرح الشرقي – خاصة أوبرا بكين، وكتاكالي الهندية ومسرح النو الياباني»(٦).

يعلل غروتوفسكي الاستفادة من المسرح الشرقي بما يزخر به من إمكانيات تخليص المسرح الغربي من سلطة الكلمة، ومن التضخم والامتلاء، كما أن أساليب التدريب في المسرح الشرقي تمثل تمركز جلها تمام غروتوفسكي وهدفه المسرحي نظريته حول الممثل الذي يجب عليه أن يستخدم بطريقة تقنية الإشارات المتعددة والمكدسة. الممثل يجب عليه أن يختزل ويسعى إلى تقطير الإشارات بحذف تلك العناصر من التصرف الطبيعي التي تحجب الدافع التقني.



غروتوفسكي

يرى غروتوفسكي في مشروعه المسرحي التجريبي على الطاقة الإبداعية التي يختزنها جسد الممثل والقدرة الإيحائية التي يمتلكها. ليس لها شعرية جسد الممثل ومنطلقة في أن يكون مركز العملية المسرحية، والتخلي عن العناصر الأخرى التي قد تشوش ليس على شعرية الجسد فقط، بل على شعرية العرض المسرحي باعتباره كلاً. وهذا الحذف هو بالضبط ما غامر به تأسيس المسرح الفقير الذي

الغرفة إلى بحر والطاولة إلى كرسي اعتراف وقطعة حديد إلى زميل حي آي».

0 ـ إلغاء كل موسيقى) حية أو مسجلة (وتعويضها بأصوات وتنغيمات الممثل عبر تناسقها وتضاربها (٨).

يتضح من خلال رصد أهم مقومات المسرح الفقير أن غروتوفسكي يبحث عن لغة مسرحية جديدة تنطلق طرائق تسريدها من جسد الممثل فجسد الممثل هو مسرح غروتوفسكي أصبح جسداً مؤسلباً stylisé ينطق لغته ويجسدها حسب الحالات والأدوار الدرامية التي تمليها العملية المسرحية.

نخلص، اعتماداً على هذه النماذج الثلاثة (آرتو، بريخت، غروتوفسكي) التي تعكس لنا مستويات تعامل المسرح التجريبي مع المسرح الشرقي إلى أن قصيدة تفاعل المسرح التجريبي مع المسرح الشرقي لم تتم على مستوى واحد لكنه تعامل من منظور التعدد والاختلاف لا من منظور الوحدة والائتلاف. وهذا التعامل منح المسرح التجريبي فرصة التنوع.

فآرتو وبريخت وغروتوفسكي رغم احتكامهم ـ في الأغلب ـ إلى مرجعية واحدة وهي المسرح الشرقي إلا أن بين هؤلاء أكثر من اختلاف يصير أحياناً إلى حد التناقض. ولهذا الظاهرة تفسيران الأول هو أن المسرح الشرقي غني المذاهب والتجارب والخبرة

الفنية والجمالية. والتفسير الثاني أن هذه التجارب لم تتعامل مع المسرح الشرقي إلا في حدود خلق حوار بين طموحات تجريبية تمردت على المسرح الغربي السائد وتجارب مسرحية خارجة عن مدار الغرب فاستفادت منها وعمقتها وبلورتها وفق تصور يخدم حركية الإبداع المسرحي وتجربته، وقد تنبهت الناقدة ماري كلود إيبير marie claudehubert إلى هذه المسألة في قولها: «يقترب المسرح المعاصر من الدراما توركيا الشرقية على أساس أن غايته حول المسرح فرجة شاملة حيث إن الموسيقى والرقص والصوت لها نفس الأهمية مثل الكلمة. فعاد المسرح المعاصر بوجه رمزي مثل المسارح الشرقية، لكن المؤلف الشرقي لا يستطيع التعبير عن ذلك إلا من خلال رموز قوية لا تحتمل التغيير، على عكس ما أبدعه معاصرون من رموز خاصة على المتلقي تأويلها في حين أن الرمز لدى الشرقي أصلي من قبل كودة ثابتة» (٩).

فالفرق واضح بين المسرح الشرقي الذي ينطلق من رموز راسخة في ثقافة ووعي واللاوعي المجتمع في حين يذهب المسرح التجريبي المعاصر إلى خلق رموز بديلة والعمل على ترسيخها وتجذيرها.

الهوامش:

١- حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع، دار الفكر العربي،) القاهرة (، ط١، ص ١٢٩ و١٣٠.
٢- أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، ترجمة د. سامية أسعد، دار النهضة العربية، مايو ١٩٧٣ الطبعة الأولى، ص ٤٨ و٤٩.
٣- برتولد بريخت، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص: ٤٢.
٤- جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٤)، الطبعة الأولى، ص ٤٢.
-G.Banu, Berlot, aulu et montaigne, paris 1981, p 135.- 5
٦- جيرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة د. كمال

قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ص:١٤.

٧-جيرزي غروتوفسكي، نفس المرجع السابق، ص:١٧

٨-جيرزي غروتوفسكي، نفس المرجع السابق، ص:١٨ ص: ١٩ ص: ٢٠.

٩- Marie claude bubert, le theatre, armond coli Paris (1988), P.136.

ثراء.. الجمال عند الواسطي

إدريس سعد السعد

تشكل رسوم الفنان يحيى بن محمود الواسطي تضاريس جغرافية غنية بالزخرفة لأنها مرتبطة بالمؤثرات الاجتماعية المحيطة بها واعتمادها على القصة (مقامة) مجالاً واسعاً لإنتاج أعمالها واختيار ربطاً لأقصوصاته المعتمدة (أبو زيد السروجي) فصور بتفاصيل الحياة الدقيقة وعمل على إشغال الفراغ بكتل ثقيلة من خلال المنظور الخطي وليس الجوي عكس الرسوم الإسلامية لتلك العصور التي تركز على العلو والالتصاق بالسماء فأوصل فن الرسم العربي إلى ذروته المتمثلة في رسم الفصول الخمسين من مقامات الحريري التي تجرى أحداثها في العراق بشكل خاص وفي البلدان العربية بشكل عام، فرسم المرأة والسوق والمقبرة وقوافل الحج ورجال الدين... فأصبحت رسومه خطاباً أثرياً عن حياة الناس في ذلك العصر.

تبع الواسطي في رسومه المنمنمات الطريقة التي كانت سائدة في مدرسة واسط آنذاك وهي الرسم بقلم (الحبر الأسود) الناتج عن حرق ألياف الكافور وخلطها بزيت نباتي (زيت الخردل) فتساعد هذه المواد على إظهار التفاصيل الدقيقة في الصور كإبراز تفاصيل الوجه وتجاعيده وطيات الملابس (تتلمذ الواسطي على أيدي فنانين سابقين واستطاع أن يتقن عمله ويبرز الصور بأشكال جميلة تدل على مهارة بارعة وقدرة فائقة في إظهار تعابير الوجه من حزن أو فرح أو دهشة وفي نظرات العينين وحركات اليدين فكان رسمه كأنه صورة شخصية (بورتريه) تتكرر في العديد من الصور أو الرسوم، وقد عدت صور الواسطي مرآة عكست الحياة وخاصة في العصور الوسطى بما فيها من دقة التخطيط وجمال اللون وأصبح زعيماً لمدرسة واسط في فن التصوير. امتاز الواسطي بمزج الألوان بإتقان وتحضيرها رأساً عند الحاجة إليها، وذلك لسرعة تلفها فساعده هذا الإتقان على بقاء صوره في مخطوطة مقامات الحريري سالمة من التلف الذي يصيب المخطوطات المصورة عند تعرضها للرطوبة. وكان الواسطي أثناء الرسم يوضّع ألوانه بطبقات ومراحل، وهذه العملية كانت تحتاج إلى صبر وانتظار حتى تجف الألوان وبعد ذلك تحديد الخطوط الأساسية ووضع الدرجات اللونية (الظل والنور) في اللوحة، وكان أحياناً أثناء الرسم يكثف ويخفف في اللون حين يجف نفسه أمام مساحة تتسع رقعتها في اللوحة.

واللون في لوحات الواسطي ناضج من حيث المزج، مما يدل على أنه مرّ بالاختبار العلمي والفني (فيما يخص التركيب والتوافق اللوني والتناغم) والمشاهد للوحات الواسطي يلاحظ أنه كان يهتم بالنظافة أثناء الرسم، كما كان يستعمل أظفاره في تحديد السطور بالنسبة للكتابة وفي تأشير النقاط التذكرية في بعض رسومه، تلك كانت عنده خطة ذكية تحفظ أوراقه من تناثر البقع اللونية واللمسات غير المرغوب فيها.

هذه الطريقة كانت تحفظ للواسطي خط الرجعة في حالة إعادة النظر فيما رسم من عناصر، وبذلك تبقى التغييرات والإضافات في التكوين أو التلوين ممكنة وقد قام بنسخ وتصوير المخطوط ولم يتبع الطريقة التي كانت تقوم على ترك الناسخ مساحات فارغة يرسم فيها المصور وبذلك أصبح الواسطي مجدداً ومبتكراً في فن التصوير العربي.

ومن مميزات رسومه أيضاً إظهار الأشخاص وهم مثلوا الحياة غض نسبهم غير الواقعية وكذلك تبدو الحيوانات أقرب إلى طبيعتها وقد جسدت صور الأشخاص أدق الخلجات النفسية ولم يستخدم الواسطي إلا عدداً محدوداً من الألوان ولكن تجاور هذه الألوان يجعل الصورة تبدو وكأنها زاخرة بعدد كبير من الألوان. لقد كانت كل ألوان الواسطي ذات درجات لطبقة هادئة حيث استخدم اللون الذهبي إلى جانب الأرجواني الداكن والأخضر الزيتوني والأزرق والبنفسجي وكان استخدامه للحلي قليلاً في مصوراته، وتختفي خلفيات الصورة عند الواسطي التي تعبر الطبيعة ويكتفي برسم شجرة أو شجرتين أو بعض الأعشاب البرية كما أنه لم يهتم في البعد الثالث، لذلك تبدو صوره مسطحة لا أثر فيها للظلال أو التجسيم كما تبدو الشخوص والحيوانات والعمائر على مستوى النظر سواء كانت في العراء أو في داخل المباني وكذلك فقد استخدم الواسطي ما يعرف بـ(المنظور) الذي تظهر فيه الأشياء البعيدة أكبر من القريبة، من الأوروبيين من

يأخذ على الواسطي ـ وعلى غيره من المصورين المسلمين ـ أنه لم يراع قواعد المنظور ولم يعن بتوزيع الظل والضوء والإفراط في التلوين: (ومن الظلم البين أن نسمي هذه الاتجاهات التي تبرز في الصورة الإسلامية آخذة هي في الحقيقة من خصائص التصوير الإسلامي التي أكسبته شخصية واضحة وجعلت له سحراً يخلب الألباب)، حيث كان الصدق في النقل عن الطبيعة هو المثل الأعلى في فن التصوير للفن الإسلامي، أو بعبارة أدق: إن للتصوير الإسلامي هدفاً يختلف عن أهداف فنون التصوير التي سبقته أو عاصرته فهو يتجه إلى التجميل فحسب، وهذا يتحقق بالنقل عن الطبيعة نقلاً صادقاً كما يتحقق ذلك بالتصرف في رسم ما ينقل عن الطبيعة وفي تحويره وتهذيبه والتصرف والتحوير والتهذيب بلغ كان شأن الواسطي شأن غيره من الفنانين الكبار الأقدر على استفزاز طموحنا، كما أن حضور أعماله تعبر عن قدرة هذا الفنان على توكيد الصلة ما بين الفن كجهد تعبيري وبينه كجهد تشكيلي. وعبر لوحاته لمقامات الحريري كان مدهشاً في براعته الأدائية وإمكانياته على تصوير الواقع الاجتماعي ـ واستوحى جزءاً منه في مقامات الحريري والجزء الأكبر من معايشته لذلك الواقع بأبعاده المختلفة. وهكذا تمكن هذا الفنان الكبير من أن يهبنا عبر لوحاته الخمس التي زين بها مقامات الحريري إدراكاً واسعاً لمجتمعه ووعياً عميقاً لإشكالاته، حيث يتأمل معه المتلقي ويسخر من تناقضاته من خلال أسلوب الواسطي الإيحائي الذي يتجاوز به السقوط على ظاهر الشكل أو نقله نقلاً شكلياً آلياً فيجمع عمله المبدع ما يظل هاجس كل فنان إلى يومنا هذا، وهو القدرة على الجمع ما بين عمق التحسس بالواقع والتعبير بصدق وأمانة عنه.

وقد استطاع أن يأتي بأروع ما أنتجته المدرسة البغدادية، وهذا يعطي الانطباع أن هذا الإنتاج الفني هو أحسن ما يمكن أن

يشار إليه بالنسبة لذلك العصر وكان له عبر هذه الطاقة الأخاذة في إجادة استخدام القيم اللونية الزاهية بدقة ورفع مستوياتها التعبيرية، وعبر ما يقيم من علاقات بينها وبين خطوط المنسبلة لتحقيق قسمات وجوه شخوصه العربية ولتفسير حركاتها وعبر إدراكه الذكي لكيفية الاستعانة بالزخرفة بحيث لاتحول العمل الفني إلى جهد زخرفي بحت تبقى وسيلة تعبيرية تنقل إحساس العربي إزاءها إلى جانب قيمتها الأدائية في التعامل مع باقي أجزاء الصورة.. أقول لقد كان له من خلال كل ذلك أن ينفرد بالمستوى الذي حققه ضمن إطار القيم المتعارف عليها في الفن الإسلامي.. هذا مع العلم بأن للواسطي ثمة إضافاته على جانب من الأهمية كتلك التي أطلق عليها الاختصاصيون اسم «اجتماع الديدان» بسبب ميله إلى رسم أمواج المياه على شكل مجموعة ديدان تتحرك في ذبذباته متجانسة مما يعطيها تجسيداً إيقاعياً رائعاً. كان الواسطي يقرأ الواقع كما هو لا كما يتمناه، ومن إنجازاته الفنية الباهرة تصوير البعد الثالث بوهم المشاهد، وذلك بتغير الألوان من الفاتح إلى الداكن واختلاف الأحجام من الكبير إلى الصغير، كما أنه باستعماله اللون كان يحاول تتبع نفس الحدث ويكسر الملل والرتابة ويعبر عن روحية متفردة للواقعة. وألوانه تصور الواقع. وإذا ما استعمل الألوان البراقة فقد كان يختارها بكثير من الدقة للمحافظة على توازن الأشكال بعكس ما نرى في المنمنمات الآسيوية التي تطغى عليها الألوان الصاخبة. ويلاحظ على رسوم الواسطي بوضوح مدى فهمه لجزئيات صوره بحيث ينزع عند رسمه للأشخاص إلى تجاهل الحدود النسبية للأشكال ليفسح بذلك المجال لبروز تعبيرية تلك الأشخاص من نفسها بدقة بينما هو أكثر

التزاماً بالواقع عند رسمه للحيوانات لإدراكه أنها في الحدث عنصر عرضي وليس عنصراً جوهرياً كالإنسان.

ولعل من أبرز مقومات شخصية الواسطي الفنية هي تلك القابلية الممتازة على الاستلاف من كل المعطيات الفنية التي وصلت إليه من فنون فارسية بيزنطية وتأثيرات مسيحية وساسانية بل وحتى ما استطاع أن يدركه من بعض جداريات الأشوريين بشكل من الأشكال ومن ثم هضمها في إعادة صياغتها مجدداً بما ينفرد بها أصالة إسلامية جديدة تصير معها حتى طريقته في رسم العيون من جانبي الوجه لو أننا ننظر إليها من الأمام وهي ما عهدناه في فنون وادي الرافدين القديمة وكأنها خاصية مميزة له بما أعطى الأسلوب من إيحائية تعبيرية خاصة به.

قمة الصدق

وللواسطي قدرة عجيبة على رصد الحياة الاجتماعية بدقائق أمورها حتى لتشعر معها بأن الكلمة وما لها من قدرة على التعبير في مقامات الحريري كانت دون رسومه في نقل الجو العام وتثبيت معالم الحياة يومذاك من حيث تباين مقام كل شخص جاء الحديث على سيرته من جلسته وإيماءته وملابسه وحركة يده. وفي بحث للسيدة ناهدة عبد الفتاح النعيمي عن «المرأة في رسوم الواسطي» استعرضت فيه دقة الواسطي في التعبير عن حياة المرأة من خلال تحليلها لعدد من المقامات فقالت في مقدمة بحثها: «شملت رسوم الواسطي نواحي الحياة الكثيرة لما ورد في المقامات ولم ينس الواسطي المرأة ودورها في المجتمع فرسمها في صور عديدة أظهرها مرة وهي تغزل الصوف لتنسج الثياب والخيام، وأخرى تستجدي في المسجد الخيام، وأخرى تستجدي في المسجد المصلين وتارة تشكو زوجها إلى الحاكم وأخرى إلى القاضي، وإذا ما فارق الحياة أحد أهليها انبرت تلطم الخدود وتمزق الثياب وتندب وتصرخ على فقده، ومرة تحضر الخطب والمناقشات وأخرى ترعى الإبل وتسوقها أمامها، ثم ينتقل إلى القرية فيصورها أجمل تصوير ويعود فيعكس عادة إكرام الضيف عند العرب إذا ما زارهم أحد، ثم صور المرأة بجرأة وواقعية ساعة الولادة وإذا ما كانت المرأة من الرقيق فتعرض في سوق النخاسين للبيع وهكذا صور الواسطي النساء في أشكال مختلفة وأوضاع متعددة وملابس متنوعة تتفق ومكانتهن الاجتماعية».

ويذهب الكثير من دارسي صور الواسطي إلى التأكيد على كونه تجاوز المقامات في التعبير عن مختلف جوانب المجتمع يومذاك عبر شخصيتين متلاحمتين هما الحارث بن همام «الثري العربي»، و«أبو زيد السروجي» الشحاذ الذي يتحايل على الحياة بأنواع الحيل والمكائد ليستطيع أن يبر أم ومعيشته

مجسداً تلك بدقة كبيرة، استطاعت أن تعكس الكثير من القيم الاجتماعية والفوارق الطبقية يوم أن اختفى أبو زيد السروجي تحت زي امرأة عجوز أو يوم أن قام خطيباً بأبعاض الناس في أمور دنياهم أو يوم أن صير نفسه جمّالاً يرعى الإبل على مقربة من مضارب بني حرب، حتى ليقول عنه الدكتور محمد مكية في دراسته «تراث الرسم البغدادي» بأن رسوم الواسطي «التي أوضحت تلك المشاهد الأدبية بالصور كانت أدق تعبير وأوسع دراسة مباشرة للمجتمع الإسلامي وطبقاته المختلفة آنذاك، وهي بالتالي خير وثيقة مادية تساعدنا على التعرف بتلك المجتمعات بطريقة لم نتمكن من تحقيقها عن طريق النصوص الأدبية والتاريخية الواردة في تآليفهما الغزيرة».

وكثيراً ما كان الواسطي يجزئ صورته إلى جزأين أو أكثر تمكيناً لتبيان الفوارق الاجتماعية أو تعبيراً عن ازدواجية في الموقف، كما نجد ذلك واضحاً في صورته للمقامة (٢١) حيث نرى في أسفل الصورة أبا زيد يهاجم والي المدينة بينما نرى الوالي وحاشيته في أعلى الصورة في جلسة مترفة، ومثل ذلك ما نراه في لوحته «مسافرون في المدينة» إذ نرسم في القسم العلوي من اللوحة تفاصيل المدينة مبيناً طبيعتها المعمارية بأطواقها وغرف المنازل بوجوهها بشكل مستقيم وثابت بينما تتحرك في القسم السفلي منها جموع الناس عبر حياتهم اليومية.

ضبط الفراغ

كان الواسطي حريصاً على أن يمتع أعيننا بتوزيع الكلمات، والجمل، والقوافي لإبراز الجمالية لفضائية الصفحة. ففي بعض الأحيان يُشغل السطر في الصفحة التي هي بعرض ٢٧ سم أربع أو خمس كلمات محافظاً على إيقاع واحد بيتين من الشعر يفصلهما عما يليهما بجملة تتكرّر:

وفي بعض الأحيان يُوزّع الشعر على الصفحة بأربعة أعمدة منسّقة أما الشرح فجاء بمنزلة فرصة ليترك ليراعه العنان فيستعمل أحياناً اللون الأحمر ليُفسّر ما التبس وباتجاهات متنوّعة، وبعض الأحيان يرصفها إلى جانب أبيات الشعر ولكن بخط أرفع وحرية أكثر. وأحياناً أخرى يكتب سطراً من الشعر والشرح يكون بسطر موازٍ لسطر الشعر مع تمييزنا الفوري قبل البدء بالقراءة. أو يُزاوج الكلمات مع الصورة كما في المقامة الثانية حيث يُنهي المقامة بصورة ويبدأ مقامة جديدة كتابةً على صفحة واحدة.

توزيع رائع للكتل اللونية مع الخطوات اتجاهاته، مشكّلاً كتلاً فضائية في الصفحة توحي شعراً قبل أن تقرأ شعراً أبي زيد ومن ثم كيفية ربطه للمقامة هذه مع بداية المقامة الثالثة كي لا تحسّ بالانقطاع، فتغرس أكثر في متابعتك لرحلته مع المقامات، احترام للعين واحترام للجمالية الشعرية، وعدم وقوعه في التّكرار الممل. وهذه هي السّمة الأساسية لأسلوب الواسطي، فصفحاته كانت متنوّعة إن في طريقة كتابته للنص الأصلي أو للتفسيرات الجانبية.

إن جمالية اللون الأسود عند الواسطي تخطّت كونه لوناً للتعبير عن الظلمة كما في مدخل المبنى في (المقامة الخامسة والعشرين)، ليصبح لوناً لتلك شخصية مستقلة وقوة تعبيرية تُبرز أهمية باقي الألوان، وخاصة عندما تتقارب قيَمها (كالأمغر والأحمر والرمادي المزرق). ففي هذه المقامة بالذات وبالرغم من وجود مبرِّر رمادي يفرض نفسه وهو التعبير عن العتمة، فإن هذا التبرير يُصبح حضوراً تشكيلياً عندما يُكمّل هذا العمل

حكومة الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة
دائرة الثقافة والإعلام - إدارة الفنون - المركز العربي للفنون

جائزة الشارقة للبحث النقدي..
التشكيلي..

يناير 2010 - ديسمبر 2010

ص.ب ٥١١٩ – الشارقة – دولة الامارات العربية المتحدة
e-mail : artarab@emirates.net.ae

الهوية الراهنة للتشكيل العربي المعاصر

ماتيس

الجميل على الصفحة المقابلة ملوّناً حصان باللون الأسود، هذا اللون الذي تحرّروا استرجع شخصيته في القرن العشرين مع كثيرين من أمثال ماتيس (Matisse) الذي أجاب عن سؤال بأن الأسود لم يعد لوناً مساعداً في دراسة الظل أو إبراز الحجم، بل هو لون قائم بحدّ ذاته متناغم ومتحاور مع بقية الألوان. واللافت أيضاً أن تفاعل الواسطي مع المقامات لم يكن متساوياً، فالمقامة ٢٧ والمقامة ٥٣ غير ممثلتين بالرسوم، وفي بعضها الآخر تُزيَّن بأكثر من صورة، بعضها متقابل على صفحتين وبعضها الآخر على صفحات متفرقة، ولكنها تعود للمقامة ذاتها. ولكن المؤسف هو طرأ على هذه الملمنمات من ترميم سيئ، وخاصة في تعابير الوجوه، حيث لم تراع حيوية الوجه بعد أن فقد لونه الأصلي، ولم يعد الخط المحدِّد للوجه والعين في المكان التعبيري لهما، ما يفقد الحدث معناه الأدبي، ويمكن القول إن المرمِّم لو استطاع معايشة النص الأدبي لكان بمقدوره تحاشي الأخطاء هذه، فالذي يميّز هذه التحفة الفنية (الحريري الواسطي) هو هذه القدرة

لوحة لماتيس

الفذّة من قبل الواسطي على تذويب الفرق بين النص الأدبي والنص التشكيلي من الناحية الانفعالية.

والواسطي كان الأكثر جرأة في تثبيت اسمه على آخر صفحة من مخطوطته المحفوظة في باريس حيث كتب (فرغ من نسخها يحيى بن محمود بن أبي الحسن كوريها الواسطي، وصورة آخر النهار يوم السبت السادس من شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستماية). ولقد شغلت «الواسطي» عملية محو نسبي هو الآخر أن يقول شيئاً بحق نفسه أكثر من تلك الجملة القصيرة التي وردت في الصفحة الأخيرة من كتاب المقامات، منوهاً فيها بأنه «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه يحيى بن أبي الحسن بن كوديها الواسطي بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى».

أضواء على السينما البريطانية

عبد الغني داود

يقدم الناقد السينمائي الجاد أحمد شوقي عبد الفتاح ـ أول وأهم كتاب عن السينما البريطانية في المكتبة السينمائية العربية ضمن مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الحادي والثلاثين بعنوان «أضواء على السينما البريطانية» حيث يطرح في (مقدمته) سؤالاً (حول فكرة) أن السينما البريطانية شكل من الفنون لا يتناسب أساساً مع التعبير عن الشخصية الإنجليزية، ويرى أن ذلك تقييم خاطئ ـ لأن السينما البريطانية كانت تواجه نوعاً من الاضطهاد السينمائي الغريب الذي مارسه الأمريكيون عبر الأطلنطي، وساعد فيه لأسباب أوروبية مختلفة ـ الفرنسيون...

ويقسم المؤلف كتابه القيم إلى أحد عشر فصلاً هي:

نظرة بانورامية للسينما البريطانية، والإنتاج السينمائي البريطاني ـ رؤية عامة، بدايات السينما البريطانية، رواد السينما البريطانية ـ مُتتبعاً هذه السينما في فترات العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، وهي الفترة التي يرى المؤلف أنها الفترة الذهبية القصيرة في تاريخ هذه السينما والتي تلوها الستينيات والسبعينيات، والثمانينيات والتسعينيات، وبدايات الألفية الثالثة...

ففي المقدمة يرى المؤلف أن هذه السينما قد وجدت هويتها وتميزها في الأفلام التراثية التي تعبر عن التاريخ البريطاني الطويل، وفي تيار الواقعية، وفي الدور الذي قامت به السينما التسجيلية في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي في وجه التدخل في التعبير عن الواقع أو أسلوب تقديمه.. وفي (بانوراما) هذه السينما يتتبع أدوار (ويليام فريز جرين) المخترع البريطاني الذي عرض عام ١٨٨٩ صوراً متحركة ومن قبله المخترع [جون رودج]، و[روبرت دبليو بول، وبيرت اكريس] اللذين صنعا أول فيلم بريطاني بعنوان «حادثة في كوخ كلوفيللي»، عام ١٨٩٥، قبل فترة قصيرة من إلغاء اختراعهما، ويصنع (روبرت بول) فيلماً عام ١٨٩٦ بعنوان «غزل الجندي» فوق سطح قاعة الهمبرا وفي نفس العام يتم افتتاح أول دار عرض سينمائي في حيّ كينجستون.

وفي العشرينيات والثلاثينيات تزدهر السينما البريطانية، فيتم إخراج أول فيلم بريطاني ناطق بعنوان «ابتزاز» عام ١٩٢٩ إخراج: ألفريد هيتشكوك حيث قدمت هذه السينما [رواداً] من ناحية البراعة والإبداع والإسهام في اختراع هذا الشكل من الفن من أمثال (سيسيل هيورث) الذي قدم أول فيلم روائي طويل هو «ديفيد كوبرفيلد» وفي العشرينيات أيضاً صدرت إجراءات حكومية لحمايتها، إذ كانت قبل ذلك على علاقة متشابكة مع

هيتشكوك

المسرح وكانت قد توقفت تقريباً في فترة الحرب العالمية الأولى.

ويؤرخ الكتاب لفترة الازدهار حيث يقدم ألفريد هيتشكوك أول فيلم بريطاني ناطق عام ١٩٢٩ بعنوان «ابتزاز» كما سبق أن ذكرنا، ويروي تاريخ حياة هذا المخرج الكبير إلى أن يهاجر إلى أمريكا في نهاية الثلاثينيات، وكان قد صدر (قانون عرض الأفلام السينمائية) بهدف تنشيط السينما، فيفرض على دور العرض نسبة معينة من الأفلام المحلية بهدف الوقوف في وجه أفلام هوليود الكاسحة ويؤرخ للمهاجر ألكسندر

بوستر فيلم «ابتزاز»

كوردا] بعد فشله في أمريكا ـ ومجموعة أفلامه: «كاترين العظيمة، دون جوان، العنبة القرمزية، أشياء سوف تحدث، الرجل الذي يستطيع أن يصنع المعجزات، ومبرانت، الولد الفيل، «الريشات الأربع»، وتأسيسه لاستوديوهات دنهام، وإنتاجه وإخراجه لفيلم «الحياة الخاصة» لهنري الثامن ١٩٣٣ والذي كان أول فيلم بريطاني يرشح لجائزة الأوسكار، وفاز عنه (شارلز لوتون) بجائزة أفضل ممثل ـ رغم أن الفيلم يفتقد الدقة التاريخية ويستعرض الكتاب مجموعة من أفضل الأفلام البريطانية في الثلاثينيات مثل: «الرجل الذي يستطيع أن يصنع المعجزات، للوتر مانديز، «فارس بلا وداع» لجاك فيدر، حيث تتميز تلك الفترة بوجود بنية تحتية لسينما قوية تتمثل في بناء الاستوديوهات، ومؤسسة (رانك) وإنتاجها لفيلم هيتشكوك «الخطوات ٣٩»، وفيلم (سام وود) «وداعاً مستر شيبس»، وكذلك تتميز تلك الفترة بازدهار السينما التسجيلية وتأثيرها في السينما الروائية، وظهور رائد السينما التسجيلية [جرير جرير سون]، والإشارة إلى استخدامها كوسيلة في نشر أفكار سياسية بشكل مغاير.

ويرى الكتاب أن السينما البريطانية اتخذت وجهاً جديداً [نيو لوك] في سينما الأربعينيات حين أحدثت الحرب العالمية الثانيه معجزة في صناعة هذه السينما عندما بثت فيها روح الحماسة لصناعة أفلام أكثر واقعية، وظهرت أفلام الحرب والأفلام المتميزة الأخرى [التراثية والواقعية] مثل أفلام: «الذي نخدم فيه» ١٩٤٢، «هل مضى اليوم الأخير» ١٩٤٢، «حياة وموت الكولونيل بيلمب» ١٩٤٣، «الطريق أمامنا» ١٩٤٤، «الرجل الثالث» ١٩٤٩ الكارول ريد، والذي يعد من أفضل مائه فيلم بريطاني، و«هنري الخامس» ١٩٤٤، و«هاملت» ١٩٤٨ للورنس أوليفييه، «علاقه عابرة» ١٩٤٥، «آمال كبار» ١٩٤٦، «أوليفر تويست» ١٩٤٨، لديفيد لين، «صرخة المطاردة» ١٩٤٧ لشارلز كرشتن، «الحذاء الأحمر» ١٩٤٨ لمايكل بويل، «وإمريك سبيرجر»، «جواز سفر لبيمليكو» ١٩٤٩ لهنري كورنيليوس، «قلوب رحيمة وتيجان» ١٩٤٩ لروبرت هامر، كما برز دور (استوديوهات إيلينج) التي وقفت وراء إنتاج الأفلام الكبيرة.

وتنتقل السينما البريطانية في الخمسينيات والستينيات إلى [الواقعية الجديدة] ـ على الرغم من أنها شهدت تراجع المخرجين الكبار من أمثال: ـ [ديفيد لين، كارول ريد، مايكل باول، ثورولد ديكنسن، روبرت هامر، الكسندر ماكندريك] إذ إنهم إما تقاعدوا أو ولوا وجوههم شطر الولايات المتحدة الأمريكية وكان هناك شعور بصدأ المعادلات السينمائية القديمة وفقدانها للخيال مما أدى إلى الفشل، وكان أهم ما قدمته هذه السينما في تلك الفترة هي أفلام الحرب التي تدغدغ أيام المجد القديمة والتي اقتصرت على قصص أسرى الحرب والمعتقلات مثل «الحصان الخشبي» ١٩٥٠، «دنكرك» ١٩٥٨، «البحر القاسي» ١٩٥٢، كذا (أفلام الرعب) الفظة مثل «دراكولا» ١٩٥٨ ـ بالإضافة إلى الأفلام الكوميدية التي قام ببطولة أغلبها (نورمان ويزدم) والتي كان من أبرزها «عصابة تل اللافندر» ١٩٥١، «الرجل في البزة البيضاء» ١٩٥١، «جنفييف» ١٩٥٣، «مشاكل في محل» ١٩٥٣، «طبيب في المنزل» ١٩٥٤، وكذلك أفلام الخيال العلمي مثل: ـ «تجربة كوا ترماس» ١٩٥٥، وأفلام واقعية مثل «غرفة على القمة» ١٩٥٩، أما أكبر الأفلام ميزانية فكان «جسر على نهر كواي» ١٩٥٧ لديفيد لين.

وفي الستينيات ظهرت موجة جديدة تشير إلى سينما فنية جديدة والتي عرفت بمخرجيها أكثر مما هي منتمية للصناعة وأطلق عليها ما يسمى بـ [دراما المطابخ ـ أي تيار الواقعية الاجتماعية في السينما البريطانية، وتتميز الأفلام التي قدمتها بالخطاب الذكوري، فيما عدا فيلم «طعم العسل» ١٩٦١ التوني ريتشاردسون الذي يحمل مضموناً (نسوياً)، ومن أبرز مخرجي تلك الفترة: ـ (كارل ريز، توني ريتشاردسون، جون شيلزنجر، جوزيف لوزي، ستانلي كوبريك)، ومن أبرز أفلام تلك الفترة: «مساء السبت ـ صباح الأحد» ١٩٦٠، «وحدة عداء المسافات الطويلة» ١٩٦١، «طعم العسل» ١٩٦١، «انظر خلفك في غضب» ١٩٥٩، «المسلي أو المسامير» ١٩٦٠، «بيلي الكذاب» ١٩٦٣، «هذه الحياه الرياضية ١٩٦٣، «الخادم» ١٩٦٣، ٢٠١ «أوديسا الفضاء» ١٩٦٨، كما ظهرت في تلك

الفترة أفلام الجاسوسية المأخوذة من الأدب إلى السينما مثل فيلم «العميل السري» ٢٠٧، و«د. فو»، وأفلام جيمس بوند التي قام ببطولتها ستة ممثلين مشهورين منذ عام ١٩٦٢، حتى عام ٢٠٠٦، وفي الستينيات أيضاً ظهرت الأفلام التاريخية مثل «لورنس العرب» ١٩٦٢ لديفيد لين، ورجل لكل العصور ١٩٦٦ لفريد زيمان..

وفي فترة السبعينيات تواجه السينما البريطانية مشكلات السوق، وأزمة الهوية، وما يتعلق بمصدر التمويل، ومكان تسجيل شركة الإنتاج، ومكان إنتاج الفيلم، وجنسية الممثلين، والمحتوى، والشروط المطلوب استيفاؤها للتسجيل كفيلم بريطاني، وكذا المشكلات التقليدية في الإنتاج وظهور الأفلام الكوميدية الحسية مثل «اعترافات مُنظف النوافذ ١٩٧٤ الثال جيست»، و«الشياطين ١٩٧١ الكين راسل»، والإشارة إلى مشكلاته مع الرقابة، والبرتقالة الآلية ١٩٧١ الستانلي كوبريك، والذي وجدوه في بريطانيا عنيفاً بشكل زائد عن الحد المقبول إلى درجة حدوث بعض الجرائم التي ارتبطت مباشرة بالفيلم ـ مما جعل المسؤولين يعيدون النظر في معايير وتقسيمات الرقابة السينمائية في المملكة المتحدة وظهور (الهيئة البريطانية لتقييم الأفلام) بين الفئات العمرية. وإلى جانب أفلام الكوميديا الجنسية انتشرت الأفلام المنقولة عن الأعمال التلفزيونية الناجحة مثل فيلمي «في الأتوبيسات» ١٩٧١، و«حياة برايان» لمونتي بيستون ١٩٧٩ ـ كما ظهر مخرجون من أمثال (نيكولاس رِدج) بفيلمه «الرجل الذي هبط على الأرض ١٩٧٦»، «جون بورمان» وفيلمه «ليو الأخير ١٩٧٠»، و«ديريك جارمان» وفيلمه «يوبيل ١٩٧٧»، و«كين لواش» وفيلمه «صقر ١٩٧٠»، و(ألن

كلارك) وفيلمه «حثالة ١٩٧٩» ـ كما شهدت السبعينيات أول اختراق فعلي (للأقليات) في مجال صناعة السينما بظهور أول فيلم آسيوي بريطاني وهو «مشروع خاص ١٩٧٤»، حيث استمر هذا التقليد كذلك ظهور (هوراس هوف) كأول مخرج أسود لفيلم بريطاني «ضغط ١٩٧٠» ثم «فرح أسود ١٩٧٧»

بينما أسهم فيلم المخرجَين (ديريك جارمان، ورون بيك) «صقور الليل» ١٩٧٨ ـ بدور فعال في سينما الشواذ البريطانية، وتظهر أيضاً المخرجة الشابة القادمة من كينيا (جراندير شادها) بفيلمها التسجيلي «ألبريطانية»... وفي الثمانينيات عملت حكومة المحافظين برئاسة مارجريت تاتشر ـ السينما ـ كما تعامل أية تجارة أخرى في البلاد!، وبالتالي أصبحت السينما في قبضة قانون السوق ـ أو العرض والطلب، وصدر فرمان (إيدي) عام ١٩٨٠ ـ الذي يحدد نسبة من الأموال المأخوذة من شباك التذاكر ـ لتعود مرة أخرى إلى المنتجين، وتم تخفيض نسبة الـ ٢٥ من الضرائب على المستثمرين في السينما، مما دعا إلى إنشاء القناة الرابعة الأرضية للتلفزيون البريطاني، وقدمت عدداً من الأفلام ذات الميزانيات الأقل، وكذلك ظهرت مجموعة أفلام عرفت باسم (هاندميد فيلمز) كأفلام خفيفة مُبهجة وتبنت شركة (جولدكريست) أفلاماً هامة مثل: «غاندي» ١٩٨٢ الريتشارد اتنبرو، «بطل محلي» ١٩٨٣ البيل نورسيث، و«اللبيس» ١٩٨٤ البيتربيت، و«حقول القتل» ١٩٨٤ الرولاند جوفيه، «وكال» ١٩٨٤ البات أوكنور، و«أرقص مع غريب» ١٩٨٤ المايك نوبل، «غرفة على منظر ١٩٨٢» لجيمس أيفوري، «أمل ومجد» ١٩٨٧ الجون بورمان ـ كذلك قامت شركتا أفلام «مرشنت ـ أيفوري» وشركة (فيلم أون فور) بدور هام في تقديم أفلام ذات مستوى فني راق، وفي نفس الفترة ظهر (تيار السينما المستقلة)،

ويُعد فيلم «مغسلتي الجميلة» ١٩٨٥ لستيفن فريرز ممثلاً أسلوبياً لتيار السينما المستقلة في مقابل فيلم «عربات النار» ١٩٨١ الهيو هادسن ـ الذي كان الشرارة الأولى في تيار البعث الجديد ـ وهو التيار الرسمي والذي ينتمي إلى «تيار السينما الأسطورية»، ويبرز أيضاً في تلك الفترة فيلم «الطريق إلى الهند» ١٩٨٥ لديفيد لين وفيلم «غرفة على منظر» ١٩٨٦ لجيمس أيفوري ومن الظواهر الغريبة في الفترة أن عام (١٩٨٥) وهو عام السينما البريطانية ـ قد شهد أقل عدد من الأفلام المنتجة، لدرجة أن ٩٠ من الأفلام التي عُرضت في بريطانيا كانت أمريكية كما شهد نفس العام أكبر نزوح للمبدعين السينمائيين البريطانيين تجاه الولايات المتحدة...

وفي التسعينيات وقفت السينما البريطانية «في مفترق الطرق بدون إشارات»! كما يشير الكاتب وهي الفترة التي سُميت بفترة السينما التاريخية البريطانية أو (السينما التراثية) كسمة عامة، أي اللجوء إلى الأعمال الأدبية الإنجليزية الكلاسيكية مثل: ـ فيلم «هوارد ز إند» ١٩٩٢ لجيمس أيفوري عن رواية أ.م. فورستر ـ التي نشرها عام ١٩١٠، وفيلم «حس وحسية» لأنج لي عن رواية (جين أوستن)، وهاملت ١٩٩٦ الكينيث براناه ـ في رؤية جديدة ومشاركة عدد كبير من النجوم مثل (جوليكريستي وكيت بلانشيت)، وفيلم «إليزابيث» ١٩٩٨ لشبخار كابور، وفيلم «رأساً على عقب» ١٩٩٩ المايك لي، وإدوارد الثاني ١٩٩١ الديريك جارمان، ولقد اعترض بعض النقاد على السينما التاريخية حول المحتوى الجنسي للأفلام التاريخية، وبالإضافة إلى تلك الأفلام التاريخية يشير الكتاب إلى ظهور بعض الأفلام الهامة الأخرى مثل: ـ «الحياة حلوة» ١٩٩٠ المايك

لي، و«رف.. راف» ١٩٩٠ الكين لواش، و«لعبة البكاء ١٩٩٢» لنيل جوردان، وأربع زيجات وجنازة ١٩٩٤ لمايك نويل، و«أسرار وأكاذيب» ١٩٩٦ لمايك لي، و«ملاحقة القطارات» ١٩٩٦ لداني بويل، و«مونتي بالكامل» ١٩٩٧ لبيتر كاتانيو، و«مرحباً في سراييفو» ١٩٩٧ لمايكل وتربوتوم، و«أجنحة اليمامة» ١٩٩٧ الأيان سوفتلي، و«قفل مخزون»، و«برميلان مدخنان» ١٩٩٨ الجاي ريتشي، و«الأبواب المتزحلقة ١٩٩٨» لبيتر هوويت، «الشرق شرق» ١٩٩٩ لدميان أودونول. وفي التسعينيات أيضاً تأسس (مجلس السينما) لبحث مشكلات إلغاء كافة أنواع الدعم الحكومي للسينما، ويهدف إلى خلق كيان يجمع كل الجهات الثقافية والتعليمية والصناعية الداخلة في صناعة السينما معاً من أجل التأكد من أن أي إجراء يتخذ هو من أجل خدمة هذه الصناعة وفقط... لذا تم إدماج (مجلس فنون إنجلترا والمشاشة البريطانية ومعهد السينما البريطانية، ولجنة السينما البريطانية في مايو عام ٢٠٠٠ ـ في كيان واحد..).

وينتهي ذلك الكتاب الهام ـ الذي يتسم برؤيته الشاملة والمتوازنة في نفس الوقت ـ بإلقاء الضوء على هذه السينما العريقة في تاريخ السينما العالمية ـ وبفصل عن «السينما البريطانية في الألفية الثالثة» وبعنوان جانبي (الفوضى في نظام) يستعرض فيه المؤلف دور (مجلس السينما) التطويري ـ عندما أعلن عام ٢٠٠٢ ـ عن بدء مشروع لتقديم (٢٠) فيلماً غير تجاري في كل سنة ـ من تمويل (اليانصيب السنوي) وكذا هتمامه (بالثقافة السينمائية البريطانية) ـ وذلك عندما أخذ دور التلفزيون يتصاعد والسينما تتراجع بسبب صعوبة إقناع الممولين بأهمية الفيلم الثقافي.. إذ لم تعد الأفلام الأجنبية تعرض في بريطانيا إلا في لندن أو المدن الكبرى ومواجهة مشكلة عدم وجود دور عرض مستقلة تعرض أفلاماً غير هوليودية، وعدم نجاح الأفلام الأجنبية في شباك التذاكر، وظاهرة أن المخرجين البريطانيين مثل: (كينو لواش، ومايك لي) يحصلون على إقبال أكبر في شباك التذاكر خارج بريطانيا، وعدم وجود برنامج

تلفزيوني جاديته عامل مع الفيلم السينمائي كشكل من أشكال الفنون على القنوات الأرضية، ومواجهة تعرّض التقاليد السينمائية البريطانية لعدد من المعوقات المؤسسية، والتي تؤثر في كيفية صناعة الأفلام ـ مثل: إن بها حوارات أكثر من السينما الهوليودية وإنها أقل انسيابية وتلقائية من ناحية التمثيل، منها في الأفلام الهوليودية.

وفي مجال الإنتاج السينمائي ظهرت في الألفية الثالثة (أفلام الرعب العلمية) و(الأفلام التراثية)، وظهور المخرجات في مجال السينما، والتنوع العرقي في الحياة السينمائية، وكان من بين أهم الأفلام في تلك الفترة، ويتناولها الكتاب بالدراسة والتحليل: ـ «بيلي إليوت» ٢٠٠٠ لستيفن دالدري، «يوميات بريدجت جونز» ٢٠٠١ لشارون ماجواير، «جوسفورد بارك» ٢٠٠١ لروبرت ألتمان، «ضيوف حفل ٢٤ ساعة» ٢٠٠٢ لمايكل ونتربوتوم، «٢٨ يوماً فيما بعد» ٢٠٠٢ لداني بويل، «أكا أو.. أيضاً يعرف بـ» ٢٠٠٢ لروي دنكان، «اركليها مثل بيكهام» ٢٠٠٢ للمخرجة جيريندر شادها، «أشياء قذرة جميلة» ٢٠٠٢ لستيفن فريزر، «مورنيون كولار» ٢٠٠٢ للينيي رامسي، «فتيات التقويم» ٢٠٠٣ لتيجل كول، «مجرد قبلة» ٢٠٠٣ لكين لواش ـ كإنتاج مشترك، «طبقة كعكة» ٢٠٠٤ لكاثيو فوغان، «صيفي الذي أحببت فيه» ٢٠٠٤ لباول باوليكويسكي، «شون العائد مع الموتى» ٢٠٠٤ لإدجار رايت، «ياسمين» ٢٠٠٤ لكيف جلينان، «أوتيل روندا» ٢٠٠٤ لتيري جورج، «الجناينى الدائم» ٢٠٠٥ لفرناندو ميريللين، «كبرياء وتحامل» ٢٠٠٥ لجورايت ـ عن رواية (جين أوستن)، «مسدس» ٢٠٠٥ لجاي ريتشي»، «آخر ملوك اسكتلندا ٢٠٠٦ لكيفن ماكدونالد، «الملكة» ٢٠٠٦ لستيفن فريزر، «إليزابيث: العصر الذهبي» ٢٠٠٧ لشيخار كابور...

وبهذه البانوراما ـ النقدية والتحليلية في هذه الفترة وفي الفترات السابقة ـ يكون الكاتب قد قدم رؤية عريضة للأنواع المختلفة من الأفلام التي قدمتها السينما البريطانية على مدى تاريخها الطويل ـ منذ بداياتها الرائدة في اكتشاف الفن السابع وحتى اليوم.. وهو منهج علمي يجعلنا نغوص في أعماق هذه السينما، ونسبر أغوار بعض جوانبها، وما كانت تحمله من رؤى وأحلام وفكر.. ومن خلال (الأفلام) ـ على وجه الخصوص ـ التي هي الثمرة والحصاد لإبداعات أي سينما في العالم وهي المادة الأساسية التي يمكن أن تعتمد عليها أية دراسة علمية جادة... ويشير الكتاب في الخاتمة إلى أن (معهد الفيلم البريطاني، قد أجرى عام ٢٠٠٠ ـ استفتاءً حول أفضل (١٠٠) فيلم في تاريخ السينما البريطانية، ويقدم الكتاب (لقطات) من الأفلام التي احتلت المراكز الخمسة عشر (١٥) الأولى في هذا الاستفتاء، وإن لم يذكر أسماء مخرجيها.

١٩٣٥ ـ «الخطوات الـ ٣٩»
إخراج: ألفريد هيتشكوك
١٩٤٣ ـ «الرجل الثالث»
إخراج: كارول ريد
١٩٤٥ ـ «علاقة عابرة» ـ أو ـ «لقاء عابر»
إخراج: ديفيد لين
١٩٤٦ ـ «آمال كبار»
إخراج: ديفيد لين
١٩٤٧ ـ «صخرة برايتون»
إخراج: جون بولتنج
١٩٤٨ ـ «الحذاء الأحمر»
إخراج: مايكل بو يلو إمريك بيرسبيرجر
١٩٤٩ ـ «قلوب رحيمة وتيجان»
إخراج: روبرت هامر
١٩٥٥ ـ «قاتلو السيدات»
إخراج: ألكسندر ميكندريك
١٩٥٧ ـ «جسر على نهر كواي»
إخراج: ديفيد لين
١٩٦٠ ـ «مساء السبت ـ صباح الأحد»
إخراج: كارل ريز
١٩٦٢ ـ «لورنس العرب»
إخراج: ديفيد لين
١٩٦٨ ـ «إذا»
إخراج: لندسي أندرسون
١٩٦٩ ـ «صقر»
إخراج: كين لواشي
١٩٧٣ ـ «لا تنظر الآن»
إخراج: نيكولاس رويج
١٩٩٦ ـ «ملاحقة القطارات»
إخراج: داني بويل

ونلاحظ أن هناك ستة (٦) أفلام من بين هذه الأفلام الخمسة عشر (١٥) تنتمي إلى الأربعينيات ـ بما يشير إلى تميز تلك الفترة في تاريخ السينما البريطانية: كما يشير مؤلف هذا الكتاب الهام.
ونشير هنا أيضاً إلى الندوة التي أقامها المعرض الدولي للكتاب بالقاهرة عام (٢٠٠٩) بعنوان (أثر السينما البريطانية على السينما المصرية) والتي شارك فيها عدد كبير من النقاد الذين انتهت مناقشاتهم إلى عدم تأثير هذه السينما في السينما المصرية.. نظراً لأن بدايات هذه السينما قد اتجهت إلى ألمانيا وفرنسا، ونظراً لسيطرة الفيلم الأمريكي على السوق العالمي.. لكن تظل السينما البريطانية في العالم العربي في حاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث.. لأهمية دورها في تاريخ السينما العالمية...

ترميم المباني التاريخية

مفاهيم وخطوات ونقاط ضوء

منتصر لوكيلي

يعتبر ترميم المباني التاريخية من العمليات الهامة التي تتوخى المحافظة على الشواهد المادية لمظاهر التراث الإنساني والتي تمكن من فهم مراحل تطوير الإنسان لمهاراته وكفاءاته فالمبنى التاريخي ليس مجرد كتل معمارية ينبغي الحفاظ عليها نظراً لقدمها في الزمن فحسب وإنما مرآة تعكس الحياة الإنسانية في مراحلها التاريخية، وتمثل المحافظة عليها محافظة على أشكال تطور الذكاء البشري. ولاشك أن توفير قاعدة مفاهيم صحيحة للمحافظة والترميم للشواهد التاريخي سيساعد القارئ على فهم المقاصد الأساسية لها قبل استعراض خطواتها التقنية والعملية والقانونية والإدارية، وكذا الدراسات المهيئة والتحضيرية وفي هذا الصدد نذكر بمفهوم المبنى التاريخي الذي نقصد به كل شاهد معماري أنجزه الإنسان وتميز بقيمة تاريخية أو جمالية أو فنية، وفي هذا السياق لايمكن أن نستثني المباني المعمارية التي شيدت خلال القرن العشرين والتي تتميز بحمولة جمالية وتاريخية أو أسلوب معين في التعاطي مع الفضاء شأنها شأن المباني التاريخية التي تعود إلى العصور الوسطى والقديمة.

موقع جرش في الأردن

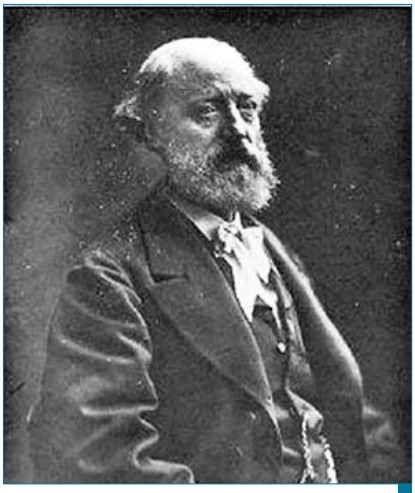
المحافظة الوقائية والمحافظة العلاجية، والترميم

إن ترميم الشواهد المادية للماضي سواء كانت من المباني أو المنقولات، هو أحد التخصصات الحديثة التي ميزت التاريخ المعاصر فعملية «الترميم» تدخل ضمن منظومة «المحافظة» Conservation التي تتوخى الحفاظ على الشاهد المادي artefac. وضمن نفس المنظومة هناك عمليتان أساسيتان هما المحافظة الوقائية conservatio evitnevérp والمحافظة العلاجية Conservation curative، وتعتمد العملية الأولى على وقاية المبنى دون إحداث أي تدخل مباشر في مادته، فقط من خلال توفير محيط أفضل لحمايته وهكذا يمكن مثلاً وقاية المجموعات المتحفية من أضرار الرطوبة من خلال استعمال أجهزة مكافحة الرطوبة دون الاضطرار إلى لمسها، ويمكن إحداث تصريف للمياه لحماية مبنى تاريخي من التسربات المائية في محيطه دون الاضطرار إلى نبشه. أما العملية الثانية فتسمح بتدخل مباشر في العمق المادي للمبنى في حدود أعراضه المرضية دون أية إضافات، كأن يعمد المتدخل إلى إيقاف تدهور جدار ما من خلال دعمه وتقوية

مكوناته من حجر وملاط في حدود إطاره دون العمل على استكمال بنائه في العلو مثلاً. أما الترميم restauration فهو عملية تدخل في العمق المادي للمبنى تهدف إلى الحفاظ عليه وضمان استمراريته وإنجاز بعض الإضافات الجمالية مع تمييزها عن عناصر المبنى الأصلي وقد تطور مفهوم الترميم منذ القرن التاسع عشر ليصبح تخصصاً مستقلاً وليستهوي لمدارس المختلفة من فرنسية وإنجليزية وإيطالية وأمريكية وغيرها، وكان موضوعاً لعدد من المواثيق الدولية التي هدفت إلى تقعيد normalisation، كان أهمها ميثاق أثينا لعام ١٩٣٤، وميثاق البندقية لعام ١٩٦٤، والميثاق الإيطالي للترميم لعام ١٩٦٧ الذي صاغه المرمم ذو الصيت العالمي سيزاري Cesare Brindi.

الدراسات الأولية

من الضروري أن يعمل صاحب مشروع «الترميم» على إعداد دراسات مستفيضة عن المبنى التاريخي المزمع ترميمه، وأي عملية لا تقوم بالدراسات الأولية أو تمر عليها مرور الكرام تعتبر عملية غير مكتملة، ولا يمكن ضمان نجاحها. وفي هذا الإطار، فإن على «المتدخل» إعداد دراسة تاريخية تعتمد الوثائق والشواهد والرواية الشفهية لمعرفة ماضي المعْلمة المزمع ترميمها، ويتم دعم هذه الدراسة بدراسة أركيولوجية ـ معمارية حيث إن الأركيولوجيا لا تقتصر فقط على الحفريات الأثرية تحت الأرض المنظمة على شكل استبارات عمودية أو على مساحات أفقية، وإنما تشمل المباني المرتفعة أيضاً بشكل عمودي وهو ما يصطلح عليه بأركيولوجيا



أوجين فيوليه لودوك - أحد كبار منظّري الترميم في فرنسا خلال القرن التاسع عشر

المباني Archéologie monumentale، وتمكن من معرفة مراحل توسع الشاهد المعماري وتطوره أفقياً وعمودياً (أسوار مضافة، أقواس مدعمة، سقوف لاحقة، ملاطات متعاقبة enduits successifs).

وبالإضافة إلى الدراسة التاريخية الأثرية يجب القيام بدراسة هندسية مدنية لمعرفة مصادر الهشاشة التي تهدد المعْلمة المراد ترميمها، ويدخل في ذلك رصد أسباب التشققات العمودية والأفقية والمائلة، وصلابة الأرضية ومدى مقاومتها لضغوط الاستعمال وهو ما يتطلب القيام باستبارات، وتتوج هذه الدراسة بوضع خارطة المخاطر المحتملة carte de risques الذي يحدد على التصميم لكل معلمة مجمل نتائج الدراسة الهندسية ومقاومة مواد البناء.

كما أن إنجاز دراسة سوسيولوجية لرصد تأثير المبنى في المحيط وتأثره به étude d'impacte يؤثر في انطلاق العملية وتسهيل مأموريتها فإغلاق مَعْلمة بسبب ترميمها لمدة طويلة قد يؤثر في محيطها الاجتماعي فيتذمر المرشدون والباعة وتجار المستلزمات السياحية والمستفيدون من القرب منها، ويمكن أخذ آراء السكان المجاورين على شكل استطلاعات للرأي.

خطوات عمليات الترميم

بعد إنجاز الدراسات اللازمة، على المتدخل الراغب في ترميم مَعْلمة تاريخية معينة أن يحترم الخطوات القانونية والإدارية والتقنية والعملية التي تضمن سلامة المشروع.

الخطوات الإدارية والقانونية

على ضوء نتائج الدراسات التي أوردناها سلفاً يحدد الجهاز الإداري الراغب في ترميم المبنى التاريخي سواء كان مؤسسة تابعة للدولة كوزارة الثقافة أو وزارة الأوقاف أو وزارة التعمير أو إحدى اللجان ذات الارتباط بالتاريخ العسكري أو غيرها من المؤسسات المحلية (بلديات، مجالس الجهة...)، أو مؤسسة تابعة لأحد الخواص ترغب في التبرع بدعم للثقافة أو مؤسسات أجنبية ترغب في رد الاعتبار للتراث الثقافي. يحدد هذا الجهاز «المتدخل» حجم الظرف المالي الخاص بالعملية، ويعد دفتر تحملات مدقق تضم فصوله المستلزمات والتقديرات المالية وبعد اختيار المهندس المعماري الخبير يكلف بترميم المبنى التاريخي وتتبع مراحله عن طريق مباراة أو مناقصة عمومية، واختيار الشركة الخاصة بإنجاز المشروع ففي المغرب مثلاً، ووفقاً لمقتضيات قانون الصفقات العمومية، يتم تشكيل لجنة مختلطة تتكلف بتتبع كل

سيزاريبراندي،من منظّري الترميم في إيطاليا

قصبة شرارة بفاس

مراحل إنجاز العملية، وتتكون من ممثلي صاحب المشروع والمهندس المعماري، والمهندس المدني المكلف من طرف مكتب الدراسات وممثل الشركة المكلفة الإنجاز وممثل هكتب المراقبة وممثل هفتشية المباني التاريخية لوزارة الثقافة إذا لم تكن صاحبة المشروع. وعلى ضوء كل اجتماع يتم تحرير محضر يتضمن قرارات اللجنة المتابعة بما فيها تحفظات البعض يوقعه الحاضرون. ويراعى احترام مدة زمنية تحدد سلفاً وعند وقوع تأخير يتم تحديد سببه لتحمل الجهة كامل مسؤوليتها في ذلك وفقاً للنصوص الجاري بها العمل وبعد نهاية كل مرحلة من مراحل الأشغال تتم برمجة تسليم الجزء الذي تم الانتهاء منه حتى بلوغ مرحلة التسليم النهائي، وبالتالي فإن مشروع الترميم لا يختلف عن مشاريع البناء العادية من حيث الصيغة الإدارية والمساطر القانونية، مما يوجب إعادة نظر عميقة تأخذ بعين الاعتبار خصوصية عملية الترميم.

الخطوات العملية والتقنية

يمكن اختصار أهداف عملية الترميم في ثلاثة مقاصد أساسية يجب على المرمم احترامها وهي كالتالي:

ـ احترام أصولية المبنى intégralité وكماليته.

ـ احترام أصالة المبنى authenticité.

ـ العمل على إمكانية الاسترجاع réversibilité في حدود الممكن.

ولا يمكن للمرمم، بأي حال من الأحوال، أن يغض الطرف عن احترام هذه المقاصد بدعوى الظروف المادية أو ضغط الزمن أو ما شابه.

وهكذا يباشر المرمم عملية التشخيص diagnostic والتي تتم بدورها على مرحلتين:

١ـ تشخيص أولي يعتمد الملاحظة السطحية ويتوصل إلى رصد الأعراض المباشرة كانتفاخ الجدران وخسوف الأرضية ونخر الأساسات والتشققات وغيرها.

٢ـ تشخيص معمق يرمي لرصد أسباب الأعراض معتمداً بشكل كبير على المنهج التجريبي، كأن يوضع الجص على شق معين لمعرفة حجم التمدد خلال مدة معينة، أو أن يعمد إلى حفر استبارات للتأكد من صلابة الأرضية أو هشاشتها، أو القيام بتحليلات كيميائية لمعرفة مكونات مواد البناء ومدى فعاليتها. وبعد التشخيص يعمد «المرمم» إلى معالجة المشاكل البنيوية للمبنى سواء كانت بُنى أفقية أو عمودية كالجدران والأقواس والأعمدة والسقوف، وحل مشكلات صرف المياه، وذلك وفق جدول زمني محدد، مع التركيز على احترام تجانس المواد compatibilité التي يضيفها مع المواد الأصلية للتمكن من احترام مبدأ الأصالة الذي تحدثنا عنه سلفاً، كما على المرمم أن يأخذ بعين الاعتبار مراعاة مبدأ قبولية الاسترجاع فعلى سبيل المثال يعمد مرمم الفسيفساء إلى وضع مادة الباراويد Paraloïd B72 بنسبة مختلطة مع مادة

الآسيتون Acétone قبل لصق المواد بعضها ببعض لضمان الاسترجاع متى دعت الضرورة إلى ذلك، ويتسبب عدم أخذ مبدأ ضمان الاسترجاع في خلق متاعب للمرممين مستقبلاً، وبما أن المعرفة في تطور فمن المجحف اعتماد رؤية أحادية في ترميم المباني لاتأخذ التقدم العلمي بعين الاعتبار، كما يمكن استخدام مواد حديثة الإنشاء برجاحة إذا كانت تستجيب لمتطلبات المقاصد الواردة دون أن يكون الهاجس تجريبياً.

من الضروري كذلك في عملية الترميم العمل على توضيح الفرق بين الأشكال الأصلية والإضافات التي استوجبتها عملية الترميم، ومن يمعن النظر في المباني التاريخية المرممة سيلاحظ أن ألوان الجصيات والخشب المنحوت والزليج التي أضافها المرمم تختلف عن ألوان العناصر الزخرفية الأصلية وقد تكون ناتئة بعض الشيء أو غائرة وهو ما يدل على رقي فلسفة الترميم واحترام مبدأ الأصالة، كما تركز مواثيق الترميم العالمية سيما ميثاق البندقية إلى ضرورة عدم استكمال كتابة النصوص الإبيغرافية المفقودة والتزاويق الفسيفسائية الضائعة بتزاويق ونصوص من وحي المرمم، حيث إن إغراء العمل الجمالي يقوده إلى عملية تفتقر للنزاهة الفنية وهو ما يمكن تشبيهه بكتابة مزقت بعض صفحاته فعمد أحدهم إلى تعويضها بصفحات جديدة وملئها بما كان يعتقده مكتوباً فخرق بذلك حقوق المؤلف المحفوظة.

خلال عملية المعالجة يمكن للمرمم الاستغناء عن كل عنصر معماري لم يعد قادراً على استكمال وظيفته والعمل على استبداله

كنيسة فيزلاي في فرنسا
وهي من ترميمات فيوليه لودوك

تعلق الأمر بحجر أو آجر أو طابية أو عمود أو بوابة، وكل عنصر تم تعويضه يحتفظ به ويسلم إلى الجهات المسؤولة عن الذخائر الأثرية كوزارة الثقافة، وتحتفظ العديد من المتاحف عبر العالم بروائع من العناصر المعمارية التي أزيلت من مبانيها خلال عمليات الترميم. ومن الجدير بالذكر أن احترام خصوصية بعض المباني يحتم على فريق الترميم التعامل بذكاء مع معطياتها والقدرة على الابتكار والشجاعة في اتخاذ القرارات الحاسمة.

إن ترميم المباني التاريخية يمثل ضمان استمرار رسالة تاريخية من الماضي إلى الحاضر والمستقبل ونجاح عملية الترميم هو نجاح وصول هذه الرسالة، وأخطاء المرممين ستضع مرممي المستقبل أمام مسؤولية فضفاضة تصحيح أخطاء السابقين واسترجاع مضمون المعالم الأثرية، وهو ما شرع العمل به في عدد من المباني عبر المعمورة.

مراجع:

ـ د.م. جمال عليان، الحفاظ على التراث الثقافي سلسلة عالم المعرفة الكويت عدد ٣٢٢، ديسمبر ٢٠٠٥.

ـ عبد المعز شاهين، طرق صيانة وترميم الآثار والمقتنيات الفنية نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

ـ الميثاق العالمي للحفاظ والترميم للمعالم والمواقع، «ميثاق البندقية» ١٩٦٤.

ـ الميثاق الدولي لإدارة التراث الأثري العام، ١٩٩٠.

Berducou M.-c. La Conservation En Archeologie. Methodes Pratiques De La Conservation - restauration Des . Vestiges Archeologique, Pari,2000

Cesare Brandi, Il resta. Teoria e pratica, (a cura di M. Cordaro) Rome, Editori (Riuniti, I (1994), II (2005

Cesare Brandi, Teoria del resta, Rome 1963- Edizioni di Storia e Letteratura, .Turi, Einaudi,1977

Giancalrlo PAlmeri, Cours de .Restaurati, Alge,1977

كهوف منطقة أجانتا وإلورا في الهند

البناء المعماري من أعلى إلى أسفل

محمد هاشم عبد السلام

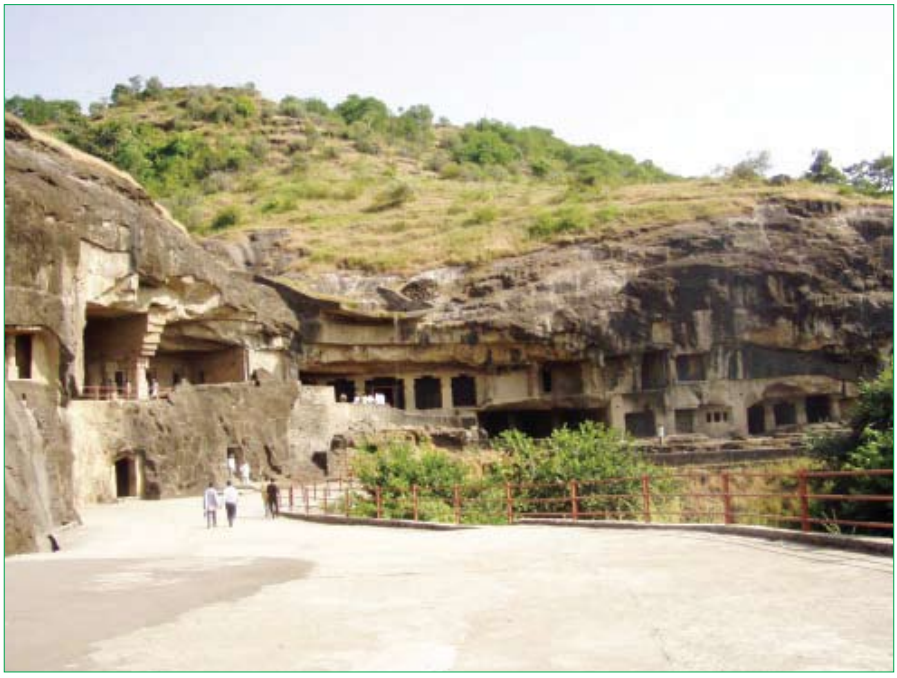
في إقليم ماهاراشترا في الهند وبالتحديد في شمال وغرب مدينة أورانج أباد، عُثر في القرن التاسع عشر الميلادي، على مجموعة من المعابد المنحوتة في الكهوف ترجع إلى القرن الثاني قبل الميلاد. وقد ظلت هذه الكهوف مجهولة ولا يدري أحد عنها أي شيء لما يزيد على ألف سنة، إلى أن اكتشفها من طريق المصادفة الضابط البريطاني «جون» سميث الذي كان يحاول اصطياد أحد النمور في تلك المنطقة في عام ١٨١٩. وقد عُثر على مجموعتين من هذه الكهوف في منطقتين مختلفتين الأولى الكهوف الممتدة عبر منطقة أجانتا والثانية مجموعة الكهوف الممتدة عبر منطقة إلورا في عمق تلال سيهادري، وبعض هذه الكهوف المتنوعة، من حيث المساحة أو النحت أو طرق التزيين التي شقت يدوياً عن طريق الحفر والتفريغ، منحوتة في جانب التل المنحدر بشدة فوق نهر واغورا الغريب والمدهش فيما يتعلق بأمر هذه الكهوف أنها قد تم نحتها وتجميلها وتزيينها ليس من جانب مجموعة من الفنانين أو الحرفيين المهرة المتخصصين أو البناءين بل تم إبداعها والتفنن في هذا الإبداع من جانب مجموعة من الرهبان والنساك البوذيين واليانيين والهندوس وكان الغرض من هذه المعابد الكهفية هو استخدامها في السكن والعبادة والتأمل والدراسة.

كهوف منطقة أجانتا:

تقع مجموعة كهوف أجانتا البالغ عددها تسعة وعشرين كهفاً على بعد مائة كيلومتر تقريباً من مدينة أورانج أباد في ماهاراشترا، وهي تبعد حوالي ٤٨٧ كيلومتراً تقريباً عن مدينة مومباي وهي عبارة عن مجموعة من الكهوف الصخرية المُفرغة والمنحوتة في الجبل، وقد تم نحت وتفريغ هذه الكهوف في الفترة الواقعة ما بين ٢٠٠ قبل الميلاد إلى ٦٥٠ بعد الميلاد تقريباً، باستخدام أدوات بدائية ترجح المصادر أنها لا تزيد على مجموعة من المطارق الصغيرة والأزاميل التي لا يزيد مقاسها عن بوصة ونصف. ومعظم هذه الكهوف التسعة والعشرين عبارة عما يسمى «فيهارات» أي مساكن، والقلة الباقية تسمى «تشيتياس» أي معابد، ويبلغ عدد الفيهارات خمساً وعشرين وعدد التشيتياس أربعة وتشغل الكهوف التي تحمل الأرقام التالية (٩، ١٠، ٢٦، ٢٩).

من أهم السمات التي تتميز بها مجموعة التشيتياس الموجودة في منطقة أجانتا هو ضيق هلوعمقها الشديدين وأيضاً وجود ما يسمى بالإسطبة في نهاية كل واحدة منها، والإسطبة عبارة عن برج صخري على شكل هرم أو قبة، كما أنها تتميز أيضاً بوجود صفوف من الأعمدة الممتدة على جانبي الكهف أو التشيتياس وحول الإسطبة. أما الفيهارات أو مساكن الرهبان فهي مكونة بوجه عام من خلايا أو غرف صغيرة الحجم على جانبي الكهف.

ومجموعة كهوف منطقة أجانتا بوذية كلها، ومشهورة أكثر برسومها ونقوشها البارزة



داخل جدران الكهوف، تلك الرسوم النحتية التي تصور وتسجل بدقة شديدة تطور وتقدم فن المعمار وفن النحت البوذي في الفترتين الهينيانية والمهايانية، والفترة أو المرحلة الهينيانية هي الفترة التي تم فيها عبادة وتأليه البوذا وتصويره على هيئة رموز وأشكال فقط، حيث البوذا لم يكن مصوراً أو ممثلاً في الشكل البشري المتعارف عليه الآن، أما الفترة اللاحقة للهينيانية والتي تسمى بالمهايانية، فقد اتخذ فيها البوذا الشكل البشري وبدأ الرهبان في تصويره في أشكال وأحجام مختلفة، مع رصد العديد من الحركات والسكنات والأفعال اليومية الحياتية التي كانت تصدر عنه وذلك بطريقة غاية في الروعة والإعجاز نشاهد على سبيل المثال في الكهف رقم ستة وعشرين تصويراً نحتياً بحجم كبير جداً للبوذا وهو مضطجع متوسداً يده اليسرى، ونلاحظ أن النحت رغم أنه يصور لنا جسد البوذا بحجم كبير يكاد يكون مبالغاً فيه، إلاّ أنه أبرز لنا وبصدق ملامح الوجه البوذي، حيث الهدوء والسلام والصفاء وجمال الوجه، وقد تعمد الفنان أن يعطي كل هذه الانطباعات بل وأكثر منها لحد من يشاهد متبعاً لتغير الضوء الساقط على الوجه النحتي للبوذا.

تحتوي المرحلة الهينيانية على عدد ٢ تشيتياس (كهف رقم ٩، ١٠) وأربع فيهارات (كهوف ٨، ١٢، ١٣، ١٥ أ) أما المرحلة المهايانية فتحتوي على ثلاثة تشيتياس (كهوف ١٩، ٢٦، ٢٩ وتبدو غير مكتملة) وعلى عدد إحدى عشرة فيهارة غاية في

الروعة وتحمل كهوفها الأرقام التالية (١، ٢، ٤، ٦، ٧، ١١، ١٥، ١٧، ومن ٢٠ إلى ٢٤).

تشير المصادر التاريخية بما لا يدع مجالاً للشك إلى أن كهوف أجانتا من عمل الإنسان، وأن من قام بنحتها هم الرهبان والنساك البوذيون قبل أكثر من ألفي عام، لكن معظم هذه المصادر تضاربت عندما تعرضت إلى سبب اختيار الرهبان البوذيين لهذه المنطقة بالذات لنحت كهوفهم أو معابدهم الكهفية. بعض هذه المراجع أرجع ذلك إلى أن منطقة أجانتا نشأت كجيب ديني محاط بالعديد من الأراضي التي كانت تضطهد الرهبان البوذيين، والبعض الآخر أشار إلى التجائهم إليها احتماء في موسم هبوب الرياح الموسمية الهندية الشهيرة. هذا إلى جانب الكثير من المراجع التي عزت الأمر إلى أسباب أخرى كثيرة كالعزلة أو طبيعة الرهبنة والتنسك. أيًّا كان السبب فقد أخذ الرهبان والنساك البوذيون في ذلك الوقت بتطوير الكهوف وتوسيعها بحيث أصبحت بمثابة أديرة دائمة، وليست مجرد كهوف عادية للاحتماء أو التنسك، فهناك أديرة كانت تؤوي ربما ما يزيد على مائتي راهب وناسك. وقد خلَّف لنا الرهبان البوذيون في منطقة أجانتا مجموعة من الكهوف أو الأديرة هي غاية في الإعجاز والفخامة سواء من حيث تصميمها أو تزيينها عن طريق الأشكال النحتية البديعة التي تصور حياتهم اليومية والأساطير والحكايات البوذية إلى جانب الأشكال النباتية والحيوانية المميزة للبيئة في ذلك المكان، أو بالأثاث والأعمدة والمقاعد والدرجات وقاعات الصلاة والمثير للدهشة أن هذا العمل كان يتم على ضوء مصابيح النفط وأشعة الشمس التي كانت تنفذ شاحبة إلى الداخل عبر مداخل الكهوف.

جدير بالذكر أن المراجع أشارت إلى أن هذه الكهوف وبالذات الأعمال النحتية، كانت مغطاة بأصباغ طبيعية كانت تذاب في الماء ويتم استخلاصها من الطبيعة إلا أنها لم تعد موجودة الآن بعد أن فقدت تلك النحتيات والجداريات طلاءاتها بفعل الزمن. إن كهوف منطقة أجانتا هي بالفعل تحفة معمارية عظيمة تدل على التحدي والإصرار الشديدين اللذين كان عليهما الصناع أو الرهبان أو النحاتون البوذيون الذين تركوا لنا هذه الأعجوبة، هذا بالإضافة إلى الإحساس الجمالي والفني الراقي الذي تعكسه.

وقد أخفقت جميع المراجع في أن توضح لنا بشكل قاطع سبب ترك الرهبان أو النحاتين البوذيين لمنطقة أجانتا ورحيلهم عنها، ولا يعرف أحد لماذا انتقلوا إلى منطقة أخرى لا تبعد عن منطقة أجانتا بأكثر من حوالي ٦٦ كيلومتراً، وهي منطقة إلورا، حيث استقروا هناك في القرن السابع الميلادي تقريباً. وفي منطقة إلورا وبطول مسافة تمتد كيلو مترين تقريباً جنوب مدينة أورانج أباد، بدأت في الظهور سلسلة أخرى من الكهوف البديعة الصنع بعد انتهاء الإقامة في كهوف أجانتا بصورة نهائية.

كهوف منطقة إلورا: وهي مجموعة من الكهوف المنحوتة في جانب التل البازلتي، على غرار كهوف منطقة أجانتا، وتبعد حوالي ٣٠ كيلو متراً من أورانج أباد. على الرغم من أن منطقة إلورا تتمتع بكهوف أكثر عدداً من كهوف منطقة أجانتا، ٣٤ كهفاً، إلا أن غرفها بصفة عامة تتسم بالصغر والبساطة، باستثناء معبد كيلاسا.

كان الملاحظ على كهوف منطقة أجانتا أنها كلها بوذية الطابع أو الديانة، لكن كهوف منطقة إلورا تختلف فهي تجمع بين البوذية والهندوسية واليانية، فيما يمكن أن نطلق عليه تعدد أو تجاور الثقافات والديانات، فهي عبارة عن مزيج لعدة أديان متجاورة: البوذية والهندوسية واليانية وتجيء الكهوف البوذية فيها في المرتبة الأولى زمنياً ويبلغ عددها اثني عشر كهفاً (حوالي ٥٠٠ـ٧٠٩ ميلادية) وتقع في جهة الجنوب، ثم تليها الكهوف الهندوسية ويبلغ عددها سبعة عشر كهفاً (٦٠٠ـ٨٥٠ ميلادية) وتقع في المنتصف، وأخيراً الكهوف اليانية (٨٠٠ـ١٠٠٠ ميلادية) ويبلغ عددها خمسة كهوف وتقع جهة الشمال. واليانية ديانة هندية نشأت في القرن السادس قبل الميلاد وكان قوامها تحرير الروح بالمعرفة والإيمان وحسن السلوك وقد أسسها أحد أتباع الديانة

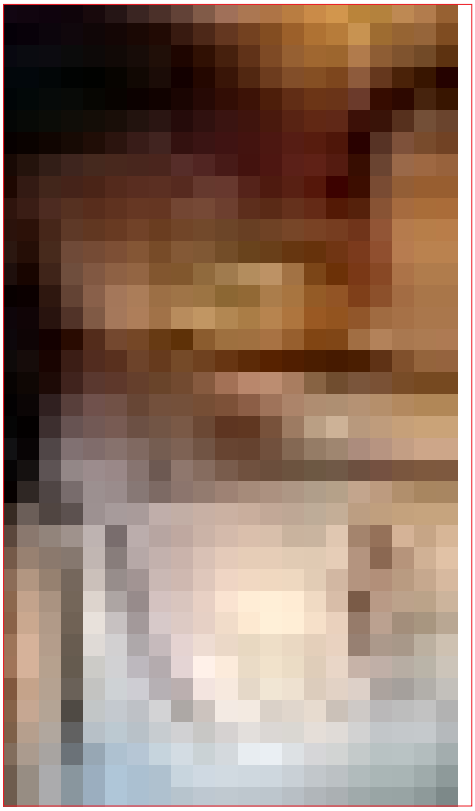
الهندوسية كحركة إصلاحية داخلية وثورة ضد الطبقة المنغلقة المتحجرة للاجتماعية الوراثية ونظام التمييز الطبقي من الهندوس، وكلمة الياني أو الشخص الياني هندية عن السنسكريتية وكانت تعني في الأصل المقدس والمنتصر وتطلق على كل من أتباع هذه الديانة.

وعلى الرغم من أن كهوف منطقة إلورا لا تبعد كثيراً، من حيث الزمان والمكان، عن كهوف منطقة أجانتا إلا أن كهوف منطقة إلورا تتميز معمارياً ونحتياً، من حيث طبيعة تكوين ونحت وتزيين التشيتياس والفيهارات، فهي تتميز هنا بالحجم الهائل والاتساع الشديد، وأيضاً باهتمام فنانيها أو رهبانها بالتفاصيل الدقيقة واهتمامهم أكثر بتجسيد ملهودنيو أكثر فنجدهم على سبيل المثال قد قاموا بتقليد الأشكال التي يتم نحتها في الأعمال الخشبية بغرض تزيينها لدرجة أنك عندما تنظر إلى الصخر المنحوت تعتقد أنه خشب محفور حفراً غائراً أو بارزاً، كما نرى مثلاً تقليدهم البارع والمتقن حتى لمفصلات وترابيس الأبواب بطريقة غاية في الإبهار والروعة.

في الكهف رقم ستة عشر من الكهوف الهندوسية تعثر على أكبر وأعظم إنجاز نشري في هذه الكهوف قاطبة وهذا الوصف ليس مبالغاً فيه ولا يقلل على الإطلاق من أهمية وروعة وجمال الكهوف الأخرى، لكن للكهف رقم ستة عشر ميزة وسر هذا التميز هو أنه يحتوي على معبد كيلاسا المذهل.

معبد كيلاسا.. إعجاز معماري مذهل: تقع هذه الأعجوبة المعمارية على بعد ميل من الكهوف البانية، وبالتحديد في الكهف رقم (١٦)، ويعود معبد كيلاسا، إلى الفترة الهندوسية ويعتبر بين الكهوف الهندوسية بمثابة جوهرة التاج، فهو تحفة نحتية ومعمارية غاية في الإعجاز ليس في منطقة إلورا أو في مدينة أورانج أباد الهندية فحسب بل في الدنيا قاطبة. لكن لماذا؟

كان معبد كيلاسا مكرساً كبيت للإله شيفا، وهو أحد آلهة الثالوث الهندوسي (إلى جانب براهما أول هذه الآلهة وفشنو أو ويشنو ثاني هذه الآلهة) ويطلق على الإله شيفا اسم سيفا واسم شيوا أيضاً وتنسب إليه أعمال التدمير والخراب قبل الخلق والتجديف هو الإله المدمر، وعند البعض من الهندوس هو المكون الأسمى وعند البعض الآخر هو الثاني وعند البعض الثالث هو الثالث في الثالوث، وقد أضاف عامة الهندوس في الأجيال الأخيرة مهمة البناء إليه بعد أن كان للهدم فقط فأصبح للخلق والهدم وإعادة الخلق أيضاً إلى جانب التدمير، وأصل الاسم سنسكريتي ويعني «ميمون أو سعيد أو مبشر بالنجاح» هذا فيما يتعلق بالسبب الذي نُحت لأجله.



أما عن فترة بنائه فتشير المراجع إلى أن معبد كيلاسا ينسب بناؤه إلى الملك كريشنا الأول (٧٦٠ بعد الميلاد تقريباً) عاهل سلالة راشتراكوتا.

ومعبد كيلاسا يعتبر أكبر بناء نحتي مونوليثي (من قطعة حجرية واحدة) في العالم وقد تم نحته من أعلى إلى أسفل على عكس الطريقة التقليدية في تشييد أو إقامة أي معبد أو أي بناء كان. وقد تم البدء بنحت المعبد المكون من طابقين بدءاً بسطحه أولاً ثم بعد ذلك تم الانتقال إلى الطابق الثاني ودواخله، ثم تزيين ذلك الطابق بالنقوش والأعمال النحتية، ثم الانتقال بعد ذلك إلى الطابق الأول ودواخله، ثم عملية التزيين، ثم بعد ذلك تفريغ البهو والمنطقة المحيطة به والأروقة والمدخل.

أي أن التصميم والنحت والتزيين كانا معاً جنباً إلى جنب مرحلة تلو الأخرى أثناء القيام بنحت هذا المعبد الذي من المؤكد أن جيلين أو ثلاثة من الرهبان قد تعاقبوا على العمل فيه لأن المراجع تشير إلى أنه استغرق قرناً من العمل والبعض الآخر قال قرناً ونصف القرن. وعلى الرغم من هذا كله، تعدد الحرفيين أو الرهبان النحاتين والفترة الزمنية الطويلة، فقد جاء العمل غاية في الانسجام والاتساق، حتى من حيث التعقيد الشديد الذي يتميز به. والحجم الذي عليه المعبد ككل كبير للغاية، تشغل مساحة تقريبية قدرها ضعف منطقة «البارثينون» في أثينا ويعلوها من حيث الارتفاع بمقدار مرة ونصف. واستلزم إنشاؤه إزالة ما يقرب من ٢٠٠,٠٠٠ طن من الصخور الطبيعية إلى خارج الجبل. ويعتقد أنه استلزم مجهود ٧٠٠ عامل لإكماله. ويبلغ عمقه ١٠٧ أقدام وعرضه ١٥٤ قدماً وطوله ٢٧٠ قدماً. وهو مفتوح إلى أعلى حيث السماء بمثابة سقف له. وجدرانه مزينة بالعديد من الأعمال النحتية البارزة والغائرة التي تصور مشاهد من الرامايانا والمهابهاراتا، وحياة الكريشنا وفي منتصف المعبد ضريح «ناندي» المرتكز فوق ظهر مجموعة من الأفيال التي تم نحتها بدقة ومحاكاة وحيوية شديدة تجعلها تكاد تنبض بالحياة. وجدير بالذكر أن المعبد كان مغطى بطبقة من الجص الأبيض لتجميله وحمايته، وبعض من بقايا هذه الطبقة لا يزال موجوداً حتى الآن.

إن معبد كيلاسا نموذج حي لبراعة المعماريين القدامى الذين أحدثوا ثورة في نظرية البناء،

التي اعتمدت تشييد أي بناء كان من أسفل إلى أعلى، والتي تعتمد على الأعمدة في رفع قواعد أي بناء، والأمر مغاير هنا تماماً، فالأعمدة ليست سوى محليات للتزيين ليس إلا كذلك يعتبر هذا المعبد من جانب آخر مدرسة متنوعة وفريدة في فن النحت الذي بلغ ذروته على أيدي هؤلاء الرهبان/النحاتين العظام، الذين شيدوا بحب جم، وذوق فني مرهف، وكدح شديد، العديد من المنحوتات الخالدة من وحوش وحيوانات وفيلة وأسود وآلهة ومشاهد أسطورية وموتيفات على الجدران أو الأبواب أو الأعمدة الخاصة بالمعبد، والذين لم يغفلوا أن المعبد في الأساس مقام ديني مخصص للآلهة والصلوات والتأمل والسكنى من أجل الانقطاع للعبادة والخدمة الروحية، كما لم يكن تدينهم ليعوقهم عن كل ما أبدعوه لنا من كهوف وعلى رأسها هذا الأثر الخالد الفريد من نوعه، والذي يجتذب سنوياً الآلاف من السائحين من شتى بقاع الأرض لمشاهدته خاصة في شهر يسمبر من كل عام حيث يقام مهرجان احتفالي موسيقي راقص في منطقة إلورا والمنطقة المحيطة بمعبد كيلاسا.

جدير بالذكر أن آخر دراسات مسحية أجريت في هذه المنطقة أشارت إلى اكتشاف مجموعة أخرى من الكهوف قد تبلغ ثمانية وعشرين كهفاً في التلال العلوية في المنطقة.

وفي النهاية لا يسعنا إلا أن نقف عاجزين ومندهشين أمام هذه الكهوف النحتية الضخمة لكن هل يجب أن نقف مندهشين فقط، أم نتساءل ونعيد طرح السؤال المثير، الذي لا توجد عنه حتى الآن إجابة شافية: لماذا ارتبطت عظمة ورقي وجمال وإعجاز فن النحت، الذي يكاد يكون من غير صنع بشر، بالجانب الديني من حياة البشر؟ أي ما هو دور العامل الديني في بعث وتحفيز المخيلة الإبداعية وبخاصة في مجالي العمارة والنحت؟ إن هذا السؤال لا بد وأن يقفز إلى ذهن من يتأمل الأعمال النحتية التي خلفها لنا القدماء على اختلاف عصورهم وأماكنهم وانتماءاتهم الدينية والعرقية. هل هذه العظمة التي تشارف حد الإعجاز مبعثها، الجانب الديني وإرضاء وحب الآلهة فقط؟ هذا ما تنطق به حتى الآن أعمالهم التي شيدوها وتركوها لنا لنشاهد قبلة فنيتهم وصنعتهم ورقي ذوقهم ورحابة مخيلتهم وهذا بالطبع ينطبق على كثير من الحضارات كالمصرية القديمة وحضارة بلاد الرافدين والحضارة الهندية وحضارة الأزتيك وغيرها من الحضارات. ولو أمعنا في التأمل وحاولنا أن نتساءل عن فن النحت في عصورنا الحديثة والذي لم يبلغ ما بلغه فن القدماء دون شك، مهما امتلكته من وسائط ولا ينطبق هذا على فن النحت فحسب بل فن العمارة أيضاً يكون السؤال: هل انتفاء أو الغياب التام للعامل الديني، وما كان يستلزمه من حب ورغبة في إبداع وتكريس العمل للآلهة أو الشخص المخصص له البناء أو العمل المشيد، هو السبب فيما وصلت إليه الآن فنون النحت والعمارة على أيدينا؟

منظور خارجي للكلية للبنات (١)

فرجينيا وولف . ترجمة: فاطمة ناعوت

القمرُ الناصعُ مثل ريشٍ أبيضَ أبحَرَ سمحَ ظلمةَ السماء أن توغلَ؛ كانتْ براعمُ زهورِ الكستناء طوالَ الليلِ مثلَ بياضٍ وسط الخضرة فيما لقدوس البقر كان العتمةَ في المروج الخُضر. ليس إلى أرض التتار ولا إلى أرض العرب هبّتْ رياحُ ساحاتٍ كامبريدج، غيرَ أنها كانت تهبط حالمةً وسط غمرة الغيوم الزرقاء الرمادية فوق أسطح نونهام (٢). هناك، في الحديقة، إذا ما احتاجت الرياحُ إلى فضاء للتطواف، بوسعها أن تجد بين الأشجار ولا شيء سوى وجوه النساء يمكن أن يلتقي بوجوهها (١) وبوسعها أن ترفع الخمارَ عن وجوهها الفارغ الشاحب منعدم الملامح، ثم تحملق داخل الغُرف، حيث، في تلك الساعة، لا شيء ثمة سوى أجفانٍ شاحبة خاوية مسدلة ببراعة فوق عيون، وأيادٍ بلا خواتم ممدّدة فوق المُلاءات، عدد لا يحصى من النساء النائمات. غير أن بعض الضوء كان لا يزال يشتعل، هنا وهناك.

ثمة ضياءٌ مزدوج يمكن أن يحدّده الرائي داخل غرفة آنجيلا، بالنظر إلى إشراق آنجيلا الخاص، إضافة إلى وهج سطوع انعكاسها في اللوح الزجاجيّ المربع. كلُّ جزء فيها كان مرسوماً ومحدّدةً خطوطه بإتقان ــ ربما حتى الروح أيضاً. فالزجاجُ العاكس كان يحتفظ بصورة ثابتة محددة غير مهتزّة. أبيضُ وذهبيّ شبشبٌ أحمرُ شعرُ فاتحٌ وجه أحجارُ كريمةٌ زرقاء، وليس من تموّجٍ ولا ظلال من شأنها أن تقطعَ القُبلةَ الناعمةَ بين آنجيلا وصورة انعكاسها في الزجاج كأنما كانت الصورةُ مسرورةً أن تكون هي آنجيلا. وعلى أية حال، فلحظةُ الزمن ذاتها كانت مبتهجةً أيضاً إذ غلّفت اللوحةَ المشرقةُ تلك في جوف ظلام الليل، كأنما ضريحٌ قديس قد ثُقبَ في سواد العتمة الليليّة غريبٌ بالفعل أن تمتلكَ هذا الدليل المرئيَّ على اتساق الأمور واستوائها؛ هذه لزنبقةُ التي تطفو كما لها سليمةً فوق صفحة بحيرة الزمن، بلا خوف، كما لو أن ذلك كان كافياً ــ صورة الانعكاس تلك. لكن، أيُّ تأمّل قد خانته الآن بدورانها، فغدتِ المرآةُ لا تحمل أيةَ صورة على الإطلاق، عدا هيكل السرير النحاسيّ، أما هي، راكضةً هنا وهناك، راحت بخطوات ناعمة تمشي الهوينى تارةً، وتارةً تُسرع الخطوَ مثل سهم، فصارت كأيّ امرأة في دارها، ثم تبدّلت ثانيةً، إذ جعلت ترتمُّ شفتيها بامتعاض فوق كتاب أسود ثم راحت ترسم بإصبعها علامات على ما ليس يمكن أن يكون فهماً حقيقيّاً لعلمِ الاقتصاد بالتأكيد. وحدها آنجيلا ويليامز كانت في نونهام من أجل كسب نفقتها لم تعيشها ولم تستطع أن تنسى حتى في لحظات الفرح المتأجّج والهُيام، شيكات أبيها في سوان سي (٣) والمشهد الذي هو فيه يتغسل في حجرة تنظيف الآنية: عباءات وردية سوف تُنشر في الخارج كي تجفّ على الحبال؛ تلك رموزٌ تدل على أن الزنبقةَ لن تطفو بعد الآن سليمةً فوق صفحة البحيرة، لكنها ستأخذ سماً فوق بطاقة مثل كلِّ الأخريات.

«آ. ويليامز» ــ بوسع المرء أن يقرأ الاسم في ضوء القمر؛ وإلى جواره بعض أسماء أخرى مثل ماري أو إلينور، أو مايلدريد، أو سارا، أو فوبي، فوق بطاقات مربعة مثبتة على أبواب غرفهن. كلُّها أسماء، لا شيء سوى أسماء. الضوء الأبيض الشاحب يجعلها تذبُل وتتيبّس بالنشا حتى ليبدو كأنما الهدف الوحيد من وجود كل تلك الأسماء هو صعود التعبئة العسكرية في حال استدعائهن من أجل إخماد نار، أو تطويق وقمع حالة عصيان مسلّح، أو من أجل اجتياز امتحان. هكذا تكون قوة الأسماء المكتوبة فوق بطاقات مثبتة بالدبابيس على أبواب الغرف. هكذا أيضاً يكون التشابه، مثل تشابه البلاطات، وتشابه الدهاليز، وتشابه أبواب غرف النوم، بالنسبة لمصنع ألبان أو دير راهبات، مجرد تحيّز للعزل الانفرادي وتعليم الانضباط والنظام، حيث وعاءُ اللبن يقف هادئاً ونقيّاً بينما تتم عملية غسيل هائلة للبياضات الكتانية.

في تلك اللحظة تحديداً جاءت ضحكةٌ ناعمة من وراء باب. الساعةُ ذات الصوت المتزمّت تدقُّ لتعلنَ ــ الواحدةَ، الثانية. الآن، لو أنَ الساعةَ (٥) كانت تُصدرُ أوامرَها، فإن تلك الأوامر سوف يتم تجاهلُها. فلنا رُ والتمرّد المسلّح والامتحان جميعُها تجمّدت ودثّرتها الثلوجُ جرّاء تلك الضحكة، أو أنها قد اجتُثّتْ بنعومة من جذورها. لأن صوتَ الضحكة بدا وكأنه يغور من الأعماق، ثم راح برقّة يطيح بالساعة، ويجرف القواعدَ والنظم. كان السريرُ منثوراً بأوراق الكوتشينة. «سالي» كانت على أرضية الغرفة. «هيلينا» على الكرسي. «بيرثا الطيبة» كانت تشبك يديها جوار المدفأة. أما «آ. ويليامز» فقد دخلت الغرفة تتثاءب.

ــ «لأنه شيء لعين تماماً وعلى نحو غير محتمَل»، قالت هيلينا.

ــ «لعين،» رددت بيرثا مقلدةً صدى الصوت. ثم تثاءبت.

ــ «نحن لسنا رجالاً غير مكتملي الرجولة».

ــ «لقد رأيتُها تتسلّل من البوابة الخلفية بقبّعتها القديمة تلك. إنهم لا يريدوننا أن نعرف».

ــ «هم؟»، قالت آنجيلا. «هي».

بعد ذلك تأتي الضحكة.

كروت اللعب كانت تتناثر، تسقط بأحمرها وأصفرها، الوجوه إلى الطاولة، والأيادي تداعب الكروت. بيرثا الطيبة، تميل برأسها وتتكئ على الكرسي، تتنهد بعمق. كان من الممكن أن تذهب إلى النوم بكامل رغبتها، لكن، منذ غدا الليلُ مرعىً مباحاً حقلاً مترامياً غير محدود، منذ أصبح الليلُ ثراءً لانهائياً، فإن على المرء أن يجوس عميقاً في دهاليز ظلمائه. يجب على المرأة أن تتزين به مع جواهرها. كان الليل مشتركاً في السرّ فقط، فيما النهارُ واضحٌ ومقروءٌ ويرعى في كلئه السربُ كلّه. الستائر كانت مرفوعةً، وغبشُ الضباب يملأ الحديقة. وفيما كانت تجلسُ على الأرض جوار النافذة (بينما الأخريات يلعبن)، كان جسدها وعقلها، الاثنان معاً، كأنهما تُفاخر بالهواء، كي ينتشرا ويتغلغلا خلال الشجيرات. آه، لكنها كانت

ترغب في أن تتمطى في سريرها ثم تنام. إنها موقنة أن أحداً سواها لا يشعر بالرغبة في النوم؛ هي توقن، عبر وهنها الناعس وترنحات رأسها، بفعل الرغبة في النوم، أن الأخريات يقظات تماماً. فعندما ضحكن جميعهن معاً، رقرق عصفورٌ في نومته بالحديقة الخارجية، كأنما الضحكة.....

نعم، كأنما الضحكة (لأنها بدأت تغفو الآن) راحت تطفو عالياً مثلما يطفو الضباب ثم راحت تشبك نفسها بشرائط مطاطية لمعة في النباتات والشجيرات حتى امتلأت الحديقة بالغيوم والأبخرة. وبعد ذلك، جاءت الرياح لتجرف كلَّ شيء، كان على الشجيرات أن تحني هاماتها فيما الأبخرة البيضاء سوف تهبُّ وتتخلل العالم.
من خلال كلِّ الغرف حيث تنام النساء كانت هذه الأبخرة تصدر معلِّقةً نفسها في شجيرات التفاكهة، مثل رزاز الضباب، ثم تتحرّر طليقةً نحو الفضاء الواسع. النساء الأكبر سناً كنَّ ينمن، هن اللواتي كنَّ في يتجولهن يقبضن بقوة على مصلمسا عدة العاجية. الآن، ناعمات، شاحبات، وبلا لون، كن غارقات عميقاً في النوم، يرقدن مُحاطات، يرقدن مدعومات، بأجساد الشابات المتكئات والمضطجعات أو لم مجتمعات تحول النافذتين سكبن في الحديقة أمامهن تلك الضحكة الفوارّة الضحكة غير المسؤولة ضحكة الجسد والعقل حين يطفوان بانطلاق بعيداً خارج القواعد والساعات والنُظم: كثيفة الخصوبة لكن هيولية، بغير شكل فوضوية، تتعقّب شجيرات الورد وتضللها وتشبّك جدائلها بقصاصات الأبخرة.

«آه»، زفرت آنجيلا، وهي تقف إلى النافذة في قميص نومها كان الوجعُ يكمن في صوتها ما التبر أسها للخارج. الضباب كان ينشقُّ كأنما صوتها قد صدعه نصفين كانت تتكلّم بينما الأخريات يلعبن، تتكلم مع أليس إيفيري عن قلعة بامبروف (٦)؛ عن لون الرمال في المساء عندئذ قالت آنيس إنها سوف تكتب عن ذلك يوماً، وحددت اليوم في أغسطس، عندئذ أحنت جذعها وقبّلتها، على الأقل لامست رأسَها بيدها بينما آنجيلا بطبيعة الحال لم تستطع أن تبقى جالسة في سكون، مثل واحدة مأسورة ببحر تضربه الرياح بعنف داخل قلبها، راحت تطوف حجيئة وذهاباً في الغرفة (الشاهد قد علمنا مثل هذا من مشهد) تجذف بذراعيها لحولها كما يتخفّف من حال الإثارة هذه، هذه الدهشة التي اعترتها جرّاء تلك الانحناءة التي لا تُصدَّق للشجرة الخرافية ذات الثمرة الذهبية في قمتها ألم تكن قد سقطت بين ذراعيها؟ لقد حملتها متوهجةً إلى نهدها شيءٌ لا يمكن أن يُمَسُّ، لا يمكن أن يُفكَّر فيه، لا يمكن أن يُتكلّم عنه، لكنه يُترك كي يتوهج هناك. وبعد ذلك، ببطء تضع هناك جوارَ بها الطويلة، تضع هناك خُفّيها، تطوي تنورتها الداخلية بعناية في القمة (٧). آنجيلا، اسمها الآخر هو ويليامز، تدرك أن ـ كيف يمكنها التعبير عن ذلك؟ ـ تدرك أنه بعد المخاض المظلم للآلاف العصور هاهو النور يشعُّ في نهاية النفق؛ في نهاية الحياة، في نهاية العالم، تحتها كان يرقد الخير المطلق، الجمال المطلق كان هذا هو اكتشافها الخاص.

بالفعل، كيف يمكن للمرأة بعد ذلك أن تندهش إذاً هو هي تستلقي في فراشها لم تستطع أن تغلق عينيها؟ ـ ثمة شيء ما جاهر يمنعهم من الانغلاق ـ إذا كان الكرسيُّ وخزينةُ الأدراج يبدوان في الظلمة الخفيفة فخمين وجليلين والمرآة بدورها تقوم هيبةً بما تحمله من لمحات نهارية رماديّة شاحبة؟ تمتص لها هاهنا مثل طفل (عمرها كان تسعة عشر عاماً في نوفمبر الماضي)، إنها تتمدّد في هذا العالم الطيب هذا العالم الجديد هذا العالم الذي في نهاية النفق، إلى أن تدفعها رغبةٌ قوية في رؤيته أو امتلاكه، فتقذف ببطانيّتها، ثم تقودها تلك الرغبةُ إلى النافذة، وهناك، تنظر إلى الخارج صوب الحديقة حيث يتمدد الضباب كلُّ النوافذ مفتوحةٌ، إحداها بلون أزرق ناريّ، وثمة شيءٌ مايد مدم على البُعد، إنه العالم بالتأكيد، والنهار الوشيك، «أووو»،
صرختْ، كما لو كانت في وجع.

تمت

فرجينيا ولف (١٨٨٢ ـ ١٩٤١):

أديبة إنجليزية، ابنة السير لزلي ستيفن محرر «معجم السير القومية»، في ١٩١٢ اقترنت بليونارد وولف، وهو صحافي وكاتب. كانا يديران مطبعة هوجارث التي نشرت أغلب كتبها. أدرك الناس أن رواياتها الأولى «الرحلة البحرية إلى الخارج» ١٩١٥ عملٌ مرموق، وسرعان ما أردفت النجاح الذي لاقته برواية «الليل والنهار» ١٩١٩، ثم رواية «غرفة يعقوب» ١٩٢٢. في هذه الأثناء كانت قد نشرت تجارب أخرى عديدة مكتوبة على نحو جيد جمعتها في كتابها المسمى «الاثنين أو الثلاثاء» ١٩٢١. وبهذا الأسلوب الجديد كتبت رواياتها التالية: مسز دالواي ١٩٢٥، «نحو المنارة» ١٩٢٧، و ـ إلى حدٍّ ما ـ «أورلاندو» التي تعد «سيرة» ١٩٢٨. من بين رواياتها الأخيرة نالت رواية «السنون» ١٩٣٧ استحسان النقاد (وكانت دائمة الجدل معهم) بدلاً من أن تكتب روايات تستخلص أفكار شخوصها مما يقولونه أو يفعلونه، أو تقدم تسجيلاً لأفكار أفرادها، استشفه منه طراز هم، اختارت أن تكتب روايات يتكشف الفكر فيها على نحو دقيق إلى الحد الذي تفقد معه الكلمات والأفعال كثيراً من أهميتها لكن من قيمة كتبها؟ جزئياً؛ في فهمها لهذه الشخصيات التي تكتب عنها وجزئياً في التوفيق الذي كان يصاحبها في استخدام الكلمات جعلتها هذه المزايا من أحسن نقاد الأدب في زمانها، وقد نشرت مقالات نقدية هي: القارئ العادي ١٩٢٥، القارئ العادي (الجزء الثاني) ١٩٣٢. غرقت قرب لويس بمقاطعة ساسكس في الثامن والعشرين من مارس عام ١٩٤١، وأثبت قاضي التحقيق في الوفيّات أنها انتحرت.

(انظر دائرة المعارف البريطانية ـ مجلد ٢٣ ـ ص ٧٣٣، جامعة شيكاغو، طبعة ١٩٤٥).

١ ـ كُتبت عام ١٩٢٦.
٢ ـ CollegeNewnham جامعة للبنات في قلب جامعة كامبريدج.
٣ ـ مازالت تتكلم عن الرياح (المترجمة)
٤ ـ Swansea مدينة تقع على الساحل الجنوبي من ويلز (المترجمة)
٥ ـ أعطت الساعة ضمير المذكر he ولهذا دلالة تقصدها؟ انظر المقدمة (المترجمة)
٦ ـ Bamborough Castle قلعة بإنجلترا بُنيت في القرن السابع عشر (المترجمة).
٧ ـ قمة الشجرة ربما (ت).

شنطة حليمة

محمد عطية محمود

خلف الباب المغلق من الداخل قبعت الشنطة.. تنتظر اليدين النافرة عروقهما كي تتلقفانها.. تضمانها إلى الصدر الضامر، تصطدم بعظمة الذقن، فلا تعبأ بنغز سوستها الناتئة فيها، وهي تمضي.

غالباً لا تكون الشنطة مكتظة بقطع ملابس جمعت على عجل، ربما كانت أجزاءً من ملابس داخلية غير مكتملة، مع تكرار لإحدى القطع دون الأخرى، مع ثوب أو ثوبين، وحافظة نقود قديمة فارغة إلا من منديل صغير مشغول الحواف، وربما خلت الشنطة من ثوب للمبيت...

وقفت واضعة يديها في وسطها تقسم أنها سوف تغادر البيت الذي... والذي.....

يسمع صوت لبكائها، ولا يرى إلا أثر اندفاع الدماء في خريطة وجهها الجاف.. يحمرُّ لون أنفها المدبب تعترض خيوطه بياض عينيها.. تنفّر العروق أعلى جبهتها المنحدرة إلى الخلف، بعد انزلاق (الإيشارب) الذي لا يزال معلقاً بربطة شعرها من الخلف متدلياً لامساً كتفها لتظهر جلية الخصلات البيض الممتدة في عمق رأسها.

لم يتحرك في فضاء البيت ساكن.

استندت إلى الحائط.. تلتقط أنفاسها.. تنحدر نظراتها شاردة نحو الشنطة..

« ــ حليمة... لست بخادمة!!».

« ــ حليمة...

منذ احتواك البيت الكبير، وسط أخوة وأخوات لا تشبههم في أي شيء، وأنت تعالجين اختلافك عنهم بجعل ظهرك مطية لأقدامهم، وأقدام أبنائهم... نعم هم وأبناؤهم، فالكل يترك البيت، إلى حيث بيته الجديد وعياله، وعندما يعودون يجدونك قابعةً مرفأً لسخطهم...

يضحكون فتضحكين حتى يسيل الدمع من عينيك، ضحك الخالي من الوجع في أنظارهم حتى إذا فرغوا من ضحكهم وجدوك ما زلت تجففين دموع الضحكات ليستنكروا فعلتك التي صارت لديهم مصيبة.

وعندما تبكين صامتة تشمئز وجوههم وتنلك ألسنتهم بالسوء...».

أدارت وجهها مصمصت شفتيها وهي ترفع عينيها نحو السقف.

« ــ حليمة.. إلى أين أنت ذاهبة؟».

« ــ حليمة...

منذ فرغ عليك، وعلى أخيك الأصغر، البيت الكبير وأنت تداوين مروق الأيام بالنسيان، وتغييب الدماغ ومصمصة الشفاه حتى أتت «الغريبة» لتحكم البيت الذي صار بيت أخيك... «الغريبة» التي لامست أوتار مشاعرك، وغربلتها، مرة تشد لجامك، ومرة ترخيه، لتشعري معها بالتجدد والتنوع...

هي تمنحك حالة من الانطلاق، ثم تعيدك بقسوة، لكنها قسوة حانية!!

هكذا ترينها، فلا تستطيعين الفكاك منها...

هي جلادك الرحيم...

هي تمنحك سعادة الضحك والألم، ولكنها تحرمك لذة بكائهما».

هممت على حافة كرسي بالصالة في مواجهة الباب، شدت (الإيشارب) من رابطة شعرها، ونظراتها مستقرة على الشنطة.

« ــ حليمة... لماذا لا تردين؟!!».

« ــ حليمة...

منذ غادرت البيت الكبير، خلف «الغريبة» التي أبت المكوث في بيت قديم تتشبع جدرانه بعبق لا يروق لها، وأنت ليس لقلبك معها خيار، تماماً كأخيك الذي ابتلعته في حضنها...

أنت تحبينها، ولا تحبين سواها، وتعلمين أنها لا تحب إلا أن ترى العالم من مكان مرتفع عن مستوى الأرض، التي تحكم وجودك بجدران لا ينفك حصارها...

معها العالم مفتوح أمام ناظريك، لكنه مغلق بداخلك.. أليس كذلك؟!!».

زمّت (الإيشارب) على رأسها، وعادت عيناها تلتصقان بالشنطة...

« ـ حليمة...

هل كنت تدرين أن البيت الجديد صار بيت «الغريبة»، أم أن حبك لجلادك أعماك عن حقيقة أن البيت القديم الذي كان يؤويك ـ هو أيضاً ـ قد صار سراباً لا يمكن الإمساك به...

ماذا لو قد أقصتك «الغريبة» عن (بيتها) لمرات ومرات، تعودين بعدكل مرة منها إليها فاتحةً ذراعي الحنين بلا دموع...».

« ـ حليمة...

على أرض هذا البيت ـ أيضاً ـ ليس لك مكان، وليس للبيت مكان في قلبك، رغم نزوحك إليه بين فترات الوصال، ورغم أنه الأقرب إليك بعد البيت الكبير الذي راح؛ فأنت غالباً ما تفتعلين ثورتك عليه، وبعثرة أشيائك من مكانك فيه، ولملمة بعضها في فوضى شنطتك لسكرة لأنك توقنين تماماً أن قلبك «هناك» عند التي كلما فارقتها وجئت إليه هربت منها وجدت نفسك في اشتياق إليها..

نعم.. واشتياق شديد.. لكنها الآن لا..».

انتزعت عينيها عن الشنطة، لتنهض.. تفتح الباب، و...

شعر

يبكي ويضحك

حمزة قناوي

مُدي العيونَ إليه والأهدابا
وطوى الطريق مُحلِّقاً نحو المدى

مدي يديكِ إلى فؤادٍ عاشقٍ
وارني لهُ فلعـلَّ رنوتكِ التي

ترثي لعُمـرٍ في طريقكِ قد مضى
طُلّي إليه ففي الفؤادِ لواعج

وسنين قهرٍ سافرت ترجوكِ من
يبكي ويضحك إن خطوت على المدى

يهفو إليك يطير خلف ردائك الـ
يبكي لمرِّك كالسحابِ إذا مضَى

ويعودُ بالأحلام نائمة على
يمضي إلى دنياكِ يلقاك الدُّنا

لكنما تأبين أن ترني له
فامضي ولا تتلفتي نحو الذي

هو قد هواكِ تعبُّداً وتبَتلاً
فلكم سعى شوقاً إليك وذابا

إن لحت فيه تخيُّلاً وسرابا
سوَّمته العشق الكبير عذابا

تحيي الجنان وتُنبتُ الأعنابا
لم يلق في مرّ الشباب شبابا

حرَّى وأحلامٌ هوين ترابا
عمر تناثر ضيعة وصعابا

حلماً يبعثر أنجماً وسحابا
مسحورِ يلمسُ طيفَهُ الوثابا

فوق الرياح الهوج رام غيابا
يأسٍ يراودُ يأسه فيهابا

عُـشباً ظلالاً أنهُراً وهضابا
تفقدهُ أمواج الجنونِ صوابا

أغمدت فيه أسنةً وحرابا
والعابد النَّسَّاكُ لا يرجو المثابا

أندلسية

محمود فرغلي علي موسى

أيُ غرناطةٍ
عشتَ
تسكنُ في أفقِها نجمةً من حنينْ؟
قابَ قوسينِ أم قابَ حزنينِ منها؟
كلما جاعَ قومٌ
رميتَ لهم لحمَها،
ثم قلتَ:الرجوعُ لها مستحيلْ؟
كلما أيقظتكَ الرياحُ نأيتَ،
وصرتَ إلى
جثةٍ من دمٍ نائحٍ وعويلْ،
أي دربٍ سلكتَ لها؟
أوكانَ سدَى عُمُرٌ من الموتِ
والقتلِ؟
أكانَ سُدىً ظهرُ سرجٍ تضمَّخ بالحمحماتْ.
أي غرناطةٍ تَدخلكَ الآنَ؟
تنفضُ عنكَ أَسَاها،
وتخلعُ عنك إزارَ النَّدى،
تَستعيرُكَ مِن أَسيفٍ على حَطِّيسنا ظهرَ

كليلاً بلا بارق أو صليلْ.
وفي الليلِ تُقصيكَ
نجماً يُحاور أحزانَه
في مدارِ الأسى والأفولْ.
أي غرناطةٍ
تشتهيكَ ولا تشتهيكَ
تريدُكَ أنَّى تشاءُ
وورْدُ الغوايةِ في نَسغها،
ثم تزهدُ أنَّى تشاءُ،
فترميكَ قلباً عليلاً تعلَّق في
فيءِ نخلٍ عليلْ
أين أبوابُها
أين حمراؤها
يا دليل؟
لم نسلِّم مفاتيحها
لم نقايضْ بها
يا غبار

* * *

ذات حزنٍ
وأوغل فينا الهوى ذاتَ حزن
وكان انتظارْ.
كلما فاجأ الخوفُ أيامها الذابلاتِ
استعارت دمانا
تُجدد من نسغِ أحلامنا
قلبَها المستعارْ
انتظرنا طويلاً
شميماً لنجدٍ بأدرانها،
وانتظرنا
تباريحَ نخلٍ يموج بلا زائرين
ولم يجمع اللهُ يوماً شتينِ قاما إلى دربَها
لم نسلِّم مفاتيحها
لم نقايض بها
يا غبار.

سماء مقصوصة الطيور

منير محمد خلف

حياتي بدونكِ غابةُ حزنٍ
فراغ.. وقحطٌ.. ويأسٌ.. وموتْ..
تجفّ السّواقي
إذا لم تمسَّ يداكِ يدي،
وأسرابُ هذي الغيومِ
يهاجرُ أعشاشَها الماءُ
تفلتُ قطعانَها نحونا
ثم تتركُ خلخالَ أحزانها
في نزيفِ القمرْ.
فلا تَدَعي القلبَ
يأخذه لمراعي الشقاءِ رعاةُ الغيابِ،
السماءُ ستبقى بدون سماءٍ...
وهذي البلادُ
ستُوقِفُ دورةَ خضرتِها الأرضُ
تشحنُها بثمارِ المرارةِ،
لن أعرفَ النهرَ بعدَكِ
لن تنحني للعصافيرِ أغصانُ روحيَ
لن أقطفَ الفجرَ من صوتكِ المريميِّ

ولن يستطيع ملايين ثوّار قلبيَ
أنْ يُبعدوا الجرحَ عنهُ
وأن ينكِسُوا رايةَ الحزنِ فيهِ
ولن يستطيعوا... ولن يستطيعوا...
لأنَّ الزهور التي سوف تبقى بدون ثيابٍ
سيقتلُها بردُها،
ثم يعجنُها في المساءِ القطيعُ
ويغسل آثارها من يديهِ الرّبيعُ
غداً..
حين تأتين..!
يا لغدٍ...!
كم تموتُ عصافيرُ فرحتهِ
كم بعيدٌ هو الآنَ
كم تستلذّ الغياباتُ حين تضمُّ عناقيدَهُ،
ثم تُخرِجُ أَلْسنةَ القهرِ في وجهِ عمري،
غداً حين تأتين...
لن تقرئي في الشوارع أو في الحقولِ
سوى باقةٍ من دمٍ أسودٍ

نَخَرتْ أرضَ أحلامِهِ دودةُ الانتظار..
.. المنافي التي حاصرَتْ صوتَهُ
لن يجيء الشتاءُ كعادتِهِ..
يحملُ الدّفء أو برتقال الحنانِ،
سأبقى بدون مكاني
وأهربُ منّي، ويهربُ مني زماني،
وترحل عن باحةِ الصّدرِ كلّ طيورِ الفَرَحْ.
يَدِي مترعٌ قلبُ أطفالها بهبوب الحنينْ.
تضمّ يدي في يديكِ يدَ الياسمينْ.
أنامُ وأصحو..
فأصحو وكم لا أنامُ
فلا الأرضُ تحملني يا فراشةَ فرحتي
الا لم تُتابعْ مشاويرَها المنتقاةَ،
ولا الأُفقُ يفتحُ كوَّةَ دكّانِهِ
للحصولِ على ربطةٍ من هواءْ

دوّار الشمس

ناصر جبران

تنبسط الأرض أمامي منبسطة سفوح المنحدرة باتجاه البلدات والقرى المحتلة ولا أرى إلا حركة الجيش وأفرادهم ومعداتهم وآلياتهم المدمرة والمقتلعة لأشجار الزيتون والبرتقال فيما تبدو العوازل الأسمنتية وكل أشكال الفصل العنصري ونقاط المراقبة والعبور شاخصة في وجه الأهالي وأصحاب الأرض ومتداخلة بقسوة في نسيج تضامني مع تلك المستوطنات المستعمرات بلتفافاتها اللعينة وشوارعها العنكبوتية الملتوية.

لا شيء سوى الاقتلاع والاستيلاء والتغيير العدائي في معالم الأمكنة ومسمياتها ومع هذا تبقى الأرض حاضنة وفيّة للذين يتمسكون بها فيما تستمر المقاومة والحياة بكل أشكالها. «أم صابر» شريكة دربي الغالية لها أسلوبها أيضاً إذ تتأنى وتتعب كثيراً وهي تتجول بين حارات قريتها التي قسمها الجدار العازل ومع هذا تصر ولا تعرف إلا التنقل وزيارة الرحم والأصدقاء وبيوت طفولتها وتتحمل المشقة والعناء وهي تعتلي جانباً من ذاك الجدار العالي الفاصل متجاوزة عبر ثغرة بسيطة فيه وجانب لم يتواصل مع ألواحه الأسمنتية الأخرى بسبب صخرة قاسية برزت حائلة ممتدة أقل بمترين في ارتفاعها دون مستوى الجدار، حيث تولت بشموخها قدراً هم كانت فيه بمثابة معبر الرحمة ومنجاة لكل القاطنين بتلك القرية إذ سمحت لأبنائهم بالوصول لمدارسهم وللعاملين والمشتغلين بالتجارة في فتح رشهم وكأنهم فيما فئة المزارعين بطبيعتها هي أكثر التصاقاً وتعايشاً مع أرض البيارات التي تخصهم.. هكذا هي «أم صابر» دفء بيتي وحياتي ومحبة ودودة تعطر البيوت بلطف حديثها.. اليوم صرت أنا وهي نعتاش على حقل ناما لم يتبق لنا سوى ابننا «أيمن» ابن الثامنة عشرة تتطلع إلى المستقبل له أحبه كثيراً غير أني بالتأكيد لا أبدي مشاعري العاطفية مثل أمه فيما تخاف عليه أكثر وأكثر كلما تذكرت رحيل ابننا الأكبر «صابر» ذاك الغائب الحاضر الذي دوماً هي لا تستحضره بمعناه تفكيراً وإرهاصاً وإنما يعيش معها كل ليلة كما لو أنه غائب عنها للحظة وتجزم أنها أكلته الزعتر وارتشفه من يديها الشاي الذي يحبه بالنعناع واحتضن أخاه وقبل رأسينا أنا وهي وغادرنا.. هكذا تزعم.

اليوم صارت تتحدث عن أشياء غريبة فيما أنا أقضي جل نهاري في الحقل وأعود قبل أن يحل الظلام ومع الوقت أخذت أبكر في العودة وأمضي المساء بجوارها ولا أتركها وأغادر بيتي إلا للمقهى المجاور ثم أعود سريعاً.

يتوقف «خليل المعلم».. ينثر حفنات من حبوب دوار الشمس على جانبي الممر الترابي المتعرج.. يملأ كفاً ثم أخرى، ويتبعها بأخرى وأخرى إلى أن يصل إلى الطريق الواسعة المؤدية إلى حقله.. فيما «أم صابر» لا تغيب عن عقله لحظة، يقول عنها بشيء من الإضافة كثيراً ما همهمت على صوتها ليلاً كنت أسمعها تتحدث جهاراً وكأنها تخاطب آخر أو مجموعة من الأشخاص وهي تقف مقابلة لصورة ابننا الشهيد «صابر» الموشحة بغصن منسق مجدول بالورد المختلف الأشكال والألوان حرصت على استبداله كلما ذبلت ورودها ولا تمل من المحافظة الدؤوبة على تفقد قفص صامت غاب طائره بعد رحيل صاحبه وتنظيفه من لا شيء وكثيراً ما وضعت الماء وحبوب دوار الشمس في المكانين المخصصين لهما كانت أبصرها تمد يدها إلى داخله تداعب الفراغ.. لا صوت تغريد.. لا خبطة أجنحة ولا مخالب تغمق وتمسك بأصابعها الناحلة.. تغني ثم تنتحب.. كانت الأيام الأولى فاجعة لنا وصعبة عليها أكثر، ومع الوقت هدأت واستقر حالها وانصب اهتمامنا بابننا «أيمن».. عجباً لا أجد سبباً لما يجري.. حقاً لماذا تذكرت القفص المرمي بعيداً هناك على سطح المنزل وطلبت مني إعادته للخانة نفسها من زاوية البيت حيث يمضي «صابر» معظم وقته هناك بين المطالعة وزراعة شتلات الورد.. ثلاثة شهور وهي تلاحظ القفص الفارغ.. لماذا استرجعته.. لماذا هذا الاهتمام المفاجئ رغم انقضاء ما يقرب العام مركوناً هناك فوق السقف.. ألم تطلب مني ذات صباح منعش هلول تحرير الطائر من قفصه بعد انتهاء أربعينية الشهيد بيومين من قائلة لي وبإلحاح مكرر:

لا يجوز لنا الاحتفاظ بهذا الطائر.. أتسمعني لا يجوز لنا الاحتفاظ بهذا الطائر الجميل وحبسه بعد رحيل ابننا الغالي.

قلت مؤكداً:

صحيح.. معك حق..

ثم أردفت مقترحاً:

ما رأيك نبيعه ونتصدق بثمنه اكتساباً للأجر والمثوبة.

صمتت مترددة ثم أجابت رافضة كما لو أنها حسمت رأيها فجأة:

إطلاق حريته أكثر أجراً عند الله.. لا تتأخر.

امتثلت لطلبها وفتحت القفص ظل متردداً قلب رأسه الصغير يمنة ويسرة.. يقترب من الفتحة ثم يتراجع منكفئاً للداخل يقفز ويتراجع بعدها لتقدم خطوات واستقر حلمه على مغادرة القفص والرحيل عنا بعيداً.. كان صوت ندائه الباحث عن أسرابه المماثلة يسبق جسده الصغير.. نسمعه بوضوح.. ارتفع عالياً.. عالياً وهو يبتعد باتجاه الشرق فيما صوته أخذ بالخفوت تدريجياً.. بقينا نطالعه ونتابعه أثراً يتضاءل حتى اختفى في زحمة النهار المبهر.

***

أخذت الأمور تزداد سوءاً وكلما تأخر «أيمن» وطالت سهرته قليلاً خارج البيت اضطربت «أم صابر» وارتفعت وتيرة قلقها واضطرابها وتزايد خوفها.. كانت هناك في غرفة الجلوس تمكث مرتابة في انتظاره ساهرة لا يهدأ لها بال حتى يعود.

صرت أرقبها وألحظ تأخر ابني «أيمن» ومما ألهب حيرتي وحرجي وزاد الطين بلة ما تفوه به جاري «أبو محمود» إذ سحبني جانباً بعد صلاة الفجر مستفرداً بي ونحن نهم بمغادرة المسجد ثم أخذ يتقاصر في مشيته وأنا أجاريه عله يبدي ما في سريرته.. ابتعد عنا المصلون ولم يتفوه إلا أخيراً حيث همس قائلاً:
يا «أبو صابر» انتبه للحاجة أننن..
قلت: ما بها؟
قال: أنت جاري والذي يزعجك يزعجني وما لا يرضيك بالتأكيد لن يرضيني.. ما الذي حدث لأم صابر؟!
قال: أنا الذي أسألك لا أنت.. ما الذي حدث لها..
انقلب حالها.. أخذت تتحدث عن «صابر» ورفاقه كما لو كان حياً يجوب غرف الدار عندكم.. ما الذي يجري يا «أبو صابر» وماذا أصاب الحاجة.. ما هذا؟!
أجبته متأسفاً: اعذرها يا «أبو محمود» واعذرني أيضاً لأنني لا أملك تفسيراً لمثل هذه الحكايات.. إنها طيبة ولا تقصد إلا الخير.. أدعو ربي أن يخلصها من هذه الأزمة.. تعرف يا «أبو محمود» الحاجة تتذكر ابنها وليس بالهين نسيانه.. مناسبات كثيرة قمت بها شاهد هو ما زالت عالقة في أذهاننا.
أبدى حرصاً وهو يقول بمودة مصطنعة مقاطعاً لحديثي وكأنه يود تفنيد ما يريد إيصاله لي: معذور يا «أبو صابر»... الله يخلصها مما هي فيه.. لكن الحاجة يا أخي لا تكتفي عند حدود حكاياتها وتخيلاتها، إذ تجاوزت إلى أبعد من ذلك وهذا ما أوصلته لي «أم محمود»، إذ نقلت إليَّ مخبرة عن أمر تصورته في البدء مجرد دعابة من الحاجة «أم صابر» قبلته منها مرة وتكرر مع ابنتنا «سوسن» بل مع الكثيرات من الحوامل في حارتنا إذ ما إن تقابل إحداهن حتى تمسح كفها على بطنها بارز وهي تقول لها: «ما شاء الله».
توجهت قائلاً له: هذا كلام طيب.. ماذا تريدها أن تقول يا أبا محمود؟
صبرك علي، قالها مقاطعاً لم أكمل، انتظرني حتى أخلص كلامي.. أي كلام طيب هذا كأن تقول مثلاً ما في بطنك سيحمل السلاح.. أبشري يا أختاه.. سيلحق بموكبهم إلى متحرك بعنف هاجم برفس برجليه.. سيدافع عنا جميعاً..
صمت ثواني.. لم أقاطعه ولم أبس بكلمة بعدها، أضاف: اسمح لي.. هذا الكلام يا «أبو صابر» يقلق النساء ويخيفهن.. مرة تتحدث عن تهيؤات وتصورات لا تصدق، ومرة تبدي أفعالاً غير مقبولة.. توقف برهة ثم عاود استكمال حديث هامساً:
أنت تعرف أن الأوضاع التي بدت تشتد وتتأزم أكثر من قبل والعدو يحرك دورياته باستمرار ولا يوقفها بعد أن تمكن قناص من قتل أحد أفراد جنوده..
أبديت له اعتذاري مرة ثانية وأنا أقلل من أهمية الحديث المذكور واحتمالاته:
ما أدراني يا «أبو محمود» هذه أمور في علم الغيب.. يا رجل إلى أن يلدن ويكبر الصغار يكون نحن قد خلصنا وسلمنا أمرنا وذابت عظامنا.. اترك «أم صابر» تعيش أحلامها وإن شاء الله أعدك بنصحها أن لا تبدي لكم أحلاماً مزعجة ولا تبدر منها أفعال محرجة.. أيرضيك هذا يا «أبو محمود»؟!
ابتسم في وجهي يتصنع الافتراق لكن حديثه شدني كثيراً وظل يطرق جدران رأسي بحدته وغرابته إذ لم أتوقع أن الأمر وصل بالمسكينة «أم صابر» إلى هذه الحالة الصعبة، لن أتركهم يعبثون بعقلك سأكون بجوارك، لن أسمح لتقولاتهم أن تتفشى وتكبر وأنت المناضلة الصامدة التي توقفت بجانبي وأنا في الاعتقال وتحملت ظروف غيابي ولم تتخلَّ عني واستمرت على صلابتها.. ما الذي يريده مني جاري «أبو محمود».. سأعالج الأمر ولن أدع أي مخلوق يشوّه بيتي.

***

دخلت الدار غبشة وقد داهمتها هواجس مهلهلة معتمة من اللون البرتقالي الغامق أخذت تذوب متوارية في اقتحام اصفرار اللون البرتقالي واتساعه إلى أن شمل كافة غرف المنزل تسرب عبر نوافذها وشقوق أبوابها وتطاير في كل مكان مع هدأة مجيء النهار.. وجدت «أم صابر» قابعة في ركنها المعتاد متلفعة بسكينتها الروحية الساهمة هادئة تنقل حبات

مسبحتها برقة متناهية وشفاهها تلهث بالذكر والدعاء بصوت خافت.. تريث حتى انتهت وصمتت شفاهها من الحركة وقبل أن أبادرها بالتحية التفتت نحوي بفرح ظاهر وجدتها تنظر إليَّ مبتسمة الوجه مشرقة وهي تقول بصوت به بحة مثخنة:

صباح الخير.. تصور عندنا ضيوف أعزاء.

شعرت بانقباض، قلت في سري وقد هاجمتني الظنون، ترى هل تعيش نوبة مفاجئة قاسية.. هل استفحل بها الأمر.. سأعرف هذا.. سألتها مستوضحاً: ألم يستيقظوا بعد.. أين هم؟ كنت متلهفاً لسماع جوابها غير أن الأمر تعقد أكثر حين قالت:

هناك في القفص.

انبريت مستغرباً وقد ازددت حيرة:

في القفص؟!

قالت: مالك يا رجل، الأمر في غاية البساطة لا تستغرب ليلاً وبعد ذهابك إلى السرير فوجئت أن ابني «أيمن» جلب لي طائراً جديداً.

قلت مستفسراً:

كيف هذا وأنا لم أر في يده أي شيء؟

أجابتني مباشرة:

أخفاه عني وعنك وأبقاه عند باب الدار لكنه لم يقو على كتم الأمر فهمس لي، ماما أحضرت لك هدية سوف تعجبك تعال معي.. تبعته وأنا كلي شوق لمعرفتها، ثم قال وهو يحتضنني:

هاهو اعتنيت به.. لا أريد لقفصك أن يكون خالياً.

قلت لها مثنياً على فعلته:

فعل خيراً.. الله يسعدك.. لقد قام بعمل لم يدر بخلدي.. كيف خطر في باله مثل هذا؟!

أضافت فرحة: لقد وعدني أيضاً بإتيانه أنثى له قريباً.. وظلت ساهمة ثم تذكرت قائلة.. يا «أبو صابر» لا تنس وأنت عائد في المساء أن تحضر معك شوالاً من حبوب دوار الشمس ولا تغفل أيضاً أن تأخذ معك توأ كيساً منه وأنت خارج.

هززت رأسي وأنا أشرب بقية ما في فنجاني من قهوة.. لم أشأ مفاتحتها بأي موضوع ولا أن أغص عليها هذا الصباح الربيعي الرائع.

غادرت بيتي وقد كزت الشمس على أطراف أصابعها النارية متدرجة على سلالم الأفق والسماء.. حملت متاعي ونفسي فرحة استمرأت على حمل هذا الكيس الحاوي لوجبة الظهيرة وبعض الفاكهة المتوفرة وكيس آخر يحوي حبوب دوار الشمس، هكذا يدنو شغفي قطع المسافة إلى الحقل وأنا أنثر تلك الحبوب في طريقي ذهاباً وإياباً وبشكل اعتيادي وأنثرها على قبر ابننا الشهيد «صابر» كل خميس.. مع الأيام صرت أنثرها على القبور التي أتمكن من الوصول إليها.. لن أعكر مزاجك.. لقد وفر لي «أيمن» هاجعلك مشغولة، ستجدين سلوتك مع هذا الطائر الجميل ربما تروق نفسك ولا أحتاج لمفاتحتك أيتها العزيزة الغالية، مضيت في طريقي ويبوت الحارة تطرد الخمول وتفتح نوافذها لصباح جديد.. حملت نفسي وتابعت المسير..

***

مرت أيام و«أم صابر» مولعة وسعيدة بضيفنا الجديد.. أبعدت تماماً فكرة التحدث معها بموضوعات تضايقها.. صرت سعيداً أنا الآخر. البيت يشع ببهجة فرحها وحراكها إذ عادت لشتلات الورد تقوم بنفس أعمال ابننا الشهيد «صابر» كل شيء أخذ في التحسن.. مداريومها يعبر سريعاً، ساعات تقضيها في الدار بحدوقتها دون أن تمل وخروجها صار أقل بكثير عما كانت معتادة عليه سابقاً وبهذا منحتني فرصة قضاء متسع أطول مع الأصدقاء لم أسمع عنهم همساً ولا قولاً ولا عتباً من جيراننا.. لقد راحت تميل باهتمام أكثر لكل متعلقات البيت وشأنه وملفت نظري اعتناؤها الشديد بكل ما يخص ابننا «أيمن» وتفاصيل غرفته.. سريره ومكتبته الصغيرة وملابسه حتى إن غرفته أخذت تستأثر بالترتيب والملاحظة أكثر من مرة يومياً.. هذه اللمسات والانشغالات البيتية شكلت لي إزاحة وتخلصاً من مداهمات عاصفة وهموم جارحة وعما تطلقه ألسنة الجيران، كما أن غصن الورد المجدول اكتسب وضعاً مختلفاً وصار يغير بانتظام وقبل ميعاد جفافه وروده، أدمت الذهاب والعود قوة قطع تلك الدروب والأرض تعانقني بشوق حنانها وتفاؤلي يكبر بعطاء حقلي وما ستطرحه قريباً أشجاره الواعدة صرت أتحرق حباً لدنو موسم جني الحصاد.. كل شيء يصفو نحو الأفضل وما كان قائماً ومعتاداً استمر على حاله وزيادة حتى إن حبوب دوار الشمس تضاعفت كميتها وغدت «أم صابر» تحملني المزيد منها غير أن ما أثارني صدقاً حولها عن قرارها السابق وقبولها بتواجد طائر جديد يحتل القفص المهمل عوض الطائر الراحل لهو أمر فيه شيء من الغرابة.

أما كانت هي المحفزة لي بتحريره.. كيف تقبل بآخر أم أن الحدث لا يتعدى النزوة المؤقتة أم أنها حالة كمونة ورغبة متأصلة موصولة ببواعث الحنين والتذكر والخيوط البعيدة.. هل هي بالحميمية لتعويضية لحالة إمساك بلم مفقود والتعلق بأطيافه واستعادة لذته والفرح بحوزته مجدداً.. لا أدري..!

***

ذات مساء فرح وأنا عائد من الحقل وكل ما حولي يبشر بالخصب والنماء لاحت لي بيوت قريتي الهادئة قريبة جداً من خلف هذه الأكمات والرابية التي أعتليها لأول مرة لم أطرق هذا الدرب مسبقاً كانت طريقي واحدة لا أحيد عنها غير أن الكمية المضاعفة من حبوب دوار الشمس زادتني سروراً ودفعتني لطرق دروب جديدة كي أوزع أكبر كمية فيها رواحاً وإياباً مما وفر لي غبطة كبيرة وصحبة نادرة ومهدي متسعاً من الرؤية والمشاهدة استطعت من خلالها تكوين صداقات إضافية مع أشخاص ورعاة يعبرون بشكل اعتيادي ويومي بتلك الدروب المترية.. بعضهم كان يشاهدني وأنا أنثر الحبوب ولم يتفوه بكلمة أو يستوقفني

ليس هذا فقط أنت تعرف أن الجيش والمستوطنين الإسرائيليين لا يتركون الناس في حالهم وهاهي وسائل إعلامهم تتهدجنا قتل الجندي وتشير إلى أنها وضعت يدها على معلومات أولية في غاية الخطورة سوف تعلنها لاحقاً بعد أن تتمكن من الإمساك بالمرتكبين لتلك الفعلة وعندها ستدمر منازلهم وتقتلع أشجارهم. أخذت أفكر.. لا أدري لماذا يسمعني مثل هذا الحديث المكرر.. هل يتوقع إخافتي.. واهم بالتأكيد.. إذاً ما الذي يموج في رأسه لكن جملته الصادمة القاسية الأخيرة أزعجتني فتنبهت لمعناها وما تنضمنه من مغزى مباشر، إذ قال دون مراعاة لمشاعري: لماذا لا تبيع حقلك يا «أبو صابر»؟

أجبته معتدلاً كارهاً لهذه اللهجة الفجة المبطنة: لن أبيع حقلي حتى ولو يبست أشجاره وأفعال عدونا وجواسيسه يا «أبو محمود» نعرفها جيداً، اقتلاعه للأشجار وهدمه المنازل بسبب كان أو لا فهو لا ينتظر الإذن من أحد.. هذا ديدنه وحقده ومنهجه. أين الجديد؟ المحتل والغاصب لا يرحم.. نحن متمسكون ولن نغادر أرضنا وهذه الأفعال الشنيعة والظالمة لتؤكد استراتيجية عدونا الإرهابية وأساليبه المخادعة الجبانة.

قاطعني قائلاً هوّن عليك.. الوضع يشتمسو والله يجعل الأمور على خير.. كيف الحاجة «أم صابر»؟ لم نرها منذ فترة؟ .. يقال..

رددت عليه مختصراً وراغباً في ترك مجلسه: بخير والحمد لله..

غير أنه أكمل حديثه من حيث توقف: يقال إنها منشغلة بطائر جديد أفضل لها من قول حكايات لا طعم لها.

وقفت هامّاً بمغادرته إذ لم أعد أحتمل فاستدرك قائلاً كما لو كان يريد مني انتزاع جواب لسؤال سابق:

ماذا قلت بشأن حقلك يا «أبو صابر»؟.

فكرت في الموضوع بدل هذا التعب والمشوار اليومي ونثر الحبوب.

ليسألني عما أفعل، بعضهم يحاذيني تماماً وآخرون منهم على بعد أمتار أسمع منهم همسات إلقاء السلام والتحية أو السؤال العابر للاستدلال والتعرف وتأكيد الوجهة التي يقصدونها.

بيوت القرية المتقاربة على بعضها تجلت بارزة على بعد خطوات مغسولة بهية بعد شتاء ماطر مزين وقد استهلها شمس ناعمة مدغدغة هنا أقترب جداً من حارتي أدخل الزقاق من طرف آخر قليلاً ما مررت بسكّته هو أقرب لبيت جاري «أبو محمود» الذي يتقدم بيتي من هذا الجانب بزاويته.. على بعد مسافة ليست بالبعيدة أرى جاري وقد اقتعد الدكة الحجرية التي أمام باب داره راصداً حركة الممر الذي قبالته.. أبصرني فاعتدل وأنزل قدماً واحدة للأرض وما إن اقتربت منه حتى أنزل الأخرى ونهض مرحباً في نصف استقامة.. ألقيت عليه التحية فجلس وسمعته يردها وهو يشير إليَّ بمجالسته مع أي لا أود الجلوس إذ إن عناء المسافة التي أقطعها لا يسمح لي إلا بالراحة والتخفف في داري والبقاء مستقراً حين شعوري بعدها أن الوقت قد أزف للخروج كما لا أود المكوث بمعيته طويلاً إذ لطالما أن الجلسة مع جاري «أبو محمود» تنغص الفؤاد وتزيد المرء ضيقاً ومع هذا وجدت في نظراته الملحة ما يجعلني أقبل عرضه ولو على مضض قلت له مقدماً حتى لا يبالغ في الرغي طويلاً: يا «أبو محمود» «لن أرد لك طلباً وإن كنت تعباً حقاً.

***

جلست متخذاً موضعي في نهاية الطرف الثاني من الدكة المستطيلة ذات الثلاثة أمتار طولاً.. تركني برهة من الوقت وهو يعاينني ثم ابتسم وهو يقول: الدنيا لن تطير.. استرح يا «أبو صابر» بعدها صمت لفترة وكأنه يحضر كلاماً مستلطفاً لمدخل حديثه بالسؤال عن الحقل:

كيف المحصول هذا العام يا «أبو صابر»... الزراعة متعبة والعائد قليل والأرض آخذة في الجفاف كمن تأكله حمى فكنني ولله أحمد أمسكت نفسي بدل إطباق قبضة يدي على عنقه وخنقه.. تركت مجلسه مغادراً وأنا أتفوه بحنق.. يا رجل يكفي ما هذا الحكي الخبيث لن أوقف منه مجلسك بأي حال من الأحوال وهذه آخر مرة ترى وجهي فيها.

ظل ينادي لكنني ابتعدت عنه وأسمعته وأنا ألج غاضباً صفق بوابة داري بعنف.

***

دخلت بيتي فيما كانت «أم صابر» منشغلة بالمطبخ تحضر معجنات الجبنة والزعتر قطعت مسافة الممر في الصالة الصغيرة ارتميت على الكنبة طافت بذهني صور التهجير والنكبة واللجوء ومراحل التنظيم والانتفاضات الباسلة وسنوات الاعتقال والتعذيب ومرارة السجن وما نالته من أذى وإهانة على أيدي أعداء شعبي المغتصبين لأرضي من الصهاينة.. أولئك أعرفهم تماماً أما ما يحدث لنا اليوم من أبناء جلدتنا وأشقائنا فتلك كارثة أخرى إذ بجانب التضييق وهدم الأنفاق صرنا نتعرض للإهانة من أقزام اندسوا في وسط الثورة والمقاومة وانتهزوا مرحلة المساومات العقيمة.. هذه الفئة ولدت حولها حلقات من المنتفعين والسماسرة.. شعرت بالاختناق وأنا أهذي وأفضفض محتجاً بصوت جريح.. يا لهول مأساتنا ليس لوضع فلسطيني فحسب لكن لحالنا نحن وإنما هذا حال الأمة عربياً وأمثال «أبو محمود» وسواه أكثر.. صارت لهم رؤوس وشوارب ونماذج الانتهازية والخيانة تستشري في كل مكان هنا وهناك.. ماهذا.. كيف أتخلى عن بيتي وأبيعه.. أي جار هذا.. يا الله.. لا يخفى شماتته.. إنه لا يطاق.. ماذا يريدني.. مكثت في البيت ولم أخرج.. قضيت ليلتي منزعجاً حتى إنني لجأت لسريري مبكراً.. حاولت النوم غير أني لم أتمكن وبقيت أقلب هتقطع أشرطة السيطولي فغفوت قليلاً حتى ساعات السحر المتأخرة مع صياح الديكة وزحف

خيوط الفجر ونسماته العليلة عندها كنت ناهضاً من فراشي. وجدت «أم صابر» كعادتها أعدت كل شيء.. حملت زوادتي اليومية وتوكلت على الله لكنها الحقت بي حتى البوابة الخارجية للدار.. ثم أبدت مشاعرها الجياشة قائلة:

أعرف كل شيء.. لاتفكر يا «أبو صابر» أعلم أنك لم تنم وكنت تتقلب في فراشك وتهذي.. لأول مرة أراك بهذه الحال.. آه يا حبيبي ثق أن الشجرة العظيمة تفقد أوراقها ليبست لمعتلة فقط لقد تغير مجتمعنا هنالك من هم مع أو سلو وهنالك من هم مع الثوابت وعدم التفريط.. لقد امتلأت أيادي البعض وتلوثت لذا صاروا يقبلون بكل شيء حتى إنهم ارتضوا الأن يكونوا عيوناً للمحتلين.. لاتهم نفسك.. شعبك حي والله المعز.. تباطأت قليلاً لتودعني وهي تبدي نصحها:

حاول أن ترجع عصراً لتنام مبكراً وتريح جسدك.

***

توالت الأيام وأكثر أوقاتي وعمومها موزعة بين الحقل والدار حاولت النسيان وعدم الاكتراث لما جرى متحاشياً قدر ما أستطيع الاحتكاك بجاري «أبو محمود» هذا الذي أسفر عن طمعه واستوطنه التوكل فاستنفر في سعيه الدؤوب وتفانيه توسعة ثروته وإكثارها بشتى السبل وكيفما تكون مما دفعني للتريث والمراجعة وبذلك اقتصرت لقاءاتنا تلك التي حرصت على أن تكون متباعدة وبصورة سريعة يتخللها سلام عابر وكلمات قصيرة هكذا على النحو هذا اتخذت قراري.. لأودا التحفظ لدرجة القطيعة كما لا أريد أن يمتد ما بيننا إلى خلاف دائم ومشادات ومماحكات لاطائل منها جميعاً..

صرت أقلل من خروجي وأهتم بحقلي وتمطر لي سحب السعادة كلما نثرت حبوب دوار الشمس ذهاباً وإياباً، وأبكر أغلب أوقاتي عند عودتي للبيت، هكذا صرت أفضّل المكوث ومسامرة «أم صابر» ولا التفت للخروج إلى المقهى إلا لماماً..

اليوم مثل كل الأيام الفائتة غير أن ما يميز نهاره هذا الصحو البديع.. نظرت لزرقة السماء حيث الشتاء المودع قد عصر غيومه وتوارى برياحه وسحبه الباردة منذ أسابيع قلائل صفت من بعده السماء وانتعش الربيع الشهد القادم ينشر قبله على أديم السفوح والمسطحات وفاضت الروابي متألقة نشوانة وانتفضت الأرض مختالة بحللها كريمة قشيبة مزدانة بالزهر والزنابق والحنون والزعتر ودوار الشمس وفاحت بعطر ندا هلوردها وشهدائها.

اليوم أخذت الدروب تتحدد جوانبها وتنهض على حوافها امتدادات اللون الأخضر من الأديم وبعض الشجيرات الموسمية والنباتات العشبية فيما مساحات من الأرض وحفرها الغائرة تغطيها غدران بقايا مياه الأمطار الراكدة.

اليوم الخميس موعد زيارة ابني الشهيد «صابر» وغداً سأتوجه للقدس بمعية «أم صابر» للصلاة هناك إن سمحت لنا سلطة الاحتلال بذلك.. يا لقسوتهم إنهم عنصريون في كل شيء يفرقون الخلق حتى في عبادتهم للواحد الأحد.

تلكأت قليلاً وأنا أقترب من البوابة الواسعة دخلت المقبرة قطعت خشوع شاهدت حشوداً شواهد المنتصبة تأملتها بهدوء وسكينة كانت الزهور الربيعية وأقراص دوار الشمس تغطي القبور وتحنو عليها. ألقيت التحية والسلام رافعاً كفي لله متضرعاً طالباً الرحمة والعفو لكل الأموات.

***

سرحت قليلاً وأنا أتطلع لتلك القبور والشواهد. إنهم أسوياء في سكينتهم وصمتهم الطويل لكنهم بالتأكيد لكل منهم أمنية أو رغبة مالم تتحقق أو أن القلة منهم أدركوا فاستراحوا ونيلهم حسن الخاتمة.. تذكرت نفسي كانت أمنيتي الشهادة فكانت من نصيب ابني «صابر» شعرت برعشة تشل أطرافي وأنا أستحضر تفاصيل تلك الساعة التي أحضروه فيها كانت الرصاصات قد اخترقت صدره فيما وجهه كان أبيض صافياً على غير عادته وشفتاه المنفرجتان تطفئان ابتسامة حائرة وتخفيان كلاماً مطموساً ظل عالقاً في تجاويف الغياب.

حضنتني نفحة طيبة غسلت رئتي حين هويت خائرة لتقبيله كنت ممزقاً لهفة لمرهوباً. شممت رائحة جسده العطرة كانت مميزة معانقة لم أعهد لها مثيلاً من قبل.

لثمت جبينه السامي بحرارة نازفة أطلت فيها المكوث ربما صعب عليّ وداعه وهو في مقتبل العمر هذا وربما الأغرق وجهي وأدفن حزني وأواري نثار دموعي الشقية مطمورة فيما آتيها لعسرة وربما أيضاً لعدم قدرتي على مواجهة الوجوه التي تحلقت حوليَ منذ أحسست أن كل شيء قد توقف وأن غضباً من النار الموقدة انشقت براكينها لتصهر فجأة كل كياني وقتها تذكرت «أم صابر» والليلة التي سبقت مصرعه كيف كانت كثيرة السؤال عنه إلى أن غمض لها جفن ولم يستقر لها فراش.. هل كان ذلك يمثل إحساس الأم الجواني بالخطر وعويل حدس قلبها الرائي لفجيعة رحيله المبكر وعلى هذا النحو من الجريمة.. ما أقسى أن تظل طريد المفاجأة الصعبة تتحين اغتيالك أو اعتقالك أو ترحيلك قسراً خارج حدود الوطن والناس.. ترى هل كان ابني الشهيد «صابر» له أمنية أو أن نفسه حاضرة للشهادة وتواقة لمعانقة التراب فقط لم يخطر حينها في ذهنه أي شيء من متع الدنيا..

يا الله.. ماذا لو نهض الآن من قبره.. لا أدري لماذا بادرت بذهني مثل هذه الفكرة المرعبة أو أن القبور حقاً ارتفعت شواهدها ونهض من تحتها الأموات يسألونني عن أحوال رموزهم الوطنية أو عن الأمكنة المقدسة الخالدة مثل بور سعيد والكرامة والفالوجة والشقيف وغزة أو عن قراهم ومدنهم القدس والزيتون والبرتقال وهل استرد العرب مكانتهم وماذا عن الأرض المحتلة.. ماذا لو سألوني عن الثورة والمخيمات والحقوق الضائعة

رغم امتلاك الأمة لأسلحة كثيرة وقوية.. ماذا لو سألوني عن الأحياء منا بماذا سأجيبهم.. ماذا سأقول لهم وعن أيّ شيء سأخبرهم.. انتفضت جزعاً مرعوباً ومع هذا ظلت الفكرة تتذلل عقلي لولا يقيني الحق ومعرفتي التامة أن القبور ساكنة لا تتحرك.. إذ لو أهل كانت أرواحهم تسبح حولي وأن من حقهم إثارة الأسئلة لمستقبل قبورهم خاصة وأن الأعداء كثيراً ما تطاولوا عليها ونبشوها وتلصصوا على رفاتها في اللحود ولم يحترموا حتى المساجد والكنائس ودور العبادة والصوامع وحرقوا الكتب السماوية والزرع وهدموا كل شيء حضاري ولم يحفلوا بالقيم والعادات والحرمات.. هذا الجوم التفكير المسيطر كان ينخر عظامي ويتغلغل إلى مفاصلي ويجمد عروقي إن أنا بقيت جاثياً في مكاني ولأن أسئلتهم أيضاً التي تصورتها قبل قليل أخذت تحاصرني وتحاكمني بقسوة فاختلطت مشاعري بين الرثاء لحالي والحزن على الأحياء والقلق من أسئلة الأموات والمتاهة العصية التي تلف هذه الأمة والمسار الذي يبعدها عن بصيص فجرها المنتظر، تخلصت من شباك حيرتي وجمودي وأوقفت هذا السيل الجارف من الشرود المتخيل ونثرت الكمية الباقية لديّ من حبوب دوار الشمس على أكبر قدر من القبور.. اغرورقت عيناي، ترحمت على ابني وجميع موتانا وشهدائنا ثم وقفت أودعهم.

***

مسحت ابتلال وجهي وخرجت.

قلت في نفسي.. لا توجد قوة في الدنيا باغية ومحتلة بمقدورها حجب هذه الرائحة الأريجية عن مصدرها الجذر أو فصلنا عملياً ربطنا، حواسنا معجونة بتراب هذا الوطن الذي لا يقبل القسمة.. هاهي الصخرة التي أعتليها كل يوم كبقية شعبي تمردت في وجوه أعدائنا وهزمت جدارهم العازل وأبقت منا قلة أهل بحقولهم ومساكنهم ومورثهم ومدارسهم إنها الأرض الحاضنة والمقاومة لكل دخيل ومحتل.. الغرباء سيرحلون حتى وإن طال الزمن، إنهم يمرغون جباههم طين هزائمهم.. إنهم غارقون في الوحل.. من ينتصر على شيخ منهك أو طفل أو امرأة ضعيفة لن يكون إلا مهزوماً ومريضاً، بالأمس القريب نقلت الفضائيات صوراً لمزارعين هرعوا على صوت جرافات المحتل الإسرائيلي وقد اقتلعت بعض أشجار الزيتون وعاثت بحقولهم دماراً لكن مواسلة بعضهم بعضاً رفعت من هامات ضعفائنا وغداً تعود البندقية لأكتافنا.. لقد شاهدت صورة لامرأة عجوز ظلت حانقة باكية بمرارة ملتفة في احتضان روحي لجذع زيتونة مقتلعة.. لقد اقتلعوا الزيتون ولم يقتلعوا العجوز وتمسكها بحقلها وترابها وإن اقتلعوا العجوز أو قتلوها فلن يتمكنوا من إخفاء آثار أقدامها الطاهرة الممهورة على تراب الأرض والمغزولة بجذور العلاقات والوشائج.. إنهم يعرفون «راشيل» ويعرفها العالم، إنها باقية في أذهان جموع شعبنا وخالدة في ذاكرة حركات التحرر والمقاومة وشرفاء العالم هكذا تكبر قضيتي ولن تموت ولن يسكتوا أصوات الحق إنهم جبناء لصوص أعرفهم جيداً وأتوقع أفعالهم.. غداً سوف يأتي الدور أيضاً لحقولنا وقد أفقد بعض أشجاري، لكنني لن أغادر أرضي.. ياه ما هذا الفيض.. لماذا تحضرني كل هذه الصور.. لماذا هذا الفوح المتداعي.. لماذا وأنا تاريخي يمتد إلى آلاف السنين وهذه الجغرافيا وكل صخرة في بلادي تجود ببصمة أسلافي وماثرهم.. إنهم يلجؤون للقوة والبطش والقتل والتدمير وأنا شعبي نلجأ للسلام وقوة الصمود والحياة واستمرار عافية الخير.. أنا الحقيقة الدامغة وما يجلبه الغرباء زيف ودخيل ومشكوك فيه تتقشر أقنعته أمام سياط الشمس الكاشفة.. ما أتعسهم التبخر في أنا وهذه الأرض باقون.. نفحتني هبة خزامية ناعمة مخضبة بالغار والياسمين جالت بكل أرجاء وطني حضنتها مثل طفل النور استنشقتها قبل أن تستقر بصدري وإذ بي أطوف بأسوار القدس.. أنصت لحجارتها وما آذنها وكنائسها وصهيل خيولها الجامحة.. يا لله.. يا لرقتها.. لن أحرم نفسي ابتسامات هذا الموسم الغني الضاحك.. ها هي الدروب مبتلة تعبق برائحة العشب والزهر والحبق.. حبوب دوار الشمس التي طوحت بها يداي ما زالت هاهي تبرعم وتزهر.. أمعن النظر في قرص مستوٍ شبع.. أتأمله أكثر فيهدي إليّ ملامح طيف سمح تجلت على وجهه «أم صابر»... آه يا حبيبتي.. إنك محقة فيما تبشرين به.. الآن أدرك المعنى العظيم لأناملك الماسحة لبطوننا وأنت تتفوهين بما لا يحتمل سوى أن مسيحنا ملوك السلام هم سيلحقون بمواكبهم.. حقاً يا ابنة العم لا جدوى من مفاوضة عدو عابث إنه استدراج لاستسلام دائم.. نعم.. الذين أنزلوا نادقهم وأسقطوها سقطت أكتافهم وتعرت وصاروا هياكل فزاعات لاتخيف طيور حقل مهجور.. امتدت السفوح الخضر من حولي مبتهجة.. القرى البعيدة والقريبة والمدن الثائرة تعانقت منازلها وأطلقت أناشيدها.. الروابي والمسطحات لم تكشوفة من الأرض كانت مزدانة بحلة ربيعية نضرة.. لا أدري لماذا أيقنت وأنا أقلب ناظري شاخصاً سامعاً نداءات الأرض وثغاء أديمها العطر أن فلولاً لأصوات أقدام تترى عائدة تنهش المسافات هابطة من كل صوب وحدب واحتكاك مفاتيح ديارهم العتيقة تجلجل مرعدة صاعقة قبل أن ترتقي البنادق الأكتاف.. تأملت الفراسخ الممتدة البعيدة وإذا بي أبصر أقراص دوار الشمس تنتشر شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً لتتجاوز أقطارنا العربية، فيما صور كثيرة تتداخل.. هكذا كانت تبدو لي الأشياء أقرب لواقع معاش على أهبة أن يكون.. لا أدري كيف تمكنت من رصد ابني «أيمن».. رأيته جلياً بارزاً بعنقه من بين جموع غفيرة تناهضة تحمل السلاح لتصون السلام وتحرس الزيتون والبرتقال وتلقي بألواح الجدار الفاصل.. رأيته بهي الطلعة بالأخضر والأحمر والأسود والأبيض والأصفر والبني كما لو أنه قرص دوار شمس.

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مرئياتها وتفاعلها مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرتئي في نفسه الإمكانية لتقديم المادة الجيدة والمعيارية، وحرصنا خلال السنوات الماضية على اعتماد أفضل وسائل التواصل مع المساهمين من خلال الرد المباشر على من يكتب إلينا وإفادته بمصير مادته، ناظرين إلى رفعة العلاقة مع المساهمين، سواء أجيزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كما شرعنا في إصدار كتاب الرافد الشهري مترافقاً مع العدد مع استمرار الملف الشهري في العدد، وإلى ذلك تحول موقع الرافد الإلكتروني إلى موقع تفاعلي مع الاحتفاظ بنظام الاستدعاء الصوري للمواد «بي دي اف»، وابتداءً من شهر يونيو أنزلنا نص كتاب الرافد الشهري ليكون متاحاً لزائري موقع الرافد الإلكتروني.

هذا المرقس نضع مخططاً للملف الشهري يتناوب مع مستجدات الساحة الثقافية العربية تاركين أمر المساهمات لواسع نظركم ومبادراتكم الخلاقة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري

عناوين ومحاور الملفات

أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي

المحاور

- المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في التشكيل
- الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في الإمارات
- آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في الإمارات
- المختلف والمؤتلف في تجارب فناني الإمارات

سبتمبر

المحاور

الشعرية العربية المعاصرة بين الدلالي والجمالي

المحاور

- المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال الزمان
- حدود الحداثة وسؤال الخصوصية في الشعر العربي

الرافد

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

. القصيدة التفاعلية.. لغو أم حقيقة ؟
. حداثة العصر..شعرنة للنثر أم نثرللشعر

أكتوبر
السرد النسوي في العالم العربي

. مختارات من ملتقى السرد النسوي العربي في ليبيا
. خطاب البوح والوجدان في النص السردي النسوي
. السرد النسوي العربي بين فكي كماشة المعنى والمبنى
. السرد النسوي في أفق الاشتباك مع الأنا والوجود

نوفمبر
السينما العربية وتحولات النص البصري

المحاور
. استرجاع وامض لنجاحات وإخفاقات الماضي «سينما الأبيض والأسود/السينما التاريخية/السينما الاجتماعية/سينما الشباك»
. السينما العربية والتّماس مع التلفزيون
. الدراما التلفزيونية التاريخية والتناص مع فنون الإخراج السينمائي «التجربة السورية»
. تحولات النص البصري في السينما العربية المعاصرة
. وقفة أمام التجارب السينمائية العربية المغاربية

ديسمبر
مئوية علي أحمد باكثير

المحاور
. مختارات من مداخلات مؤتمر باكثير بالقاهرة
. باكثير ساردا
. هل كان باكثير مجدداً للشعر العربي؟
. الثقافة الدرامية عند باكثير
. باكثير المتنكب مشقة علوم الكلام
. باكثير من منظور الإحياء النهضوي العربي

ميس العثمان في «عقيدة ورقص»

المرأة المقهورة..وفتنة الهروب من وطن «اللاقمر»..

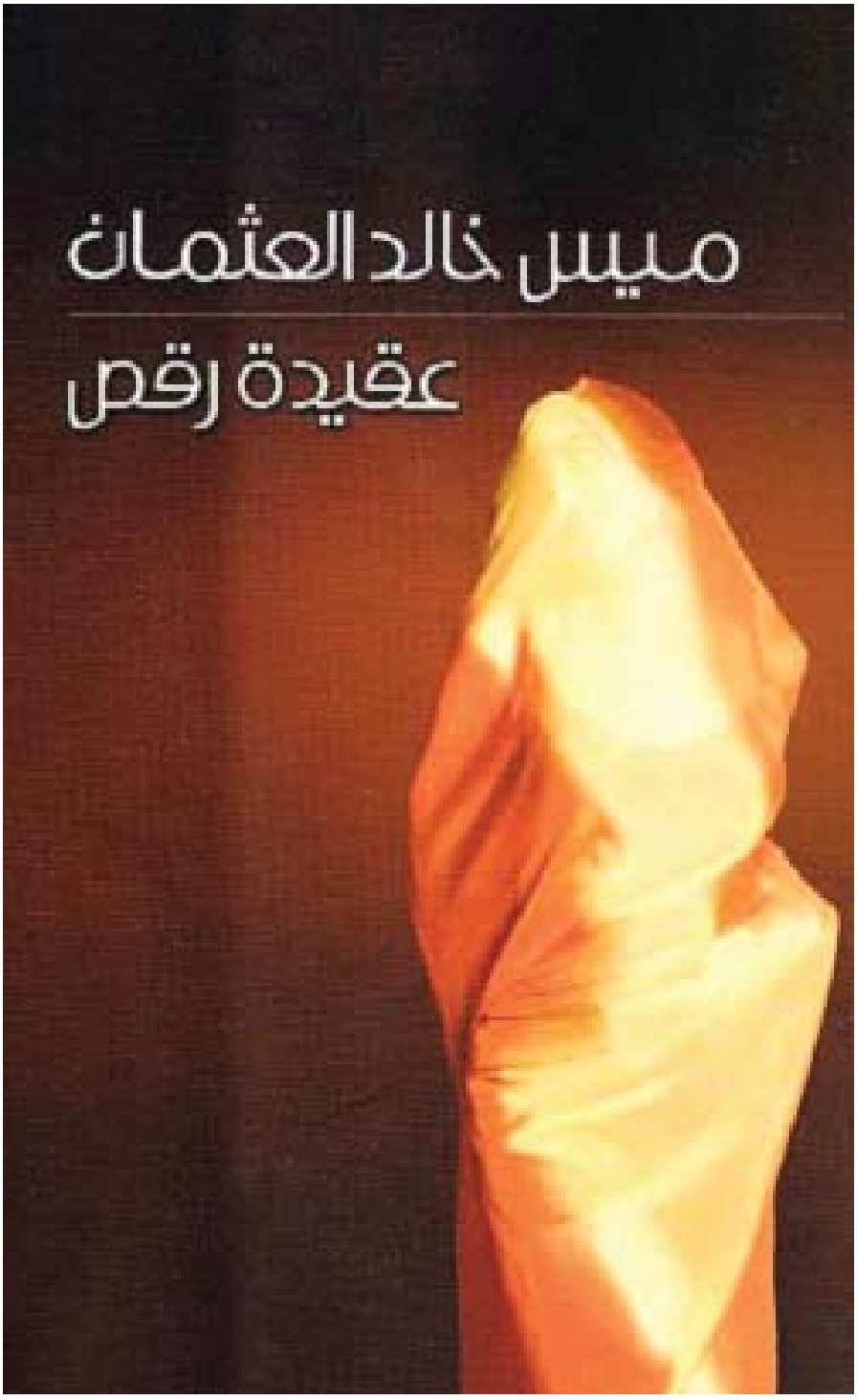
د.رسول محمد رسول

بعدروايتيها«غرفةالسماء/بيروت،٢٠٠٤»و«عرائسالصوف/بيروت٢٠٠٦»،صدرللقاصةوالروائيةالكويتيةميسخالدالعثمانروايتهاالجديدة «عقيدة ورقص/ بيروت، ٢٠٠٨» (*).

(I)

قبل أن تتصفَّح الرواية يستدعيك عنوانها «عقيدة ورقص» إلى فضائه جذباً؛ فلفظ «عقيدة» اسم ثقيل الأثر في النفس، بينما فعل «رقص» له أثر مبهج فيها، ما يعني أننا بصدد شفرة Code يتغلَّف بها عنوان الرواية «عقيدة ورقص»، وهو العنوان/العتبة، الذي يستدعينا كقرّاء إلى فك شفرته Decoding صوب الوقوف عند تمثيلات الروائية في بناء تشفيريته. إلا أن العثمان سرعان ما تضخُّ لقارئها جملة من العتبات النصية Seuils في روايتها، وهي العتبات التي ستمثِّل، في حدِّ ذاتها، نصاً محيطاً Peritexte لنص متن الرواية وعنوانها، بل ويمارس وظيفة تفسيرية لجملة من شفرات هذا النَّص الروائي في حراكه الموضعي، وفي خطابه الكلي ولذلك تستعين الروائية بالمعجم اللغوي في الكشف عن جذر المفردتين «عقيدة» و«رقص»، كما أنها ترتقي بالمعنى اللغوي للمفردتين إلى مصاف المعنى الفكري والفلسفي عندما تختار مقطعين نصيين من رواية «زوربا» لكزنتزاكي، ومن «أوشو»، فمقطع من قصيدة للشاعر الكويتي «محمد هشام المغربي» ومقطع من الفيلسوف الفرنسي «ميشيل فوكو»، وبالتالي «الإهداء» الذي حمل إمضاءها.

إن كل هذه «النصوص/العتبات/المحيطة» تُرشِّح في الرقص قولاً مستوفياً لشروط السرد الروائي، ودعوة للمتلقِّي أن يقرأ أحداث الرواية كـ «رقص» وجودي سواء كان المرء حراً أو سجيناً أو فاراً من وطنه. وبالمرة نقرأ العنوان بوصف الحياة عقيدة رقص لا أكثر.



تقول الراوية:

«هكذا كلَّما استغلقت عليَّ الحياة أرقص، ببساطة وجنون تامين أخطو رقصية تشبه تعبُّد الصوفيين بموسيقاها تعلو حتى ينهكني الاستغراق الجليل! كان أبي يقول، وهو يتابع راقصات «الفرقة القومية»: «الرقص يفضح صاحبه/ يكشف ستره/ يتركه في غياب أبيض/ يحرِّك ذرّات آلامه، ينفضها، هو الاشتعال/ الحرق الصاخب/ التجلي رفقة لحن مجنون» (ص ٥٨).

وكلَّما نتوغَّل في سردية الأحداث، نجد الاجتراحات الموسيقية تحضر تالياً، فنقرأ مثلاً:

«على سجادتي على شرفة الليل الموشَّح بالأمنيات/ الأغنيات، كنتُ أرقص! وشيء يهتف من البعيد بترتيل مقدَّس: «أرقصي.. فرقصكِ يمس الفتنة في قميصي والجيوب.. هيا أرقصي..»، وكنتُ أجن رقصاً، كمن يستيقظ من حلم بشيء لا يفلح تذكر تفاصيل البداية/ النهاية، أخرج نحو الضوء» (ص ٧٧). ومن ثم: «ورقصي الشيء الوحيد الذي أُمارسه بمهارة هربًا من جهنَّم قد تفتح أبوابها دون فكرة مسبقة عمّا سيكون!» (ص ٩٤) و«هاتِ يدكِ لأقسم لكِ رقصاً أنني أحبكِ: فالرقص يا نبضي لغة من أعلى مقامات الصمت، وأدنى آيات السكون.. نرقص على موسيقانا ويد الله تطوف بنا يا سميناً» (ص ١٠٣). ومن ثم يأتيها صوت السارد الثاني ليقول: «كنتِ كلما راودك للرقص هبوب، ضممتِ الليل حفنة من عطر/ نشوة ورقصتِ» (ص ٧٧).

(٢)

تقسِّم الروائية نصها «عقيدة ورقص» إلى سبعة فواصل أو سبع استراحات هي تستدير إلى الأبد، مرثية الإنهاك، سحر الاكتشاف، مثقلة بالحناء، جنون الورد، مقتبل الرغبة، ملطَّخ بالتوت.

في كل ذلك، تظهر ميس العثمان كراوية وساردة للحدث، لكن هناك «راوٍ» آخر سيكون له حضوره في متن النَّص، راوٍ يقفُ هناك، يتحدَّث، يصف، يوجِّه كلامه إلى الراوية / الساردة كرقيب مسلط على فعلها وحركتها، وكمترجم لما لديها من تكريس حياتيّ، ويظهر كحكيم كفيلسوف كرياضيّ يمنح الحدث نتائج حراكه اليومي حتى ليبدو نص هذا «الراوي» نصاً موازياً لنص الرواية / المتن.

ومن وجهة نظري، أن هذا «الراوي» هو الذات الثانية Authorissecondself لمؤلِّفة النَّص أو الذات الثانية لميس العثمان نفسها التي أدخلته كضيف ساردٍ يساعد الذات الروائية الأصل على توصيل مزيد من الإضاءات التي تُنير سردية الحدث حتى نجد في النَّص ساردين، سارد أول، وسارد ثانٍ، سارد أول يتكلَّم الحدث ويقوله «ميس العثمان» وسارد ثانٍ يخترق ذات متكلِّم الحدث وقوله «ميس العثمان أيضاً» ليقول ما كان يمكن أن يقع للسارد الأول / المركزي وهو يتكلَّم الحدث، أو يقول ما لم يُرِد قوله السارد الأول أو الأصل في متن النص غير المحيط.

لذلك، نجد كل نصوص السارد الثاني الذي هو مؤلَّف ضمني Impliedauthor تتحدَّث عمّا كان يعتمل في ذات السارد الأول من مأمولات ومتوقّعات؛ فمنذ الصفحة ٢١ من متن النَّص، وحتى الصفحة ٤٤ امنه، ثمة حضور للذات الضمنية المتمثلة في السارد الثاني. فلنقرأ بعضاً مما قاله:

«وكنتِ همساً على أطراف حروفك تدنو دمعاتك / ص ٢١».

«وكنتِ تعبرين عراقك وساعاته ترقيك وتودعك، متوثبة لما هو آت / ص ٢٧».

«وكنتِ مؤمنة بأن ثمة حساباً طويلاً يصفيه الله معك / ص ٢٨».

«تبكين بينما تخبئين العراق في صدرك بين البين، وتقفلين أزرار قميصك، وتواصلين الهرب نحو الملح / ص ٢٩».

«كنتِ تهربين دنوّاً باحثة عن قرح يزخرف روحك التي استوطنها التعب من ملايين حتضن عريك المفضوح / ص ٣٠».

«ها أنتِ تستذكرين الطفلة التي كُنتها، تلتقطين لضيلها مثل فقاعات ملوَّنة تتلاشى / ص ٣٠».

وهكذا يستمر صوت الراوي الضيف ليرافق الساردة حتى نهاية متن الرواية كظل له عين ولسان وأطراف وقلب ومشاعر وحواس نافذة.

(٣)

تعود أحداث الرواية إلى عام ١٩٨٩، أي بعد عام على توقُّف حرب الخليج الأولى، عندما قررت «رجاء السيد هادي / ٣٧ ربيعاً» الهروب من منطقة «بغداد الجيدة» في العاصمة العراقية بغداد شطر دولة الكويت، بعد أن أصبح العراق «بلد اللاقمر» (ص ١٧)، فقد «غاب القمر حينما صارت القنابل أكثر حضوراً»، تقول الراوية «واستبدلنا قانعين ضياءه بوهج الغارات التي أحالت حيواتنا إلى موت بطيء» (ص ١٨).

إن غياب القمر النهائي غير اختفائه الدوري المعتاد، وهذا «الترميز العذب» الذي لجأت إليه الكاتبة ليشي بالكثير من اليأس في أن يبقى المرء ببلد وقد حل به الظلام بعد غياب ضوء القمر، وغياب القمر يعني غياب الضوء الدافئ ضوء الأمان والحرية والعيش السعيد. لذلك و«قبل الفجر المرصود للولادات» (ص ١٨) تركت «رجاء» بيتها في لحظة كانت فيها «جاهزة لكي تولد بعد ساعات من رحم أرض أخرى، مستسلمة بشكل كاف» (ص ١٠). لتغادر متوجهة شطر الجنوب العراقي بسيارة صغيرة قاصدة دولة الكويت ومن ثم شاحنة مغلقة لتدخل الكويت «تهريباً»، وهناك تبدأ بحياة جديدة فلماذا الرحيل هروباً من الوطن العراقي؟ وما الذي يجعل «معلِّمة لغة عربية» مثل «رجاء» تهرب بالطريقة التي هربت فيها «رجاء السيد هادي» إلى خارج بلدها؟

(٤)

في لحظة الوداع فجراً، كانت والدة «رجاء» تبكي هروب ابنتها التي كانت تقول في ذاتها: «أتمنى لو أصرخ بكل ما أوتيت من

شباب»، «أنني لا أحبكم ولا أنني سأدفن نفسي في رمل غريب، لأنني مختلفة، ولأنني ورثت التمرُّد عن أبي» (ص ١٩). فهل تمرُّد «رجاء»، المورث عن أبيها هو سبب الهروب؟ بالطبع كلا، فليس من السهل أن تتخذ امرأة قرار الهروب ببساطة لو لم يكن هناك سبب آخر. عندما نرافق «رجاء» في رحلة الهروب عبر شاحنة نقل التمور التي ستقلها إلى الكويت، تقدِّم لنا الراوية سبباً وجيهاً يبرر رحيلها عن وطنها العراقي الذي «أحبه» تقول «رجاء»: «بطريقتي الخاصة جداً تلك التي لم يفهمها حتى أقرب الناس إلى روحي» (ص ٢٢). وعندما كانت «رجاء» داخل الشاحنة ملفوفة بكيس من «الخيش»، وحيث «وحدة الظلام الذي قبعت به مكَّنها من البكاء المريح» (ص ٢٨)، ترجع بنا Flashback إلى بغداد، إلى أيام محنتها مع نظامها السياسي الذي طاردها وسجنها وعذبها وأهانها لخمس سنوات من عمرها وقيدها بحرية مزعومة في سنوات الحرب مع إيران لأسباب جهويَّة ومذهبية وسياسية.

في السجن البعثي، حُشرت «رجاء» مع رفيقات لها في ردهة «ريم، كريمة، عليا، سميرة»، وكانت «التعرية أول ما فعلوه» (ص ٣٦) السجانون والجلادون وفي اليوم السابع من أيام الاعتقال أُخذت «رجاء» إلى «زنزانة ضيقة» (ص ٣٧)، ومن ثم «قذفوها في زنزانة أخرى إذ عُزلت لليلة واحدة» (ص ٣٨). وعند خروجها من السجن تم تفتيشها تقول «رجاء»: «كطقس وداعي وتعرية أخيرة ربما يحفظون بها قاطيع وانحناءات جسدي الذي ذبُل بفعلهم!» (ص ٤٤).

في ظل تلك الأجواء، كانت «رجاء» تتساءل: «من يغفر لأوطاننا التي تدمغ جباهنا بمجرمين وخونة؟» (ص ٣٣) وعندما تصل إلى دولة الكويت، بعد رحلة خوف وترقب، يأتيها صوت الراوي الثاني قائلاً: «هذه الكويت تقاسمك ضياعك برفق غريب بحرها يشبه صرختكِ» (ص ٤٥).

(٥)

في الكويت تستقبلها «شوق» الفتاة العراقية التي تأخذها إلى شقة للعيش معاً لتشتغل «رجاء» «عاملة في كوافير» (ص ٥١) بصالون حلاقة تملكه «نوال»، وهي سيدة كويتية متدينة الشخصية، برفقة عاملات أُخريات مثل: «مريم» اللبنانية، و«صفاء» المصرية. لكن «رجاء السيد هادي» غيرت اسمها إلى «نرد» لأن وجودها في دولة الكويت غير شرعي ولا رسمي، وبدأت تعتاد اسمها الجديد لكن حزناً وجودياً يجتاحها فـ «ربما كتب على رجاء أن تظل مسجونة كل العمر» (ص ٥١).

في الكويت وفي ساعات الخلوة تعيش «نرد» وحدة الفتاة الغريبة، تستذكر والدها وأمها، تبكي على مهل تلملم أشلاء ذاتها المغتربة، تصلي وتبكي هكذا قسمها الشهري المنتهكة» (ص ٦٢)، تقارن بين رطوبة الصالون ورطوبة السجن البعثي القذر، ليأتي السارد الثاني فيقول: «كنتِ تجرحين نفسكِ وتشعرين بأنكِ تُغنين»، ويقول أيضاً: «كنتِ تعلمين بأن الليل موسيقى النفوس والليل حلال على الحُزن» (ص ٦١).

في الكويت أيضاً، كان لعاطفة الحب مجال ورحلة مع «ياسر» وهو رسام سوري، قالت لها «شوق»: «كأني أرى وميضاً حلواً؟». فقالت «نرد»: «ربما وميض حزن» (ص ٧١). وفي خلال كل ذلك، كانت بغداد تضغط على ذاكرتها، فتذكَّرت والدتها «محروزة/ أم صباح»، وأخوها «صباح» الذي طحنته الحرب مع إيران، وتذكَّرت الصديق «قيس» الذي اقتلع نظام بغداد عينيه تعذيباً، نقرأ: «هم قتلوكَ يا صديقي، اقتلعوا عينيك الرائعتين اللتين كانتا تتحدَّثان حتى وأنتَ صامت، قتلوك/ أذابوا ما تبقّى منك، لأنكَ أحببت عراقنا بطريقتك» (ص ٧٤ ـ ٧٦).

يذهب «ياسر» إلى بلد مليء دفن شقيقه الذي ابتلعته رصاصة فيعود صامتاً حزيناً إلى الكويت لتسأل الراوية: «أترانا تلاقينا مصادفة تعصرنا الحياة قبل حكوماتنا» (ص ١١٦). ولينفذ الألم الوجودي في حياة «نرد» بعمق حتى تقول: «فارغة أنا، دون وطن أتكئ عليه وطن.. وجود يرمِّم جراحي» (ص ١١٨).

كان رحيل «شوق» المفاجئ إلى بغداد قد زادها ألماً؛ فمنذ رحلت شوق، تقول «نرد»: «وعقيدتنا الراقصة تحرق المراحل، قناديل تضاء بكلام يبلي الروح، ويعيد ترميم التآلف منها كما تفعل الحجامة بالجسد السقيم لينضج عافية» (ص ١٢١ ـ ١٢٢).

وتمر الشهور حتى جاء الصيف بالأخبار الضارة؛ إذ كان صوت «صدّام» يلعلع صوب

الكويت التي صار شارعها يفترش قلقه عن غزو محتمل، و«إذاعة بغداد صارت تذيع كلاماً مؤذياً، اتهامات كثيرة.. مخيفة!» (ص ١٢٧).

في ظل غياب «شوق»، كان «ياسر» حاضراً في تلك الأيام كحبيب وفيٍّ لـ «نرد» التي راحت تتساءل في خضم قلقها الوجودي من الدمار القادم: «كيف أُدفنُ غيرهنا؟» (ص ١٢٥)، وتقصد أنها كيف ستموت بالكويت إذا ما حصل الغزو وجاءها «جيش صدّام»، وأكتشف أمرها وهي العراقية الهاربة من جحيم تعذيبه؟ كان شبح الموت يداهم «نرد» ليأتيها اتصال من «شوق» في بغداد تقول فيه: «انتبهي» (ص ١٣٦)، فتضطرب «نرد» أكثر بينما الأجواء في الكويت بدت مربكة كلما تتجه الأيام نحو أغسطس/آب ١٩٩٠، ويقع الخيوقع وعندها تنهي ميس العثمان حكاية «رجاء السيدهادي» أو «نرد» بقول السارد الثاني: «كنتِ مثل قشة على سطح ماء يدفعك التيار نحو دهليز بعيد» (ص ١٤٤). فكم كان دهليز الغزو بعيداً في ظلمه وظلمته يا «نرد»؟

(٦)

إنَّ نص «عقيدة ورقص» من النصوص السردية العربية القليلة، بل والنادرة أيضاً، تلك التي كشفت المستور عن حياة المرأة العراقية التي طال جسدها قهر وفتك وحنس المؤسسة الأمنية البعثية بالعراق، وأراق دماء روحها حدَّ الخوف من جغرافية الفضاء العراقي بمرمتها لتجد في «الهروب» و«وليس «الرحيل» من الوطن إلى غيره ملاذاً وإن كان علقماً في مذاقه.

لعل جماليات التخيُّل السردي الذي ميز هذه الرواية، يضعنا عند اجتراح تقنيات سردية مركَّبة زادتها لشاعرية القص والحكي والسرد قيمة جمالية نوعية حتى تحسب لميس العثمان كفضيلة من فضائل خيِّلتها الإبداعية الخلاقة في الكتابة الروائية.

(٧)

طوبى لـ «رجاء السيدهادي» سجينة وحرة في مدينة اللاقمر. طوبى لـ «نرد» في كويتها الملجأ الذي فتت جدرانه الغزو الهمجي الأحمق. طوبى لكما يا «صباح السيدهادي»، و«قيس» حيثما تنامان بين رمال «وادي السلام». أخيراً.. طوبى لمخيِّلتك النضرة يا ميس خالد العثمان..

(*) ميس خالد العثمان: عقيدة رقص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ٢٠٠٨.

جائزة الشارقة للإبداع العربي

الإصدار الأول

2010 . 2009

مجـالات :

القصة القصيرة
(مجموعة قصصية لاتقل عن ١٢ قصة)

الشعر الفصيح (لايقل عن ١٥ قصيدة)

الرواية

المسرحية

أدب الأطفال
وتخصص هذه الدورة (للمسرح)

النقد
ويخصص هذا العام لدراسة المعايير الجمالية والمغامرة النصية
(القصـة القصيرة نموذجـاً)

الجوائـز :

٦ آلاف دولار للفائز الأول

٤ آلاف دولار للفائز الثاني

٣ آلاف دولار للفائز الثالث

ترسل المشاركات إلى :
أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي
ص. ب ٥١١٩ الشـارقة
دولة الإمـارات العربيـة المتحدة
للاستفسـار :
هاتف : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٧١١١٦
٠٠٩٧١٦ - ٥٠١٠١٣٠
براق : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٦٢١٢٦
shjibdaa@sdci.gov.ae

بلاغة الخطاب الروائي النسوي وصور الموت
في رواية (موقد الطير) لرجاء عالم

د. عبدالجليل غزالة

فرضيات العمل: ما مكونات الخطاب الروائي النسوي عند المبدعة رجاء عالم، من خلال عملها المعرف بـ(موقد الطير)؟ ما أنواع الاستعارات البلاغية التي يضمها هذا الإنتاج السردي؟ ما أهم الصور والفلسفات التي يكتنزها موضوع «الموت» عند الكاتبة؟ ما الصفات والسمات الخاصة بالأنثى التي يقدمها لنا هذا الإنجاز الأدبي؟

سنعالج هذا الإبداع الروائي حسب المنهجية التالية:

أولاً»: مكونات الرواية: لقد حبكت المبدعة رجاء عالم نسيج روايتها (موقد الطير) بتوزيع محكم للشخصيات الرئيسية والثانوية وترتيب مرصوص للأحداث المتنوعة والفضاءات ورؤية السادة. نجد في هذا الصدد شخصيات محورية مثل الشقيقتان التوأمان عائشة وحورية، آدم مسعود الحاج جبريل الحبشي عطرة الطباخة أمي شيخة المربية وشخصيات عارضة مثل شراحيل، سائق العربة سهل بن عائشة راعي الأغنية، الكاهن وغيرهم.

تروج هذه الشخصيات المتنوعة أحداثاً كثيرة، تكتنز ثقافة متميزة وتلتحم بها التحاماً. تصف الكاتبة سلوكيات وأعمال الشخصيات الرئيسية وتحلل أحداث الرواية من عدة زوايا

ورؤى كوصف مناظر الطريق الذي تسلكه العربة ودخول المغارة، التي تحوي نقوش اللوح العملاق تمزج هذه الطريقة من الوصف والتحليل بين الاتجاه الرومانسي والواقعي في العرض والتناول. كما أن الفضاءات الزمكانية تترابط داخل هذا العمل السردي لتعانق سلوكيات الشخصيات وأفكارها وجريان الأحداث وتطورها. إنها تتنوع بين العام والخاص، حيث نجد: «القرية البحرية، رويداً رويداً الصخر منطقة في السماء القمة، القاع، الخرافي، الخيمة، الزمن المحبوس، الأرض الصقيلة، بعدها رجع، تستقبل الصباح، بهو الحمام القديم، جبل الرخمة، الجرف، الحديقة، الشرفة، فجأة وفجأة، أربعاء أيوب، الحجرات، أي زمن، الزمن المفتوح هنالك من يجلس الآن تصلي الفجر، في نفس اللحظة الجلب الوقت الحائط موقد الطير، الجبال، الباب، الدار، يومها، الليل، الدرج، خلق الزمن الذي نشاء، النهر اليقظة والمنام، ربوع، حوض المحفورة، ساعات، جهرة النور، ضحى، يمينها، الجدران، حجرها، البوابة، بعيداً، عمارة الطير، المخدع، هنا مواطن السباع المنقرضة فراش فران، اليوم من عمري بألف عام، الحصن، مضى زمن، اللحظة الوثن، البوادي، عين أرضية، القبو، المخبأ، مملكة المابعد..».

لقد قدمت لنا رجاء عالم الفضاءات المكانية التي تدور فيها أحداث رواياتها حسب حيزين مختلفين:

ـ الحيز المسحي التعميمي يتحدد من خلاله المبدعة منطقة جغرافية أو بلداً معروف الحدود دون ذكر لبعض تقسيماته وتفرعاته الجغرافية والسياسية يتأقلم هذا الحيز مع طبيعة الموضوع الروائي المعروض وتقنية السرد الموظفة.

ـ الحيز الجزئي التخصيصي: تستخدمه الكاتبة لمقاربة سكن الشخصيات وجريان الأحداث داخل بعض المنازل والغرف المحددة المساحة والشوارع المعروفة بعناوينها أو لوحاتها الخاصة والأزقة الضيقة والعمارات والكهوف والسطوح الموسومة يكون الحيز الروائي المستخدم هنا بعضاً أو فرعاً من الكل، الموظف في الحيز الأول، الذي هو الأصل.

تتعامل الكاتبة مع الزمن بطرق متنوعة، تفرضها التقنية المتبعة في السرد على مستوى التركيب والدلالة، نجدها تستعمل «الحرق الزمني»، حيث تعرض في بعض فقرات الرواية أحداثاً مديدة ضمن شريط قصير وجيز، تعرفنا بالشخصيات وتختزل الفترات والمراحل وتحرقها بسرعة كما أنها لا تتوغل في تحديد سمات بعض الشخصيات الثانوية في الرواية، مثل شراحيل السائق والكاهن وسهل بن عائشة وغيرهم. لذلك فإن المؤلفة تروم سد الثغرات الحاصلة بين الفترات الزمنية وإقصاء التفكك والانقطاع السردي داخل العمل.

تستعمل رجاء عالم في بعض الأحيان طريقة «القص والبتر الزمني» من خلال توظيفها لبعض الصيغ والبنى اللسانية العربية، مثل: بعد مرور عدة أيام، أو بعد عام أو عامين، لأسبوع لشهر لعام... تطمس هذه الصيغ نمط الحكي وتقلص المراحل وتطور الأحداث. نجدها أيضاً توظف طريقة «الرؤية الحوارية»، التي تعرب عنها بعض الشخصيات من خلال مناقشاتها ولوجداتها المتنوعة، مما يخلق نوعاً من المساواة والتوازن داخل العمل. تتكاثف الفترات ويحتدم وطيس التفاصيل المتعلقة بتطور أحداث الرواية فتنشط عملية السرد وتتفاعل عناصرها التي تتجلى بعمق الجوانب الواقعية داخل هذا الإنتاج الأدبي.

قد تبرز الفترات الزمنية في رواية (موقد الطير) بناء على طريقة الوصف للشخصيات والأحداث والفضاء والرؤية الخاصة للساردة. إن غاية السرد هنا هي تحرير العمل الإبداعي من قيود الوصف، رغم التداخل الموجود بين الاثنين (1). تتجلى عمليات الوصف الروائي عند الكاتبة بناء على بعض المقاطع والعبارات والمقاطع اللسانية الخاصة (2). لذلك فإن الجمل والعبارات والمقاطع الوصفية تؤثر في وتيرة السرد الإيقاعية، فهي تخفف من وطأة زمن الرواية. كما تسطر جمالية الإبداع عند مقاربة الشخصيات والمناظر الطبيعية والفضاءات الزمكانية المختلفة. تتلكأ عجلة الزمن أحياناً في رواية (موقد الطير) فيقع التماطل والتمهل حيث تستخدم المبدعة الحوارات الذاتية والمناجاة الكثيرة، سواء من طرف الشقيقتين (عائشة وحورية) أو غيرهما من الشخصيات المحورية المحركة لهذا العمل تبرز هذه الحوارات الذاتية سيطرة علاقتين مهمتين:

أ ـ علاقة الشقيقتين بالرجال (آدم ومسعود).

ب ـ علاقتهما بالزمن.

إن النسق الزمني الذي توظفه رجاء عالم في هذه الرواية يحدد جل عناصر ومكونات تقنية السرد بالنسبة للنصوص. تبرز من خلال هذا تقنية الوصف و«الحرق الزمني» و(القص والبتر للزمن) و(الرؤية الحوارية) و(التماطل والتمهل في الزمن) وغيرها من التقنيات السردية المرتبطة بالفضاء.

تتمحور رؤية الكاتبة / الساردة في هذه الرواية حول نقطة واحدة تتعلق بطريقة تنميطها للموقف وموقفها ومسؤوليتها عن لغتها

الواصفة) المتعلقة بالموت وصوره المتنوعة وفلسفته المطلقة هنالك عدة مظاهر تبرز علاقة المؤلفة بموضوع الرواية وبلغتها وعناصر التنميط التلفظي (المسافة اللغوية الفاصلة، ثنائية: الشفافية / التعتيم، الضغط اللغوي، التقنيع، التظاهر، التواطؤ، الصيغ اللغوية المنمطة للقول)(٣) وكذلك بؤرة زاوية النظر عندها وصوتها كساردة. نجدها في بعض الفقرات تقوم بسرد خارجي تصويري يختلف عن سرد الشخصيات حيث توظف ضمير الغائب كقولها في الصفحة ٧ (في الحجرة الأخرى كانت حورية منصوبة لاتزال في الحلم الذي غادرته عائشة. كانت الكلمة (آدم) لاتزال تجرفها..).، كما أنها توظف ضمير المتكلم (أنا/نحن) والمخاطب (أنت) لاستنطاق بعض العجماوات البكماء وبث الحياة في عدة أنواع من الجماد الراسي، بانية بذلك حقلاً بلاغياً من الاستعارات، التي تغشاها الحوارات والرؤى الفلسفية عن الموت وتترامى أطرافها عبر جل مراحل الرواية، كقولها في الصفحة ١٣١:

ـ (أنا أيضاً أحسدك، على هذه العذوبة في الحركة) كما نجد في الصفحة نفسها حواراً متبادلاً، من خلال استخدام بعض الضمائر الملائمة:

ـ (أي حياة وأي جدوى لمثلي ومثلك! أيجب أن نفكر الآن بالمعنى، أيجدي أن نورط المعنى فيما نحن فيه).

ـ (هذا الذي تقوله، سؤالك، يهشم الصمت الذي دام حولي يساعد حركتي لتكون أكثر عذوبة).

ثانياً) الوظائف الروائية: لقد تم إنجاز هذا العمل الأدبي بناء على عدة (دوافع روائية) خلقت (وظائف روائية) موازية ومتنامية على طول مراحل الإبداع، نجد في هذا الصدد:

١ـ رحلة عائشة وحورية وشراحيل بعربة تجرها البغال عبر القرية البحرية وأحيازها.

٢ ـ دخول المرأتين (عائشة + حورية) للمغارة، ذات التحف المحيرة كتابتها.

٣ـ روعة ورهبة المناظر الطبيعية المحيطة بالمنزل بمختلف حجراته وقبابه.

٤ ـ أحلام حورية واحتضارها السريري والزمن المفتوح لرقدتها المحجرة لكل ما حولها وفلسفة الموت عندها.

٥ ـ تهيؤاتها وحلولها في شكل الخيل.

٦ـ التعاطف والتدليل المضمونان المتبادلان يجملان الحياة بين الأقارب.

٧ـ جسد حورية الراقد تتعطر بجوزة الطيب ويعلق نظره في الهواء ليصارع الزمن.

٨ـ طلاسم وطقوس الموت وذكرياته تتقلب في عرض ذاكرة حورية، متجاوزة العطر والطيب، تفتح الباب بين المرئي واللامرئي لإنهاء النزع الأخير.

٩ـ أمي شيخة المربية تهتم بالشقيقتين وزينتهما والسيدة عطرة تحكي من هدايا آدم لمسعود وساختهما من جراء الامتزاج بالزفت والتراب.

١٠ـ مسعود يؤمن خزين العام في نهاية الموسم وعطرة تطبخ الطعام من غلات الأرض المحلية.

الحمل عائشة وتميز الحي عن الميت عن طريق النور.

١٢ـ لا يصح البحث في لحظات الآخرين.

١٣ـ شجرة العائلة طويلة تسد الطريق.

١٤ ـ جسد المسجاة يلجأ إلى عرش لا إلى نعش.

١٥ـ تماثل الشقيقتين التوأمين في الخلقة وجل المشاعر والأفكار والنوايا.

١٦ ـ مخاوف عائشة بالنسبة لوليدها الصغير الذي سمته سهلاً.

١٧ـ مخاوف حورية عند الموت بشأن تغير بعض جوارحها.

١٨ـ تنوع أحلام الشخصيات وارتباطها بالواقع المعيش والطموح وعشق الذات للتحرر.

١٩ـ آيات بينات من عشق آدم لعائشة.

٢٠ـ سهل يكبر وينأى عن طفولته إلا العين ورحلته في الحياة بمؤازرة أمه.

٢١ـ حورية تنشد، وهي على فراش موتها، العاشق الذي ينبش عن القوى التي تحقق التواصل بين جسدها وأخيلته.

٢٢ـ مناقشة شخصيات الرواية لما يدور في (موقد الطير) الواقع بقمة جبل الرخمة، وعلاقته بالناظر والحراسة وعمارته التي لم ينصبها بشر والحلم بالصعود إليه عبر السلالم.

٢٣ـ دفن حورية للدمية التي كانت تلعب بها صحبة شقيقتها وهما صغيرتان بعتبة الدار.

٢٤ـ حورية تشرف على المقابر المبسوطة بقلب المدينة وتحاورها.

٢٥ـ أمي شيخة وعطرة مسعودين الله لحماية حورية.

٢٦ـ حوار آدم مع دوارة الطير وحكايتها عن ولادتها العجيبة.

٢٧ـ عزيف الخوص يرتفع مثل غمامة على الدار.

٢٨ـ الدار كأنها الاتراهن على الحياة بقدر ما تراهن على الموت.

٢٩ـ فكرة الحصن على مر السنين صارت وثناً ولم ينج من عبادتها بشر.
٣٠ـ عامل من أهل الحجر يحدث نقباً في حائط حجرة عائشة إلى الخارج ويصلح كل ما يتصل بالمكان المعدم.
٣١ ـ حورية تحاور الأغنية ـ اللازمة المتكررة.
٣٢ـ مصاب مسعود وصعوبة تقرير وفاته وسرد أهل الدار لمناقبه وخصاله الحميدة.
٣٤ـ الأغنية الملازمة لحورية ترافقها إلى القبو، وهي تبحث عن ملامحها.
٣٥ ـ حوارها مع الدمية الشاكية.
٣٦ـ استعارات كثيرة توظفها عائشة لتستنطق محتويات ودلالات لوحة الكتان وتعبيرها عن جوانب مهمة من فلسفة الوجود.

ثالثاً: الاستعارة: توظف رجاء عالم استعارات لغوية لا حصر لها في رواياتها إنها تؤسسها بلاغياً على تشبيهات كثيرة، تحذف منها أحد ركنين (المشبه أو المشبه به) لذلك فهي تبني هذه الاستعارات القائمة على (معجم روائي) حداثي، مجازات مهمة تزحزحها عن معانيها الأصلية. تتعدد الإيحاءات والإيهامات والمبالغات لإيصال المقاصد الروائية مما يؤسس صوراً ومشاهد ومواقف سردية متنوعة تستنطق المؤلفة وتحاور على لسان شخصياتها الرئيسية لتجسد مفاهيم والقيم والأجسام البكماء والمعاني المضمرة. تستند الاستعارة في هذه الرواية إلى الصور المشتركة بين الكاتبة/ الساردة ومتلقيها على مستوى الإحساس والنفس والخيال إنها نمط من التشبيه الذي يوطد الإعارة ويشيد دعائم الدلالة الخاصة بالنصوص السردية.

لذلك فإن المؤلفة تستخدمها تصريحية ومكنية وإضافية تجسمها مستفيضة على هذه الأنواع الثلاثة من الاستعارة.
أ ـ الاستعارة التصريحية: لقد انبثق هذا النوع من الاستعارة عن تشبيهات عميمة تسكن جل صفحات الرواية، إنها تلعب دوراً كبيراً في بناء عملية السرد عند الكاتبة، تبرز الاستعارة التصريحية مسيطرة على عدة تراكيب لسانية، كما يظهر ذلك من خلال الأمثلة التالية:
ـ (هذه الأرض الصقيلة من صخر ترجع صورة السائر عليها) ص ١٠.
ـ (الجواديعي العين المتربصة على رأس التوأمين) ص ٣١.
ـ (...وقفزت الشعلة بيضاء اللهب من موقد الطير لتتصدر قوس الرواق) ص ٥٩.
ـ (يبدأ القلب يتدرب ليفتح للابن الباب) ص ٧٩.
ـ (...يترك نومي يلهث وراء فراغ) ص ١٦٨.
ـ (احتل لوح الكتان المشدود صدر الشرفة العريضة) ص ١٦٩.
ـ (قلبي تطارده ضحكات الأطفال الصغار لاصطياده) ص ١٩٢.

تبرز الاستعارة التصريحية في هذه الأقوال من خلال: صورة السائر، العين، قوس الرواق، الباب، وراء فراغ، صدر الشرفة، ضحكات الأطفال تظهر قيمة هذه الاستعارة واضحة لبنائها العدة معانٍ متنوعة الذي يسطر حدودها لفظ المشبه به (صورة السائر العين، الباب، قوس الرواق، الباب، وراء فراغ، صدر الشرفة قلبي) الخيط الذي يربط المشبه بالمشبه به. تقدم لنا الكاتبة مشهداً رائعاً يتعلق بالطبيعة الجغرافية لهذه الأرض الصخرية التي تعكس صور الذين يسلكونها وكأن بها مرآة مبصرة قد قدت من حجر، تستنطق الجواد الأعجم باستعارتها الشيقة فتجعله مثل الآدميين يعي ويدرك ويقيم كل ما يمث بصلة إلى علم الشفيقتين التوأمين كما ترسم الشعلة البيضاء اللهب جسداً آدمياً، يسدد منافذ الرواق بقوسه البديع. ينجز القلب أفعال البشر بالتمام والكمال، حيث يمارس بعض تدريباتهم وحركاتهم الخاصة بفتح الأبواب وإغلاقها. أما النوم، فإنها تغدق عليه صفة كل حي متحرك، وهي الجري لاهثاً. نجدها تبث في اللوح حركة الغزو والهيمنة على المكان وكأنه إنسان يأتي عدواناً متسلطاً وغضباً مستشيظاً، تبرز لنا استعارة أخرى موالية أن القلب يصير مثل الإنسان، إذ يلوذ بالفرار من ضحكات الأطفال التي تروم اصطياده.

لقد ارتكزت الاستعارة التصريحية على تراكيب لسانية عربية معقدة دلالياً، لكنها قامت على كلمات معجمية وقعت في محل نصب مفعول به كما أنها استخدمت لمعنى المتداول للمشبه به مما مكنها إطاراً إيحائياً سيطر على لغة الرواية، ذات النسق العربي الحداثي المعتمد على التجريد والغموض والحوارية الغنائية.

ب ـ الاستعارة المكنية: تقوم رجاء عالم هنا بمواصلة حواراتها وغنائيتها السردية بالنسبة للاستعارة المكنية، حيث تعرض علينا عدة صور خاصة بالجمادات والحيوانات والأشياء الساكنة العجماء، إنها تحركها مانحة إياها أجساداً وعقولاً وأفكاراً وطموحاتهم موماً تحذف المشبه به وتبقي على أحد لوازمه التي تدل عليه، ثم تسنده إلى المشبه، نجد عدة نماذج في هذا الصدد:
ـ (المدينة ترى النار) ص ٤١.
ـ (عثر علينا القمر) ص ٥١.

ـ (حط الليل في العيون) ص ٥٩.
ـ (الأحلام لاتشرد مع طلوع النهار) ص ٧١.
ـ (أخذ الثوب يسيل على أرضية الحمام الحجرية) ص ١٣٧.
ـ (انعقد جوف حورية برغبة في التنصل) ص ١٦١.
ـ (الدمية بدأت تستسلم لقلب تململه) ص ١٧٦.

تقدم الاستعارة المكنية هنا صوراً جميلة متفرعة فلمؤلفة قد شبهت المدينة بالعقل الذي يرى وحذفت المشبه به وأبقت على أحد لوازمه، وهو الفعل (ترى) الذي أسندته إلى المشبه ليصبح فاعله كما أنها قد بنت بهذه الاستعارة المكنية تركيباً نحوياً يخلق صورة شيقة تخص المشبه لقد استخدمت في بناء الجملة الفاعل وفعله: المدينة+ترى. لذلك فإن رؤية المدينة تحمل بين طياتها معنيين: أ ـ الرؤية المرادفة للحضور والتواجد وضدها الاختفاء والانتهاء والعتمة المطبقة.
ب ـ الاستعارة (المدينة ترى النار) تعد موحية من حيث الظهور والتجلي مما يجعل المعالم والملامح والأشكال بينة. أما الاستعارة المكنية التي نجدها في جملة (عثر علينا القمر) فإن المبدعة تؤخر فيها كلمة (القمر) الفاعل النحوي مشبهاً بالإنسان الباحث أو الشخص المنقب عن شيء ثمين لم يكن معنا فحذفه من النص المسرود. تترك هذه الاستعارة أثراً في النفس الأمر الذي يكشف عن طبيعة القائم بعملية العثور. تتوالى الاستعارات المكنية في النماذج المتبقية (حط الليل، الأحلام لاتشرد، أخذ الثوب يسيل، انعقد جوف حورية، الدمية بدأت تستسلم) متراصة ومتناغمة فالليل يأتي أفعال الطيور والطيران الجوي الخاصة بالهبوط والنزول بأمكنة غير متوقعة وعنيدة أو غير مطروقة في السابق بنفس الكيفية والشاكلة. كما أن الأحلام تتحرك مفكرة ومتأنية في حلها وترحالها الزائغين. إنها تسرح في أوقات لايتبين فيها الخيط الأبيض من الخيط الأسود. أما الثوب فتستعير له الكاتبة فعلاً مضارعاً جميلاً (يسيل) يحدد التشبه بالموائع الجارية في أماكنها المعتادة. يصبح جوف المرأة إنساناً متحركاً يعقل رغباته ويعيها للإفلات مما لايروق له. نجد استعارة مكنية أخرى خاصة بالدمية التي تمارس سلوكيات بشرية حيث تستسلم بشقاً للقلب عند تململه.

ج ـ الاستعارة بالإضافة: تقوم الكاتبة بها بالطرفين المشبهين في بعض هم بشكل جديد. يساعدها هذا الإبداع اللغوي على تشكيل (كونها الروائي) الخاص، إذ تقوم بتدمير الدلالة القديمة القابعة داخل الطرفين معاً لتشيء فوقها خصائص دلالة قيمة وخلاقة (٤). نجد أمثلة كثيرة لهذا النوع من الاستعارة ضمن النص المدروس:
ـ (الحنفيات المغروسة في لحمة الجدار) ص ١٣.
ـ (من علبة أخرى تسكب مسامير القرنفل) ص ٤٤.
ـ (يبعث الخلق من بحر الرماد) ص ٦٨.
ـ (حرارته المضمرة في شمس جسدها) ص ٨٨.
ـ (راقبت عائشة حركة الحلم) ص ١١٢.
ـ (سأثبت عين الصورة في جدار صدرك) ص ١٣٤.
ـ (ولاتفزع على تمام السكينة) ص ١٤٨.
ـ (أيعقل أن نستمر في موقد الطير) ص ١٧٦.
ـ (يدس رأسه في بطانة الفخذ الخرافي) ص ٢٠٠.

تمنح الكاتبة الكلمات المضافة الموجودة في الجمل السردية السابقة صوراً وحركات وسلوكيات تخص الأحياء العقلاء. فالإضافة قد خلقت هنا ظلالاً أسطورية وعجائبية تتعلق بالصور الفنية الروائية. تشبه الجدار بالكائن الحي يلحم وشحمه فتحذف المشبه به وتبقي على أحد لوازمه (لحمة: المضاف). يبلور الجانب الأسطوري الساكن في هذه الجملة الدليل اللساني بكل قوة وقوقرة ويمنحه حضوراً مادياً ملموساً كما أنه يحقق كينونة للجدار المنصب في وجه الحنفيات الغازية بقوة التجذر والتوغل.

تتوالى الاستعارات بالإضافة مدهشة، حيث يصبح للقرنفل الشخيلي المركي يرأ حة مسامير نافذة وموجعة عند الانغراز والحشو. أما تبديل وصيرورة الخلق وفناؤه فيأتي من بحر لجيم فعم الرماد والجلود المحترقة المؤذنة بالزوال والمغيب والحساب تستعير المبدعة للجسد ضيا وسطوع الشمس لتمنحه النور والتجلي الذي يلبسه فترة، ثم يأفل بعد أجل مسمى. كما أنها تحرك الحلم مثل الآدميين أولي الألباب، المنظمين لتصرفاتهم، نجدها تمنح الصورة عين العاقل والصدر جداراً معمراً والسكينة تحركها بين طرفي بداية وتمام. تتعامل أيضاً مع فضاءات تحمل أسماء مجازية تجعل للطير موقداً تحركه علو الهمة ورفعة الشأن فوق جبل الرخمة ينمو العشق للجسد البض الطري المتأجج، الذي تكسوه المؤلفة باستعارة قادمة من عالم الأساطير والخرافات.

رابعاً: صور الموت وفلسفته في الرواية: يمكن إنجاز دراسة أدبية خاصة عن (الموت) بمختلف صوره وتداعياته الثقافية والفلسفية والأسطورية المسيطرة على هذه الرواية دون

اللجوء إلى معالجة المكونات الروائية والاستعارات البلاغية التي ذكرناها. تتعدد الأفكار والمعارف والمرادفات والأصوات والعلاقات والوظائف والأسباب والنتائج، التي تقدمها الكاتبة عن هذا الموضوع. إنها تستعمل عدة كلمات متعددة المعاني بها ترادف وجناس وأضداد وتكرار يخص القضية نفسها نقدمها هنا المحاور الرئيسية التي طرحتها المبدعة على طول صفحات هذا العمل بأكمله:

-الميت من العطش لا يرفع إلى البرزخ حتى يرتوي.

-الحياة تفتح الباب على الموت الذي يغلب كل البشرية.

- فراش الموت يختلف بين الحيوان والإنسان.

-رغم سؤال الإنسان عن أجله المسمى الخاص بالموت، فإنه يتشبث بالحياة.

-تساؤله أيضاً عن مدى التماثل الحاصل بين سكرات الموت التي تعتري الحيوان والإنسان.

- احتياج من يريد الموت إلى دليل بأنه قد عاش فعلاً حياة مكتملة تسمح بانتقاله إلى العالم الآخر.

-بوابة الموت لا تصد من يريد الدخول. إنها عبارة عن حفرة تنتظر كل من يقع فيها دون تمييز أو هوية. الموت يشبه الحياة من حيث الترخيص وتعليم الأولويات وإجازة الدخول.

- الموت يقهر الزمن بكل أغانيه وطول قصبته وتجليها.

- دورة الحياة فيها رقدة للموت وقيام للحياة.

-الموت يهجم من جبهة واحدة بينما تتشبث الحياة من كل الجبهات لذا يسهل اختراقها وخسارة المعركة.

- يموت بعض الناس عراة لا يسترهم أي شيء.

-موت بعضهم دون كمال الجثمان فالموت الموضوعي هو الذي يوصل للكمال عبر عدة طرق ومسالك.

-الحواس تنتقل للعيش على الضفة الأخرى للموت.

- ملك الموت لا يدخل أجساد البشر إلا بإجازة وطرق الباب والاستئذان.

- الموتى يجتمعون حول نعش كل زميل جديد.

-أصوات الحياة هي الحديقة الفيحاء، التي تفصل بين البشر والموت.

- الموت رجعة إلى التراب، الذي هو أصل الخلق، تشتكي الأجساد الآدمية وتكون أكثر شيء جدلاً.

- عمي فرج يقول إن الزفت هو زيت موتانا من ركبهم يصير مثل عفاريت سليمان.

-أجساد الموتى واحدة عندما تلفظ أنفاسها تتحرر وتموت على هواها، تبدأ العملية بما يسمى طراوة أول الموت.

-للموت لحظة، ذات بوابة خاصة ومعروفة بالنسبة لمن يصل إليها عند مجيء الأجل المسمى، فلا يستأخر ولا يستقدم أي وقت.

- المسافات بين الحياة والموت تتغير وتتباعد وتتلاعب بين البشر.

-ملك الموت ينطق بالحكم في حينه، دون صمم أو شعوذة أو تماطل.

- أجساد التوائم والتناسخ ضالعة بموت بعضها.

-بعض الأجسام تموت صبية ولا تكشف عن أي شيء وتحلق بعيداً كطيور الجنة.

ـ النور هو ما يميز الحي من الميت.

ـ الأجساد تسكنها حيوانات وبقع موات.

ـ الموت يعني انعدام الطاقة التي تنفلت لتلتحق بخالقها ومولدها.

ـ ذبذبات أحلام التوائم تقود للحياة بكل لحظاتها أو للموت بكل لحظاته كما أن هناك منطقة بين الحياة والموت.

ـ للكلمات أجساد لا تموت، إنها تقهر لأنها أزلية.

ـ الحياة والقيم والثقافة الحية تسكن في مكان عميق تحت الموت.

ـ الحلم والنوم قد يوصلان إلى الموت داخل ممالك عزرائيل، ذلك الملاك الفاتن.
ـ لا سبيل للتمييز بين هياكل ما بعد الموت.

ـ يحب بعض الناس الموت بكامل أجسادهم وقلوبهم وهياكلهم ويدفنون دون تنكيل أو تمثيل.

ـ ما علاقة الشرك والكفر بأرض الموت؟

ـ الأجساد لا تخلد في الحياة وكذلك الأحلام، لأن الموت نهاية لكل شيء.

ـ للموت حارس خاص يلقي نداءه المتفرد على محلوقات الله دون عجلة.

ـ كل جسد يولد بحاجة لخوض تجسده الخاص للفناء.

ـ تصارع ذاكرة التوائم وأرواحها الموت نظراً للتشابه والتماثل بينهما في كل شيء.

ـ الدخول للحياة لا يشبه الدخول للموت.

ـ هناك موت تخفيف سهل على بعض الناس وموت ثقيل مسير على بعضهم الآخر لذلك قد يطول النزع أو يقصر.

ـ بعد الموت هناك لقاءات وتعارفات في العالم الآخر.

ـ حياة الجسد عشق في عشق ونهايته فناء وانطفاء.

ـ عزرائيل يخلق حوارات بين أخيلة الموتى ويخاطب المخفي من الجسد.

ـ ليس هناك أي إنسان يستعصي على الموت وأنه حي أبدي يمثل كابوساً تصده بوابة الفناء.

ـ الألوان البيضاء التي ترقش جسم طائر الرخمة يسافر معها موتى النهار ومع ألوانه السوداء يرحل موتى الليل.

ـ الجسد الراقص الماجن يجذب المسافر والميت على حد سواء.

ـ تحل أرواح بعض الأطفال في ألعابهم وترحل وتموت معها.

ـ الأرواح التي تحل في بعضها لا تعرف أجل الموت لكن عملية الدفن تعلن يقيناً بأن الأجل قد تحدد.

ـ لحظة الكمال تسكن ما يأتي من الحياة وما يأتي من الموت.

ـ عزرائيل ينسج بمفرده أوقات الموت المحددة في بحر البشر.

ـ الموتى مثل قطعان مسيبة لا ترجع من المرعى، تخرج من الحمى وتصير فوقه.

ـ الأشياء التي تبقى في الناس أحياء هي نفسها التي تمنحهم إجازة تصلح للعبور إلى الموت.

ـ ترافق بعض الأرواح بعضها لتنتظر الموت سوية.

ـ الموت يساوي بين السعيد والشقي، اليتيم والمحروس بالخلف والسلف.

ـ أجل الموت معلوم حتى بالنسبة للجنين الذي لا يزال في رحم أمه.
ـ بعض الأحداث تشكل محاولة أخيرة لبلوغ الموت.

ـ غيبة الموت أبدية، بعيدة اليقظة.

ـ يؤكد عزرائيل أن بعض الحواس تبقى آخر الحصون، إنها تلازم الإنسان لما بعد الموت بمسافة حتى يبدأ الغيب يستلم الزمام.

ـ يحب بعضهم أن يلقى بعد الموت أعز ما لديه، وهما الوالدان.

ـ وجه الأب غالٍ وعزيز يتمنى أبناؤه ألا يموت، يتجاوز ذلك ليبلغ البحر وفلذات كبده يرقبون.

ـ هناك من يموت جوعاً.

ـ الكل يبنى من نقطة الميلاد للموت.

ـ بين الوحدة والإنسان والفقر والموت حصن.
ـ بعض سكرات الموت تكون من جنس السموم.

ـ يعزف كثير من الناس عن معاشرة الموتى وسماع أخبارهم ويتجاهلون هويتهم ويفزعون من مصاب الموت.

ـ بعض مصاب وتأوهات الإنسان تعانق الموت.

ـ هناك أغانٍ خالدة من يغنيها يخلد ولا يموت بعدها.

ـ لا فاصل بين لحظات الموت وما وراءه من حيث الرؤية.
ـ للموت لغة جسدية خاصة وخفقات القلب تكون متميزة حينها.

ـ الموت فعل يومي نمارسه بلاوعي، تموت بعض الأجزاء بالتقسيط في أجل محدد.

ـ القلب عليه كتابة في حجر يضم الموت.
ـ المسافة لا تموت.

ـ الموت حلم يجعل بعض الناس أكثر خفة في طي الوجود.

ـ الموت يعبر الجسد ليفصل كل طرف عن الآخر حيث تنتقل سكرته من أخمص القدمين إلى قمة الرأس.

لقد استعملت رجاء عالم في روايتها (موقد الطير) لغة شعرية معاصرة بها جوانب حوارية ذاتية جميلة ومناجاة رقيقة، تنتشر عبر مسافات كبيرة من هذا العمل، مما يصنفها ضمن تيار الرواية العربية الحوارية. كما أنها قد وزعت داخل جل الصفحات أنواعاً هائلة ومدهشة من المجاز، حيث تردمتجمهرة ضمن عدة جوانب صوفية وأسطورية وفلسفية فتتحدث عن الكهوف واللوحات والرموز والترانيم والأقانيم وصور الموت وكتابات الجنائز، المعروضة بحداثة شعرية فيها نصيب من الغموض والقلب للبناء اللغوي المعياري.

تعبر الحوارات والحداثة اللغوية الموجودة عند الكاتبة عن حالة عقلية وفكرية حيوية تسعى إلى التجاوز المستمر للنفس إن صور أو أساطير الموت والولادة تجسد في هذا العمل همّاً حضارياً عربياً يرتكز على فناء أشكال وولادة أخرى، ضمن حركة جدلية دائمة. يكسر هذا الإبداع ثبات الشكل الروائي العربي المتناسق ويسقط النمط المعمم ويخرج عن التصميم المسبق لذلك فإنه يحدث خصوصية وحرية الإبداع داخل الخطاب الروائي النسوي(٥).

يبرز الخطاب الروائي النسوي هنا بعض الصفات والسمات العقلية والنفسية الخاصة بالأنثى:

١ـ إبراز قيم وصور وسلوكيات ورؤى أنثوية مضمرة تتعلق بالموت ومضارعتها بالتي موجودة عند الذكور...

٢ـ تمييز ذات المرأة بشكل متطور يبرز ذروة النضج والنمو في الإبداع الروائي النسوي.

٣ـ تقديم نموذج حضاري نقدي لما بعد الحداثة يقترب من نموذج الذكور.

٤ـ التعبير عن أصول اجتماعية وسياسية من منظور أنثوي.

يعبر الخطاب الأدبي النسوي في رواية (موقد الطير) عن فلسفة رقيقة واضحة تخص أسطورة الموت والجمال والأخلاق والتطور الإنساني. لذلك فإن تفسيرها لموضوع الموت وفلسفته وأسطورته تتضارع تفسيرها عند الذكور، دون عصبية. يبرز هذا التفسير دور المرأة في المجال الروائي وقيم جنسها المتميز.

يمثل الخطاب الروائي النسوي في هذا الإنتاج نطاقاً من الوعي الخاص يقدم مستوى من الوحدة والترابط بالنسبة للحياة والموت، مما يخلق غاية خلاقة وهادفة في هذا المجال(٦).

الهـوامش:

(١) فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص ٢٠٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢.

(٣) عبد الجليل غزالة مجلة (علامات) المجلد ١٤، الجزء ٥٣، ص ٤٠٠ وما بعدها، رجب/ سبتمبر ٢٠٠٤، جدة، السعودية.

(٤) محمد سعد شحاتة، العلاقات النحوية وتشكيل الصور الشعرية عند محمد عفيفي مطر، ص ١٦٩.

(٥) محمد الجزار، دراسات ونصوص في الشعر العربي الحديث، ص ٨٣ وما بعدها.

(٦) ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم، ترجمة يمنى طريف الخولي سلسلة (عالم المعرفة) العدد ٣٠٦ لسنة ٢٠٠٤.

تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذّة التأليف

مقاربة تحليلية في الرواية النسائية

الأخضر بن السائح

يمثّل الجسد في الرواية النسائية الصورة السردية المحفّزة داخل تشكّل المكونات الأخرى.

فالجسد هو سيل الكتابة عند المرأة، تونارها التي لا تنضب ومعجزتها التي لم تكتمل فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها ومن معجمه تزيّن السرد ببروقه ورعوده وتركب على أحصنة اللغة، وتفتعل الحرائق وتبارك حتى الجحيم.

في حضرة الجسد ينحت السرد، وتتناسل الجمل داخل طميه وفي عمق جغرافيته، حيث تتّخذ اللفظة بعداً دلالياً أوسع، ويتحول الإدراك المعرفي للمتلقي في اتجاه جديد، كما يتحوّل منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير.

فالسرد يصبح معادلاً لغوياً لحالة الجسد، كما يحقّق الوظيفة الشعرية للغة، ويماثل بين عناصر الوجود المادي والكيان الجسدي الإنساني.

قانون التماثل هذا تحسنه المرأة التي تكتب بشروط الجسد حيث يحدث التماسك النصّي على مستوى عالٍ داخل السياق الجسدي ولاشكّ أن الكثافة الجمالية وحالات الاجتذاب الفني وبث اللذة الجمالية يمثّله الجسد الذي يبقى من المرتكزات والعلامات التي تستثيرها الرواية النسائية المعاصرة.

ـ صوت الذات المبدعة، والسفر نحو الأبعاد اللامتناهية في الجسد والذات:

تسكن الروح الجسد وتهيمن على فضاءاته وتحتويها: ثقافة، وذكرى، ورؤيا، وينفتح الجسد على إشراقات الذات فينعكس فيها، ليغدو الجسد بتشكيلته الظاهرة أول عتبة نصّية للعبور من الجسد البرّاني إلى الجسد الجوّاني، ذلك أن «الجسد كان ـ ومازال ـ مادة للنشاط الثقافي في بعده الخيالي وفي بعده اللغوي».

والكتابة قابلية الجسد لتمثيل هذا المكتوب معرفياً، بعد أن ترك بذرته ونواته، تنضج وتنمو وتلد، وإذا مات الجسد، تبقى الروح ترفرف لتسكن جسداً آخر فحاله أشبه بحال الإنسان: يموت الجسد، وتبقى الروح، إذ «الكتابة ليست قراءة ذات، بقدر ما هي قراءة آخر يتجدد».

يبدأ مستوى الوعي الإدراكي المشكّل لموقع الرؤية في الرواية النسائية من الجسد هوية، وتبدأ أسئلة الكتابة من خلال أسئلة الجسد الذي يشخّص أكثر الأفعال المصاغة ذاتياً، والمشبّعة بأحاسيس الجسد التي تمثّل هو وقف السارد أو موقف مؤلفة النص. فالمرأة المبدعة تصغي إلى جسدها، ومن خلال جسدها، تبحر في عوالم الذات.

من هنا، تعتبر كوكبة الدوال التي تمثّل النص النسائي امتدادات نورانية من الجسد إلى الذات، ومن الجسد إلى العالم الخارجي، ذلك أن الجسد تمثيل حي للنص، يؤطّر جسور العبور بين الداخل والخارج، كما يتميّز بسحر الملاحقة عند المرأة المبدعة التي توظّفه كطاقة أكثر دلالة وترميزاً فحلم المرأة المبدعة مخبوء في جسدها من هنا للمس موضوعية (الجسد) بدلالاتها المنفتحة على النص.

تطلع علينا رواية «قلادة قرنفل» للكاتبة المغربية (زهور كرام)، يطغى عليها صوت الذات، وبلاغة الجسد، حين ينتشي بوجود الآخر، وبالبحث عنه. هنا، تتحول اللغة إلى

طاقتها الشعرية الكامنة في جسد الساردة الباحثة عن الآخر، إذ اللغة «عبر نظامها، تقوم على استحضار الغائب والكلام عنه، لا على استحضار الحاضر والكلام عنه، كما يعني أنها تملك القدرة على تشكيل هذا الغائب، وإعادة تشكيله؛ لإعطائه «صورة سمعية، ومفهوماً ذهنياً».

«...تزدحم نفسي شوقاً لرؤيته.. وأمتلئ كلاماً أستعير من شوقي وأرغب في حكيه، حين التقت عيني بعينيه، خبأي الصمت في تجاعيد الزمن..انهزمت في داخلي وتعطل الكلام..لم أفهم ما حدث..ما وجدتني ألملم لغتي..ما وجدتني أحرك لساني..لم أفهم ما حدث في المرة السابقة وقفت أشد امتدادي أمامه، هذه المرة اختزلت امتدادي في صمت يذبحني...هو ما سألني عن صمتي، حين تحركت عيونه تهدئ صرخة صمتي وجدتني أحاول جاهدة تحريك لساني...».

وطاقة الفعل هنا تتحوّل من طاقة حركة إلى طاقة إشارة توحّد الأصوات وفي صمت هذا التلاحم، يتحقّق صوت التلاحم الجسدي، أو صوت التلاحم النصّي الذي اقتضى الاكتفاء بلغة الجسد لغة الإشارة فالجسد هو المؤشّر على تلك التحولات الطارئة وهو المولّد لحركة التداعي والاستدعاء.

تواصل الساردة تصوير المشهد السردي باقتصاد مركّز في اللغة وكثافة في المعنى: «..شهدت نفسي تتعرّى أمامي..تفضحها شمس هذا الصباح، وجدت الأبيض يحتك بي يوقظ ما بداخلي من ارتعاشات..يعزفها..يغنيها..رأيت الأبيض ينفلت مني، حين اقترب هو من صمتي..حين لمحته بطرف عيني يصغي إلى صمتي..يقترب من شعري المسدول..هذه المرة أطلقت شعري حرّرته من القيود..غمس أنفه بين ثنايا شعري فغاب وجهه، وإذا بي أبحث عنه.

ـ شعرك غابة!

ـ شعرك ليل دامس!

قالها المرّة السابقة..وأنا الآن أبحث عنه في تعاريج الغابة..أخاف أن أفقده في هذا الليل الدامس، لولا أن الأبيض الذي أشاهده الآن، يرقص أمامي، لحسبت الكون انطفأ وبات ليلاً...».

إنّ كثافة اللغة، وقوّة المجاز، وطاقة الترميز، طرحت نصّاً يحتمل مضاعفات دلالية عدّة، وسياقاً يحتمل دلالات شتى، وجملة تحتمل جملاً متعدّدة. نلمس الميل إلى التوحد بـ (الأنثى)، وتوحّد الآخر (المذكر)، وغيابه في الأنثى: «... أنا الآن أبحث عنه في تعاريج الغابة...». فالأنثى، حين تدخل النص، تمارس الانشطار الذي يجعل دلالتها تعطي الكون بأكمله وقد تنقطّن إلى ذلك الصوفية في طقوسهم، فوردت في مأثور (ابن عربي): «أن المرأة هي أقرب المواد إلى الخالق، وأقدرها على احتواء ماهيته وصفاته، وإظهارها، ولعل هذا الاصطفاء يفسّر غرام بعض النساك بالمرأة تقرباً إلى الله، وملامسة لحضوره من خلال جسدها، ويسوغ الانجذاب الثاوي للرجل نحوها طالما أن عشقها «ميراث نبوي، وحب إلهي».

وما يلاحظ على (زهور كرام) تلك الشعرية السردية التي انفلتت من سلطة الخطاب، ليتحول النص إلى شرنقة للأنواع التعبيرية المنزلقة من تيمة الجسد الأنثوي، المنجذب إلى الآخر، هذا الانزلاق الجسدي، زود النص بقيم دلالية مضافة وأفرغ الجسد من شحنة توتره، وتباريح بواطنه وقلقه، وغذّى السرد

بديمومة حركته وتحوّله هذا ما يجعلنا نقول بتشيّؤ حالة الجسد داخل المشهد الإبداعي النسائي، وتحوّلها إلى رؤيا لاتصالها إلا اللغة الشعرية الرامزة الغنية بانزياحاتها الرمزية التي تحافظ على الجسد وآلياته المختبئة وراء اللغة «...أحسست بشيء يدبّ في قلبي، كأني رأيت إبراهيم يطل منه ...».

فحين يستخدم أي عضو من أعضاء الجسد، يستخدم حسب حجم طاقته في وعد التحول؛ فالقلب هو المضخة التي تنبض الدم حاراً في أودة الجسد وشرايينه، وبالتالي يعتبر الآخر (المذكر) المحرّك لـ (الأنثى) وهاجسها في معانقة تجربة كتابتها الروائية.

والجسد يتخلق من أجزائه المكونة له «فعندما يستعصي العثور على معنى للكل، بإمكان المحلل أن يعود إلى الأجزاء. فقد لا يدل الكلّ إلا من خلال أجزائه، أو قد تختلف دلالة الكلّ عن دلالة الأجزاء المكونة له، تلك حالة الجسد، وتلك حالة دلالته وأشكاله ومعانيه».

إن موضوع الأنوثة، وسياقها: لغة ورمزاً وإيحاء، تعتبر ظاهرة أساسية فاعلة في الرواية النسائية المغاربية، وعندما نشير إلى الرواية النسائية؛ إنّما نقصد الرواية الناضجة فنياً، وليست الرواية التقريرية الصحفية التي لا تمت بصلة إلى عالم الرواية إلا في عنوانها، ولا نقصي هنا ولا نهمّش بقدر ما أريد للرواية التي يتوفر فيها الحد الأدنى من العمل الفني، مما من شأنه أن يساعد على الدراسة والمقارنة.

«نخب الحياة» عنوان رواية لـ (آمال مختار) التي تدخل الأنثى إلى عالمها الروائي دخولاً جارفاً، ويبقى الجسد المؤنث في موقع التأسيس الذي يمثل نواته الحكائية والدلالية حيث نلمس حيوية السرد وطاقته الفعالة. فقد ورد على لسان الساردة:

«... دقائق بعد السابعة، أخذت مرآة من حقيبتي، لم يكن وجهي مرهقاً ولا مترهّلاً، بل كان مشرقاً وجميلاً، أعدت صباغ شفتي، ترحلقت إلى الطرف الآخر من الكرسي، كنت سأغادر لما وقفت، سطع ضوء في عيني؛ فتهاويت، أغمضتُ عيني، بخختُ مطرة على جسدي.. وقفت عارية أمام المرآة.. فكرت أن أعيد رسم شفتي، ثم عدلت بقلم.. تتبعت خطوط جسدي على المرآة ورسمته، تطلعت إلى الرسم أحسست بشيء يدبّ في قلبي كأني رأيت إبراهيم يطل منه كأني رأيته يقف فيه، يتبختر، يتمدّد، ويضحك... ».

الكتابة قراءة تتصلّ من الجسد وإليه، وحركة النص حركة الجسد الذي يمدّ النص بتفجير هائل للدلالة، بمقتضاه ينساب السرد عن طريق الحركة الداخلية التي يحدثها الجسد، بحيث تغدو تداعيات الرؤيا محصورة في هذا الجسد أو في جزء منه.

ورد على لسان الساردة ـ باعتبارها حاكية وفاعلة في رواية «نخب الحياة» ـ ما يلي: «... شيء ما يحدث هنا، يتحرك.. فذاتي لم تعد تقوى على ذاتي، تكدسنا جميعنا، أنا وفوضاي، والارتباك وضوء آسر، كأس أخرى أيتها الشقراء.. ماذا يحدث؟ وماذا سيحدث؟.. التحام، انصهار، لوحدة تجديدية، يتداخل في فضائها الجسد والفعل مع اللون والضوء والظل والفعل متوتّر يهم دينساب يتعالى ضجيجه، وتمتلئ الصرخة المكتومة بأنّات المتعة تتفتّت قطع الثلج في كأسي وتئن...»، ما نلاحظه، ونلمسه في النص هو نزوع الأنثى إلى الاشتعال الجسدي، والرغبة في الالتحام، تسرد الكاتبة لحظة الانصهار تحت وطأة الجسد متشظياً مع ذاته وواقعه وقد غلب على النص تعابير الانصهار والاحتراق، فالسرد هو اكتشاف للذات الأنثوية عبر اكتشاف الآخر وصوت الجسد هو الذي يطغى على السرد ويتقاطع مع الآخر المذكر: «من هنا كان الجسد كلاً وأجزاء في الوقت نفسه، إنّه يولّد معطى انفعالياً وغريزياً وثقافياً عاماً، وكل هذا المعطى لا يدرك إلا من خلال الأجزاء، ولا يستقيم وجود هذه الأجزاء إلا من خلال اندراجها ضمن هذا الكل الذي هو الجسد».

تقتحم المرأة عالم الكتابة بجسدين جسد بيولوجي محسوس وجسد لغوي فتحمل نصّها جنّحاً حسّيته وتجريده فقد نلمس مفردات جسدية المرأة وبيولوجيتها، كما نلمس رمزية هذا الجسد ومجازاته التي تتركها الألفاظ المشعّة في النص.

والكتابة السردية النسائية بوصفها إنصاتاً للمكبوت الجسدي تشترك فيها أغلب الروايات المغاربية. فها هي الكاتبة الليبية (فوزية شلابي) لم تشذ هي الأخرى عن الظاهرة، يرد على لسان الساردة «صالحة»: «لم أشعر يوماً بمتعة من خطوط متداخلة شوهاء، والأصوات مزيج صاخب من نقيق وزعيق وانفجارات...!

أبكي، لا، أنا لا أبكي، إنّي أحاول أن أبكي فأرتد مهزومة»: هذا أنت، أيها البكاء، تخذلني!.. أحاول أن أريح رأسي على كتفي، فتحيط بي غيلان الرغبات: «إني أحتاج رجلاً، ولا بد أن هنالك رجلاً ما في هذا الحي.. في هذه المدينة.. في هذا الوطن.. في العالم.. في هذا اليوم... يحتاجني كما أحتاجه، وربما أكثر!...

ذراعاي يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضنا رجلاً ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الوعر. هيا نجرب أن يحيل هذا الفراغ.. هذا الهواء البارد الخفيف، رجلاً!.. تنهال عليَّ صور هؤلاء الرجال الذين أعرفهم واحداً واحداً.. الذين جربتهم، والذين لم أجربهم واحداً واحداً..!» .

حين نستدلّ بهذا النص ونستقرئ فضاءاته، بحثاً عن حمولة رموزه، وإشعاع إشاراته، نلاحظ:

أنّ الكتابة السردية النسائية، بوصفها إنصاتاً للمكبوت، تحافظ على تماهي الذات مع أشياء الوجود، فحالة الساردة النفسية، وقلقها الوجداني، وانفجار رغباتها الكامنة، وحاجتها إلى الآخر الغائب، جعلت حياتها لاتطاق، فحتى المشهد اليومي المألوف، انقلب إلى فوضى عارمة، ينقصها التجانس والتنظيم: «... المشهد اليومي متاهة من خطوط متداخلة شوهاء...» .

إنّ هناك تماثلاً وتزاوجاً بين إيقاع الذات والحياة والواقع، وإيقاع الجسد الثائر؛ مما يؤكد طبيعة السرد عند المرأة، القائم بين تجاذب الذات والجسد، هذا التجاذب هو الذي يغذي الحركة السردية ويدفعها، كما يمثّل هذا التجاذب المحور الذي يجمع بين مفاصل الرواية وشخصياتها وأحداثها.

إنه، حين نصغي إلى النص، ونتأمل العنصر الإيقاعي المرتبط بالجسد، نجد التركيب الإيقاعي يبدأ من الحواس وينتهي عند الجسد: «... ذراعاي يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضنا رجلاً ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الوعر...» .

إن الجسد «باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري الثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديد المستمرّ للاستعمالات الإيحائية (الاستعارية). إننا من خلال هذه الاستعمالات لانقرأ الحركة ولانقرأ الإيماءة، ولانقرأ ترابط هذه الحركات وهذه الإيماءات، ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها هذه الحركات» . ولو نصغي إلى النص، نصغي إلى نبض الساردة، ورعشة جسدها من خلال إيقاع الرغبة في هذا الآخر الغائب.

إنّ جغرافية الجسد تتداخل مع فضاء النص وفضاء المكان إلى درجة التماهي، فالمرجعية الثقافية لدلالة الجسد تحتوي تمفصلات المعنى المكتنزة فيه، تثريه بخصوبة المجاز، ومضاعفة الدلالة، كما أن السياق سيحوّله إلى نسيج النص ورؤيته الكلية.

إنّ «الذراع» وظّفت بدقة، فهو عضو من الأعضاء الرئيسة للجسد، لما تمثله من حمولة دلالية كثيفة، أدناها دلالتها «على التهديد، وعلى المنع، وعلى العناق، كما تدل على الإشارات الرامزة للفعل الجنسي» نستشف أثره من قول الساردة: «... هيا نجرب أن نحيل هذا الفراغ.. هذا الهواء البارد الخفيف رجلاً..» ، حيث إنّ وظيفة الذراع تكرّس فكرة التملك، والاغتنام، والتشكيل، مثلما هي المعانقة والرغبة، كما أن السيّاق الذي وردت فيه يكسبها شكلاً إيجابياً تصويرياً تعكسه مخيّلة المتلقي ومرجعيته الثقافية فيحمل النص مجنّحاً رشيقاً إلى القارئ، حين يزاوج بين المرأة الجسد والمرأة المجاز.

إن المتتبع للمشهد الإبداعي النسائي المغاربي يكتشف أن سرد المرأة عموماً هو وقفه تعرّف على الذات أولاً، ووقفه تعرّف على الآخر، بوصفه روحاً وجسداً ونصاً معاً.

وحين نعود إلى رواية «الغد والغضب» للكاتبة المغربية (خناثة بنونة)، نجد تمرّداً وعصياناً وفوضى من أجل تحرير الذات أولاً، ومن أجل تغيير نمط السلطة المتعالية التي تقمع الجسد وتقمع الذات تالياً.

فالساردة «هدى» ذات فاعلة، تملك القدرة على التجاوز والاختراق، وعلى الرغم من ذلك، نجدها تعاني الوحدة والشعور بالخوف: «... حينما كانت تماشيني، كنت أتساءل: هذا الجسد.. أي ألوان من التفجير والارتواء قد عرف؟.. وكان ذلك يوقظني على جسدي. هذا الذي قد يكون يحمل نفس استعدادات جسد «هند» لكني لم أتيقن فجسدي لن يكون غير شبيه بي يحمل لوعة كبيرة من البدء، ولكني رأيت خموده.. خمود جسد «هند» وهو يتلقف في كفه يد «محسن» حينما التقينا صدفة ذات مرة.. فلك أن أية لحظة، أو أيام، أو متعة، لم تجمع بينهما! بينما كنت أنتظر أن يحصل أي شيء واضح حينما يتقابل جسدان عرفا بعضهما في وقت ما... » .

يتجلّى فعل السرد عند المرأة، على أنه اندفاع نحو المغامرة والاكتشاف، فللجسد لغته وبلاغته، وهو أول عتبة نصّية تسمح لنا بالمرور من الخارج على الداخل. وقراءة الساردة «هدى» لـ «هند»، قدتمّ من خلال جسدها والملامح الظاهرة فيه فهي ملامح الألم والخوف. ونص (خناثة بنونة) قلقُ أسئلة، وأزمةُ هوية، كما أنّه محاكمة للتاريخ والحقيقة.

كانت رغبة الساردة «هدى» إثباتاً للوجود، وإثباتاً لكينونة المرأة، وحضورها الفاعل

المؤثّر. من هنا، كان عنوان الرواية «الغد والغضب» الذي امتاز من الناحية السيميائية ـ بعلاقة عضوية مع النص، مشكّلاً بنية تعادلية كبرى، تتألّف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية، هما: العنوان/النص. ومعه، سيغدو العنوان هو «المناص» الذي يستند إليه النص الموازي.

تحضرنا ـ في هذا السياق ـ رواية «فوضى الحواس» التي هي وليدة الجسد الأنثوي وحواسه، هذه الرواية الجارفة التي ولدت بين تعابير الاحتراق والانصهار مع تداعيات الرؤيا الدائبة، على الحركة التحويلية التي لا تعرف السكون أو الثبات. يرد في افتتاحية الرواية:

«... عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرّب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربّيَ حبّاً وسط ألغام الحواس. هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه. هو الذي بنظرة، يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم نظرته! كم كان يلزمه من الصمت كي لا تشي به الحرائق!.. هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى تماماً، كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه.

يحتضنها من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة، بشيء من الكسل الكاذب، شفتاه تعبران بها بطء متعمد على مسافة مدروسة للإثارة، تمرّان بمحاذاة شفتيها، دون أن تقبلاها تماماً، تنزلقان نحو عنقها، دون أن تلامساه حقاً، ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمد نفسه وكأنه كان يقبلها بأنفاسه لا غير.

هذا الرجل الذي يرسم بشفتيه قدرها، ويكتبها، ويمحوها من غير أن يقبلها، كيف لها أن تنسى.. كل ما لم يحدث بينه وبينها...».

حين نقرأ هذا المقطع السردي، يبهرنا ويفاجئنا ويغرينا؛ فالرواية تمتلك من الكثافة الشعرية، ونزيف الدلالة، وتداعيات الرؤيا ما يجعلها تنغرس في جسد النص، خليّة خليّة، ثم تبدأ في الانقسام الخلوي، إنها سيل جارف من الكلمات لا تقوى أمامه سدود البناء المنطقي وحواجزه المباشرة.

إنّ (أحلام مستغانمي) تعتمد على الجسد الأنثوي، كبؤرة مركزية تستقطب حولها عالم النص كلّه، فالدلالة مرتكزة على وظيفة الشيفرات الثقافية للجسد الحسّي تنقلها إلى الجسد النصّي، ولو «أن الكتابة استحضرت تاريخ المعاني ونظام المباني: كلمات، فجملاً، فخطاباً، لحظة إنشائها، لامتنع حدوثها، ولصارت في حصولها ضرباً من المحال، لكثرة انشغالها بالمعاني عن المعنى الوليد، وبالمباني عن المبنى الجديد».

لذا، نجد الأعمال الإبداعية، هي التي تفجّر اللغة من الداخل، وتخلق لها دلالات جديدة، غير مألوفة، تثري اللغة، فتجعل فيها الحياة والحركة، ويبقى الأدب نظاماً لغوياً «يقوم من خلفه نظام حضاري يحتويه نص مفتوح، تفسّره سياقات خاصة».

حين نتأمل نص (أحلام مستغانمي) نكتشف اختفاء أدوات الربط وانسياب المعنى ضمن الحركة الدائرية المحجوزة، من الجسد إلى الذات، جسد النص يستحضر الجسد المؤنّث بألفاظه وحميميته ويبقى النص يحوض من جغرافية الجسد وفضائه فتظهر شعرية اللغة من خلال الاتصال والانفصال بين الجسد الواقعي والجسد المتخيّل، حيث الدلالة الإيحائية الانفعالية.

إنّ الإيقاع الداخلي لبنية النص، تمّ من خلال معجم الجسد، وما يثيره من إغراء وتوتّر واستفزاز فالجسد بموجوداته يشحن السرد، ويجعل الإيقاع اللغوي متناغماً عبر الجمل القصيرة التي تتعدم فيها أدوات الربط ويبقى الإشعار الجغرافي المحدّد للنص متماثلاً مع إيحاءات الجسد ورموزه المكثّفة. و«اللغة، عندما تدخل الكتابة، تتطهّر من بقاياها، وتلد نفسها حديثاً، فارق الأصل إلى غير عودة، وتصبح وجهاً لاسمّه الثقافة العربية سحر البيان...».

ولغة (أحلام مستغانمي) تطفح بالشعرية المنسجمة مع طبيعتها بوصفها أنثى تألف لعبة البساطة، حيث إنّ «إيثار البساطة في نظم الكلام، جعل لغة الكتابة النسائية تتميّز بسرعة الإيقاع الذي يعكس الانفعالات داخل الأنثى، ويكشف عن أحوالها عند التناغم أو التنافر فالجمل في الأغلب قصيرة متعاطفة أو متلازمة، تنسحب أحياناً ليعوضها نوع من كتابة البياض، تعبّر عنه علامات تعجب أو استفهام، أو نقاط متتابعة، وهو ما يسم نسقها بالتدفق الذي يجسد حال توتر الذات/الكاتبة، وهي تمارس فعل الإبداع، ومن علاماتها تقطع العبارة بانعدام الروابط، وتسارع الوتيرة والترجيع الغنائي، وتقسيم الكلام إلا وحدات إيقاعية متساوية».

٢ ـ بلاغة الجسد، وفاعلية التجسيم الاستعاري:

يستيقظ جسد الجمرة في الكتابة النسائية، يمدّها بفاعلية التجسيم بوصفه كائناً حسّياً مرئياً موجوداً، تتذوّق طعم الأشياء من

خلاله، ليتحوّل بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء والاندماج فيها. فالجسد في الكتابة النسائية عنصر محفز لإثارة الأحداث وتشغيل الذاكرة باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود.

وخلاصة الأمر «أن الجسد واقعة اجتماعية، ومن ثم، فهو واقعة دالة، يدل باعتباره موضوعاً، ويدل باعتباره حجاجاً إنسانياً، ويدل باعتباره شكلاً، إنه علامة، وككل العلامات، لايدرك إلامن خلال استعمالاته، وكل استعمال يحيل على نسق، وكل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات، وسجل الجسد وسجل الأشياء. إنّ أيّ محاولة لفهم هذه الدلالات، والإمساك بها، يمر عبر تحديد مسبق لمجموع النصوص التي يتحرك ضمنها، ومعها، وضدها».

وقد تحوّلت اللغة من كائن مسموع إلى كائن موجود بفعل الكتابة، كما تحوّلت من كائن مجرّد إلى كائن محسوس ومرئي باستعارتها لمعجم الجسد وتوظيفه كدال لغوي وجودي له دلالات أخرى متعدّدة، تتجاوز الموجود إلى ماهو ذهني وروحي، لينتقل بالجسد من الذات إلى الآخر والعالم:

«لقد تحققت اللغة، بدخولها إلى عالم الكتابة، أن دلت على نفسها فصارت بالمكتوب إشارة دالة، انتقلت بكائنها من المضغة إلى الكائن، ومن المسموع إلى المرئي، ومن المنطوق إلى المقروء، وتغلّبت على زوالها، فبرزت شكلاً دالاً لمعانٍ لا تنتهي».

إن الجسد في الرواية النسائية، يمثّل فضاء عنكبوتياً، تمتد خيوطه إلى جميع العوالم السردية الأخرى، فجغرافية الجسد هي جغرافية النص واستبطان الجسد الأنثوي هو استبطان للفضاء النصّي وتمثّل لخصائصه. إنّ الكتابة النسائية تحسن الإصغاء والتلصّص بعينين جائعتين على عوالم جسدها، تستعير للأشياء والأحجام والألوان والظواهر مسمّيات تستقطرها من جسدها وحاجاته الكامنة التي تستوطن المخيّلة الساردة، بحسب الأجواء النفسية الراصدة لحالة الجسد، الكاشفة لأحاسيسه.

فالمرأة تكتب نصّها بناء على آلية الاشتغال العضوي للجسد وإسقاطاته ولكن الجسد، حين يدخل عالم الكتابة، ينفلت من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتمالية مضاعفة، يفرضها السياق وتفرضها قرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد تحقّق الاستبطان والتمثّل من كون الأشياء، كما تتحوّل أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحولات الدلاليّة المتشعّبة التي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء.

والجدير بالذكر، أن الكتابة النسائية الناضجة فنياً، تجيد في مجملها بلاغة الجسد وفاعلية التجسيم الاستعاري للأشياء التي تمنحها المرأة تشكيلات الجسد وتزرع فيها العواطف الآدمية، بوصفها كائنات حيّة نابضة بالحياة، تشارك الساردة في توليد السرد وإثرائه.

ومن الأمثلة الدالة على توظيف الجسد، واستعارة أشيائه وتفاصيله، نذكر ماورد في رواية (فوزية شلابي) على لسان الساردة «صالحة»:

«...مضى أسبوع.. أسبوعان.. ثلاثة.. تلاشى كلّ شيء، دخلت كل التفاصيل، رماد الذاكرة القديمة، لكن شيئاً واحداً أبداً ينفر من الرماد، ويكون له وهج الجمر: كان شبحاً باهتاً، ازداد وضوحاً، اكتسى معنى وهيئة ونبضاً، هي ابتسامته تحاصرني.. أكابدها..!.. هي جسر من البهاء والروعة والمودة، فهل أنجو من طوق ياسمين أو عرجون فل!.. هي ابتسامته تناغيني.. أهيل على وجهها رماد النسيان!.. هي ابتسامته هي ابتسامته هي ابتسامته. يا للورطة اللذيذة».

بناءً على ملاحظتنا للجمل السردية، نشعر بتلك اللوقفات الشبحية والطيفية التي تطرحها رؤيا الساردة بعد أن كاد يطويها النسيان. لكن ما نلاحظه أيضاً هو هذا الطّيف الطليق الذي يغادر جسده، ليتوحّد مع الساردة، أو يحلّ في الأشياء والتفاصيل المحيطة بها: «... لكن شيئاً واحداً أبداً ينفر من الرماد، ويكون له وهج الجمر...». هذا الزائر الغريب التي استضاءت الساردة بتحوّلاته فتعاظمت لغة الجسد بعد اقتحامها لعالم المحرّمات والممنوعات.

إنّ الحيّز العاطفي للجسد والمساحة الرومانسية للأشياء، يمثّل الأفعال والوقائع في الكتابة النسائية التي تلقي بظلالها على السرد الذي يشحن بكمّ هائل من الوحدات السردية المتناسلة من بعضها بعضاً تتحدّد بمدى احتوائها لهذا الجسد المغيّب: «..كان شبحاً باهتاً، ازداد وضوحاً، اكتسى معنى وهيئة ونبضاً، هي ابتسامته تحاصرني، أكابدها...».

لو حاولنا استقراء المنظور السردي عند (فوزية شلابي) لوجدنا ظاهرة تمثّل الجسد الغائب، واستعارة تشكيله، ثم زرعه بالحياة، فإذا هو كائن يخرج من الرماد جمراً متوهّجاً، آسراً الساردة بابتسامته: «...هي ابتسامته، هي ابتسامته...». والساردة، في الرواية،

شخصية محورية فاعلة في الأحداث تحقّق في حركتها السردية التوازي بين (زمن السرد) و(زمن الفعل المتخيّل) إذ لا يكاد السرد يبرح العالم الداخلي للساردة، من خلال التأكيد على عنصر الفعل المرتبط بالضمير: «... تحاصرني، أكابدها، تناغيني...».

تفعّل الكتابة النسائية (الرغبة)، فتحيلها كائناً حيّاً، يسهم في تلك الإرساليات السردية المشبّعة بالآخر (الحاضر/الغائب) الذي ينساب إلى عوالم محكيات المرأة. وحين يحضر هذا الآخر يحضر بكل جسده، وعنفوانه، كما تريده المرأة أن يكون. آمال مختار، كاتبة روائية تجيد جماليات الحفر والعبور والتواصل الجسدي (من الجسد وإلى الجسد)، حيث تبدو روايتها إنصاتاً لهذا الجسد واستفزازاً له وولوجاً لعتباته وإمساكاً لمفاتيحه؛ فمع أحداثها اليومية، ووقائعها السردية، وعوالم محكياتها، تنبع من هذا الجسد المؤنث وتتخلّق في رحمه تقتات من تفاصيله حتى الطبيعة بمظاهرها المختلفة تصبح كائناً حركياً، يكوّن برنامجه السردي بتواطئه مع هذا الجسد المؤنّث الخصب.

فالجسد ينسجم مع كينونات الطبيعة، ويتلاحم معها، نجده ينسجم مع الريح، والمطر، والشتاء:
«... المطر، الشتاء، الضباب، كلمات تعني عندي الدفء، وبقدر ما يكون الشتاء عاصفاً بارداً قاسياً، يكون الدفء أدفأ، والعشق أعنف، وأكثر جنوناً. أحب أن يبدأ العشق دائماً في الخريف، أن يبدأ خجولاً، بخدود موردة، ثم يكبر مع عواصفه حتى يصير مجنوناً في الشتاء...».
ما يلاحظ في الكتابة النسائية، تلك العناصر الداخلية للجسد تخاطب العناصر الخارجية للكون، بلغتها المؤنثة، فتجعلها متآلفة متناغمة مع إيقاع جسدها، وفق تواصل متحاور منسجم.
إن الجسد المؤنث يشحن مظاهر الطبيعة بتلك الشحنة المتوقّدة التي يفرزها الجسد المؤنث، عبر سلاسل نصّية، فتتخلّق في السرد، وتتناسل، مساعدة الدلالة على الانطلاق والانعتاق من قيود المعجم ودلالته المباشرة، إلى فضاء متعدّد لا محدود، تجابه المرأة المبدعة في أثنائه شيطان الجسد بكلّ هيمنته وسلطته وشرلسته التي لم تتوقف من الحضور الطاغي في فضاء الوعي الكاشف غير الآبه بالمحرّمات والممنوعات.

هاهي (فضيلة فاروق) تنحت رواياتها من تخوم الجسد وحفرياته، من خلال العبارات المشحونة التي تنجذب من الجسد وإليه، فيتكلّم لغته ويستعير معجمه ظلمسرلك في مثل قولها: «... «أيس» تلك السماء العبوس الملبّدة بالغيوم، وذلك المطر الشبق الذي يغازل الكون، لم يكن أكثر من رجل، ولكنه في الوقت نفسه، كان أكثر من رجل، وهذا ما لم أفهمه...».

وفي مقطع آخر يرد على لسان الساردة، في وصف شارع هو أشبه بوصف جسد رجل: «... شارع (مونبرناس) في السادسة مساء تحت قبعة سوداء من الغيوم، يبدو رجلاً مشكوكاً في أمره. الريح تهبّ كالموسيقى، وبقع الماء في الشارع أغنية مبعثرة...».

وفي أحيان كثيرة، نجد في الرواية النسائية ميلاً إلى إخراج الجسد ـ بشقيه الذكوري والأنثوي ـ من أسوار الذات إلى فضاء الكون، فقد توظف المرأة «المطر» و«الشارع» و«الريح» بالصفة الذكورية، فتمنح له تفاصيل الجسد الذكوري، بينما تختبئ خلف مسميات أخرى كـ «الكون»، مثل: «... ذاك المطر الشبق الذي يغازل الكون...»، وأحياناً نجدها هي «الأرض» و«المدينة»، تمارس من خلال ذلك كل التحوّلات، بل تتشاكل مع كينونات طبيعيه ورمزية، وتبقى السياحة متواصلة، والترحال مستمراً، خاصّة، حين يتوقّف الزمن الخارجي، وتطغى التداعيات الداخلية التي تتيح لهذا الجسد أو ذاك إمكانية التماهي مع مظاهر الطبيعة الحيّة والجامدة، مثلما ورد في رواية (فضيلة فاروق): «... ولكن باريس جميلة، ومتوهجة في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس، بلا قلب، بلا مخ، بلا صوت، تسرق أنفاسها خلسة من مسامير تختنق وتقول الشعر الذي يجعلنا نبكي، لا الشعر الذي تقوله باريس في صالونات، تضج بالتصفيق...».

إن المغامرة السردية في الكتابة النسائية هي مغامرة للروح والجسد. فالتواصل مع الكون، والفضاء الخارجي، يتم عبر مجموعة من القرائن المحفّزة على التخييل، والتي لا تخرج عن استعارة تفاصيل الجسد الحاضرة عبر الامتداد اللغوي، في جمل سريعة الإيقاع، نقرأ فيها حاضر الجسد وحاضر الذات، فهي تنطلق من الجسد وتعود من حيث بدأت، بعد أن زوّدت المعنى بدلالات جديدة، فرضتها شبكة العلاقات الجديدة بين مفردات النص الروائي: «... ولكن باريس جميلة ومتوهجة، في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس...».

وما يلاحظ على (فضيلة فاروق) محاكاتها لـ (أحلام مستغانمي) بناءً ولغة، بل إنّها تستعمل لغتها وتسمياتها وتستخدمها للأشياء، بحيث تكاد تكون هذه الرواية

«اكتشاف الشهوة» تقليداً أعمى للكاتبة (أحلام) التي تبقى متفوّقة على قريناتها، سواءٌ من حيث المرتكزات المعرفية التي انطلقت منها، أم من حيث البناء وتقنيات السرد، أم بالنظر إلى الإشارات اللغوية، والظواهر الأسلوبية التي تميّز كتابتها.

توظف (أحلام مستغانمي) الجسد الأنثوي، وتستعير جزئياته في رسم لوحتها الزيتية «حنين»، وعن طريق السارد الرئيس في رواية «ذاكرة الجسد»، يرد المقطع التالي:

«... هاهي لوحاتي، تستيقظ كامرأة بتلك الحقيقة الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق، ولا رتوش، هاهي امرأة تتثاءب على الجدران بعد أمسية صاخبة اتجهت نحو لوحتي الصغيرة «حنين» أتفقدها، وكأنني أتفقدك: «صباح الخير قسنطينة، كيف أنت، ياجسري المعلّق.. ياحزني المعلق منذ ربع قرن؟»، ردّت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة... فاللوحة الزيتية «حنين»، تتحوّل إلى امرأة مغربية بأتمّ معنى الكلمة، وهي صورة قد درج عليها الأدباء من قبل حين عمدوا إلى «تنحية التعبير المنطقي، والتركيز على عمليات الاستثارة العاطفية، بحيث يصبح نقل التوتّر هو المقصد الأوّل». والملاحظة نفسها يمكن أن تقال في رواية «قلادة قرنفل» للكاتبة الروائية (زهور كرام)، حيث يرد على لسان الساردة وهي تتكلّم عن ذاتها، وجسدها، وظلّها:

«... لأن ظلّي سرعان ما عاد يستلطفني.. هل أدرك حاجتي إليه هو أيضاً.. يحيا من وجودي.. لم أعرف كم من الوقت انصرف في ركوب هذا السفر، يحدث أن أركب مسافات، واحلّق في أجواء، لأجد ذاكرتي جاهزة لاحتضان شرودي، لاهثة من فرط تحالفها معي، كأنها تصرّ على استفزازي حتّى لا يتراجع خطوي وأضعف أمام انسحاب ظلّي.. أنيسي، حين تفاجئني الطبيعة مطراً، مطراً، وإن كان خفيفاً.. خفيفاً.. فإنه يواري أنيسي...».

يتحوّل النزوع إلى التوحد بالجسد وبظلّه إلى طرح المرأة من خلال كلّيتها، وهذه الكلّية تتحقّق في الجسد وفي ظلّه الذي يعتبر باعثاً لليقين على الكينونة والوجود، فتأكيد الظل هو تأكيد على وجود الجسد الذي تتحقّق بوجوده الاستمرارية والقدرة على الديمومة والحركة.

إن وجود «الظل» هو دليل على وجود «الجسد» والجسد كائن يمتلك الشكل والكائن الذي يمتلك الشكل، حسب تعبير (باشلار)، «يسود آلاف السنين، لأن كل شكل يستعيد الحياة، والكائنات المتحجّرة، ليست مجرد كائنات عاشت في الماضي، ولكنها لاتزال حيّة، مستغرقة في النوم داخل شكلها». الجسد يمثّل تحوّل الحياة وديمومة الحركة، كما يمثّل الجسد الأنثوي شجون الرغبة بين مايرسله النص من مفردات لغوية، وما يبحث عنه المتلقي ليتبقى سلطة الرغبة في التأويل والكشف قائمة وفق تلك المسافة بين الجسد وظله هذه المسافة التي يتحسسها الكتابة النسائية بامتياز.

وحين نتأمل مثل عبارات: «... يستلطفني.. أركب مسافات الاحتضان.. لاهثة.. المطر...»، وحين نبحث في عالم الألفاظ عن تلك العلاقة المتجاذبة المهيمنة في فضاء النص: كالاستلطاف، والاحتضان، والركوب، واللهاث، والإمطار، تتكون لدينا لوحة تعبيرية مشحونة بتوتر الجسد هي في الأصل علامات سردية تستدعي التأويل إنّها بلاغة الجسد النابعة من كثافة الرموز المشحونة بالتأويلات.

س لفاعلية الجسد وبلاغته في تشكيل لوحات شعريّة مشفّرة:

يمثّل الجسد بلاغة فنية مكثّفة في الرواية النسائية يسهم في إنتاج العناصر المشكّلة للإبداع وتشكيل لوحات شعرية مشفّرة. هذا التميّز في كتابة المرأة يخلق تلك الخصوصية التي قد تعجز عنها الكتابة الذكورية لنمطية الجسد الأنثوي عند الرجل.

مع تشكيل الجسد عند المرأة تعيش المبالغة والتحوّل والانشطار، وما يترتّب عنها من تداع للأفكار، وتوليد للدلالات المطلقة، فيتقاطع الذاتي بالموضوعي ويلتئم المتعدّد بالواحد الكلّي، كما يسمح للطاقة الخيالية بالعبور والتسلّل إلى ما وراء الأشياء.

تسعى الرواية النسائية ـ دوماً ـ إلى الاختراق والتجاوز، لكن بنوع من اللين والمرونة قصد اكتشاف الحقيقة ومواجهتها عبر الالتحام بالآخر. وظاهرة استحضار (الجسد) في الرواية النسائية تختلف عنها في الرواية الذكورية؛ فالرجل يرى المرأة جسداً نامياً، لا فكراً واعياً، بينما اختلف الأمر في الرواية النسائية، لخصوصية التعاطي الأنثوي مع هذه القضية والانسجام المتميّز في اللغة التعبيرية عن المرأة التي ترصد أدق الأحاسيس والمشاعر دون خجل أو مواربة، معها يشتبك نبض الجسد مع نبض النص في لغة متألقة مبدعة خلّاقة تلمس فيها فاعلية الجسد فاعلية الصورة البلاغية المستمدّة منه وتشكيلات شعرية مشفّرة تقضي أفق النص المؤنث، فتزيل الحجب الفاصلة بين الأنا والآخر، من خلال التشكيل المتجانس الإيقاع والدلالة.

ولتقريب هذا المعطى، نورد مقطعاً سردياً من «ذاكرة الجسد» على لسان السارد «خالد بن طوبال»، وهو يعلّق على اللوحة الزيتية «حنين» ومدى التقارب بينها وبين «حياة»: «... نظرت إليك خلف ضباب الدمع، كنت أودّ لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة كملم أحضن امرأة.. كما لم أحضن حلماً.. ولكنني بقيت في مكاني وبقيت في مكانك متقابلين هكذا جبلين مكابرين بينهما جسر سرّي من الشوق والحنين، وكثير من الغيوم التي لم تمطر! استوقفتني كلمة جسر وتذكرت تلك اللوحة... نظرت إلى اللوحة، وكأنّك تبحثين فيها عن نفسك قلت: «أليست هذه قنطرة الحبال؟..»، أجبتك: «إنها أكثر من قنطرة.. إنها قسنطينة، وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة... يوم دخلت هذه القاعة، دخلت قسنطينة معك، دخلت في طلّتك في هيئتك في ملامحك وفي بسمتك وكنت تلبسينه...».

إنّ (أحلام مستغانمي) في رسمها للصورة، تستعير الجسد الأنثوي لمشتهى ليتشاكل عندها، في نظام بديع، مع كينونات رمزية، وطبيعية، وتاريخية، حيث يتناسل الوصف الموضوعي مع الإسهاب الهجين في تشكيل الصورة المستمدّة من الأنثى، أي الدفء والجاذبية والميل الغريزي، وإنّ تحقيق هذا النظام بين دوال الأشياء ومدلولاتها قد لا ينسجم دائماً، ذلك أنّ «نظام تشكّل الأشياء واقعاً، ونظام تشكّل معنى الأشياء لغة، لا يتلازمان».

تلبس اللغة عند (أحلام مستغانمي) لباساً محجّباً يخفي نصف الحقيقة ويظهر النصف الآخر، وإنّ «اللغة لتعيش وجودها في جدل مع الواقع، تجاذبه ويجاذبها في فهم الواقع والتعبير عنه، أو تزويره والانحراف به، أو ولوجه والاستحواذ عليه، لا السيطرة اللغة عليه، بل لتحويله وإعادة إبداعه تركيباً وصياغة وإنشاء».

تحاول المؤلفة في تشكيل صورها الشعرية، فتبدأ من الدلالات التي تدخلها في غلالاتها الضبابية: «... نظرت إليك خلف ضباب الدمع...». و«ضباب الدمع» لها مرجعية دلالية تتمثّل في الحزن الشديد أو الشوق الذي يحرق القلب، فيكوّن حاجباً حاجزاً للرؤية. ولكن مع سياق النص، نعثر على الدلالة الضمنية التي تعبّر عن حميميّة المشاعر التي ألمّت بالسارد «خالد بن طوبال» وهو يوشك على احتضان حياة: «... كنت أودّ لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة...».

فالصورة السردية المحفّزة هنا هي العناق والالتحام، حيث مشاعر العشق والفيض الوجداني ينزف من جسد ينقصه ذراع، وهذا المشهد المحموم المتوتّر الذي هو في حاجة إلى الالتحام لم يقع، بل بقيت المسافة بين الجسد المؤنث، وظلّ الآخر، تمثّل القوّة الفاعلة في مسار السرد النسائي حيث البؤرة المحفّزة والمستقطبة لمحاور السرد الباحثة عن الإشباع وعن الارتواء، فلا تكاد تعثر عليه: «... ولكنني بقيت في مكاني وبقيت في مكانك، متقابلين، هكذا جبليين مكابرين، بينهما جسر سرّي من الشوق والحنين وكثير من الغيوم التي لم تمطر...».

تستوقفنا كلمة «جبل» والجبال من الركائز التي استخدمها سبحانه وتعالى لتثبيت هذه الأرض واستقرارها فهي من العلامات الدالّة التي لا يمكن أن تتحوّل، ذلك أنّ للجبل من القوة والصلابة ما يجعل الانحراف به أو تزويره أو الاستحواذ عليه أمراً مستحيلاً.

بهذا الاستحضار القصدي لـ «الجبل»، فيه صورة الذات وصورة للآخر؛ هذا الآخر الذي تمثله «حياة» التي هي «قسنطينة» الوطن

والأرض. غير أنّ (الجبل) الآخر سيمثّله السارد «خالد بن طوبال» الرجل المجاهد الذي حمل السلاح دفاعاً عن هذا الوطن وهو الذي تربطه حلْقة وصل وانجذاب بهذا الوطن، هي حلْقة الشوق والحنين.

وتحسن (أحلام مستغانمي) التوليد الدلالي المنسجم مع الإيقاع الصوتي وهو ما يجعل أسلوبها التعبيري يقترب من الشعرية المكتنزة بالرموز، حيث إن الرؤيا عند الكاتبة تأطير لفلسفة الجسد وتجسيد لآليات مختبئة وراء اللغة الشعرية المشفّرة الغنية بالتأويل.

فالنص «مكان الذات الذي تتجسد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها في علاقاتها بالكون والكائنات، والنص مكان الذات إذ تتموضع في اللغة، فتجد فيه سكنها ومن خلال هذا التموضع تجد الذات ـ أو تحاول أن تجد ـ هويتها، وهذه الهوية مع الهوية المادية الجسدية هويتان تتحركان في جسد العالم، وفضاءات المكان، وهو تموضع وجودي حتمي؛ لأن المكان الأكبر (الأرض / الوطن)، يملك هويته، ويفرض خطابه الاجتماعي والثقافي والحضاري، في علاقة هيمنة وتملك» فيكتسب الجسد في الرواية النسائية كهفة مغايرة ولغة وليدة تنشأ عنها تحولات وجماليات.

ولعل بلاغة الجسد في تشكيل لوحات شعرية مشفّرة يشير إلى تلك العلاقات التي تبحث عن الالتحام والتوافق، فتصبح هذه الظاهرة سنّة كونية تشمل الطبيعة ومظاهرها الشاعرية المحفّزة، داخل تشكّل المكونات الأخرى، «إنّ إحالة اللغة على الجسد والجسد على اللغة، وتماهيهما، تجعل من الضروري التذكير بمفصل الكينونة القديم، والإشارة إلى تلك اللحظة التي أشّر فيها الجسد ليكون بكلمة (كُنْ) والجسد البشري أو الكينونة البشرية جزء من هذه الكينونة الجسدية الكبرى ولعلّ النص الصّريح في قصّة خلق عيسى (عليه السلام) من كلمة اللّه يشير بوضوح إلى هذه العلاقة المتجذّرة بين الخلق والجسد واللغة».

وتتقن (أحلام مستغانمي) أيضاً شعرية الكتابة ببلاغة الجسد الذي يمدّها بلغة طافحة بالشعرية مشحونة بالدلالات مثيرة لخيال المتلقي عبر النبش في مخزون الذاكرة والتاريخ، وعبر تفاصيل الجسد، وعوالمه الثريّة المتجدّدة المتناسلة باستمرار، مما يعبّر بصدق عن مهارة الكاتبة وموهبتها السردية وبلاغة قصّها الذي يؤسّس لكتابة نسائية مغاربية بامتياز.

وللاستدلال والتمثيل على هذا الزعم نتوقف عند رواية «فوضى الحواس» مرة أخرى، والتي تعدّ محفلاً إبداعياً ولغوياً، مارست الكاتبة من خلاله غواية اللغة وفتنتها، كما تماهت مع الكتابة مكوّنة منحوتة شعرية من جسد مؤنّث، غطّى فضاء النص إغراء ومتعة: «... كنا على مشارف قبلة، عندما جاءت تلك الموسيقى مباغتة لنا زاحفة نحونا متباطئة كسلى، ثم متقاربة الإيقاع بمزاجية الرغبات الطاعنة تناقضك خطى راقص على أرصفة الشغف، تحت مطر السماء، كانت الأقدام الحافية تنقل لنا إيقاعها العشقي منتعلة خفّة شهوتنا في حضرة زوربا... خلع البحر نظاراته السوداء، وقميصاً أسود، وجلس يتأملني.
رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجردني من أسئلتي بين متوجز، يسحبني نحو قدري، رجل نصفه حياة، ونصفه إغراء، يجتاحني بحمم من القبل بذراع واحدة يضمني يلغي يديّ ويكتبني يتأملني وسط ارتباكي يقول: «إنها أول مرة، أطل فيها من نافذة الصفحة، لأتفرج على جسدك، دعيني أراك أخيراً...».
تظهر السّاردة «علامة» أساسية في رواية «فوضى الحواس» فهي التي تحكي والرجل يستمع وتبقى السّاردة تقضي على الأبعاد الدلالية والرمزية بين الكثافة الشعرية والاسترسال الروائي، إنّها تستقطر رحيق الجسد الأنثوي، وتجمع عصارته الجمالية حين ترصف تلك العلاقة الجوّانية بين الـ (هي) والـ (هو)، وتختار حوافزها التي تؤسّس للحبكة الفنية من إيقاع الجسد.

لقد كان جسد السّاردة هاجس الرواية، لما سبق أن نقّشت خصوصها معه جسّدت شعرية السرد المؤسّسة بؤرة الرواية النسائية ونقطة ارتكازها وأرضية توازنها وهذه الخصوصية التي يتميّز بها السرد النسائي، تتباين ـ قوة وضعفاً ـ من رواية إلى أخرى، لعلّ (أحلام مستغانمي) كانت أكثرهن تفعيلاً لدفء الجسد وعبقه، وعرض تواريخه، وكشف أسراره. في رواية «ذاكرة الجسد»، بقي السارد «خالد بن طوبال»، و«حياة» متقابلين كجبلين مكابرين، بينهما كثير من الغيوم التي لم تمطر، لكن في رواية «فوضى الحواس» التي هي بمثابة تكملة للرواية الأولى، تمطر الغيوم، ويلتقي الجبلان، ويجتاح أحدهما الآخر عبر نزيف لغوي نلمس فيه نفس السارد نساخن بحمّى الكلمات المحبوكة على مقاس الجسد: «... أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات.. يطمئنني: «لا تحتمي بشيء، أنا أنظر إليك فيعتم الحبر وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن، لقد عاش حبنا دائماً في عتمة الحواس».
أود أن أسأله: «لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟» ولكن زوبعة بحرية ذهبت بأسئلتي،

وبعثرتني رغوة... على سرير الشهوة، كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في طريقه، يضع أعلام رجولته على كل مكان يمر به. مع كل هنطقة يعلنها منطقة محتلة، وأعلنها منطقة محررة، كنت أكتشف فداحة خسائري قبلك، كم من تململ داخل قفص الجسد لتفض واقفاً، كان يريد أن يغادر ذاته، ويتّحد بي.

أسأله: «ماذا أنت فاعل بي؟»، يجيب: لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة. تعالي للوقوف معي...».

حين نتأمل المادة اللغوية، بوصفها (ملفوظاً)، نجد معجم الجسد وإيقاع الرغبة وطقوس التلاحم الجارف هو المؤسّس للحيّز الأكبر من المدوّنة، وبعد تأملنا للمقطع السردي المنتخب بعفوية، نجده أقرب إلى المشاهد واللوحات الشعرية المتتابعة والمتقاطعة أحياناً، مع الجسد المحبوك والمكتمل بوجود الآخر.

في (أحلام مستغانمي) تخطو نصاً قريباً من جسدها، بحيث يتنفّس النص هواءه ويعيد أصداءه ويجسّ نبضه وهذه (الظاهرة اللغنية) هي من خصوصية التعبير النسائي المطارد بعلاقات التماثل بين الجسد وبين الرموز والمعاني الكونية ومظاهر الطبيعة الأخرى. مع (فضيلة فاروق)، نجد تفاوتاً واضحاً بينها وبين (أحلام مستغانمي) من حيث توظيف الجسد، لذلك فقد أخفقت حين حاولت محاكاتها، أو منافستها، ليتحوّل الجسد ـ الذي يمثّل قيمة جمالية وفنية ـ إلى شيء مبتذل نلمس فيه التكلّف وانعدمت التقنية التصويرية له كما فقد الجسد عند (فضيلة فاروق) تلك الكثافة الدلالية، وذلك الإيقاع العالي والعنيف، وبالتالي، فقد خصوصية العمل الفني، فكشفت عن عدم امتلاك للتقنيات الأسلوبية المؤثّرة في إنتاج النص التي تملكها (أحلام مستغانمي) بتفوّق.

وتوظّف الكاتبة الليبية (فوزية شلابي) الجسد كشخصية وهوية، كما تتحوّل الرؤيا عندها إلى فلسفة للجسد، موجبة، فتشكّل حركية مو الحدث وتطوره فالجسد هو الذي يخلق التوتّر الدرامي في الجمل الشعرية ويمثّل شرايين لامرئية قويّة الدفع والحركة، والاستعانة بأصوات الجسد وحركاته هو الكفيل بتلك الصور البلاغية التي تجسّد اللوحة الشعرية المبنية على مقاس الجسد في ثورته وصخبه، أو في هدوئه واسترخائه، ذلك الذي ورد على لسان الساردة:

«... العالم، هذا الحوت الضخم المخيف؟ أسنانه حادة وكبيرة، وهذا الخدر... الأشياء تتلاشى.. الجمرة تخبو رويداً رويداً، وأنا أرقص/ أجمح/ أهمهم/ أتلوى كأفعى/ أعدو مثل قطة فزعة/ أكشّر عن أنيابي القديمة ثم أسقط في هذا الخدر اللذيذ.

تعال، أجذبك من يدك، آخذك منهم، أنت لي، لي وحدي، تعال لأهرب بك، أجري وسط جموعهم التي تتفرج مدهوشة وحاقدة، يرجموننا بنظراتهم، وأنت، وأنا نركض. إلى أين..؟ لا أدري، لكنني فقط أعرف أنّك معي، أن أمسك يدك، أريد يدك، ولا أعرف! أضحك/ أبكى/ أغني/ أبتهل/ أسب! أقول لك أحبك، أقول لك أبغضك، أقول هيا قبلني، اصفعني، ماذا أريد منك؟ لا أدري، من أنت؟ لا أدري، متى ـ أين ـ كيف ـ لماذا؟ أرجوك، تسأل أولا تسأل، أريد سيجارة أخرى، هذا غير معقول، الطرق ملأى بالعربات، والناس، وأكوام القمامة والحفر، والإشارات الضوئية، والمنعطفات ورجال البوليس وتقلب الأحوال الجوية، وفضول النوافذ المغلقة، وشفاه السيدات الممطوطة، إيه.. وماذا أيضاً؟!...».

توحي المشاهد والوقفات السردية بتبعثر الجسد المتشظّي تحت سلطة الرغبة المكبّلة بالإلغاء والمصادرة، فالنص مكتنز بتفاصيل الجسد المشحون بحركية الاجتياز إلى الآخر

لمعشوق حيث يوظّف الجسد هنا ليستوعب تجربة شعورية وشعرية تعطي أجواء الغبطة الراقصة لهذا الجسد الذي داهمته خيول الشوق، شوق الآخر الغائب: «... وأنا أرقص / أجمح / أهمهم / أتلوى كأفعى...».

وتواتر ارتباط غبطة الجسد، وشراهته المحمومة بـ(الجمرة) و(القطة) و(الأفعى)، وهي محاولة تدخل في تسمية الأشياء بغير أسمائها لذلك أن «الألفاظ التي يعمل وجودها في نسقها الدلالي على إخراجها من دلالاتها القريبة المباشرة المعروفة، ويحصرها بدلالتها الجنسية الصرفة من خلال جعلها تشكّل ثوباً شفافاً، وظيفته الأولى: لفت الانتباه إلى المنطقة المثيرة وليس إلى ستارها وتغطيتها».

حين نصغي إلى النص، نشعر برغبة «جسد الساردة»، باعتباره كموناً انتظارياً، وطاقته كامنة تسمح بالتغيّر ولكن إلى أين؟ «... أقول لك: أحبك، أقول لك: أبغضك، أقول هيا قبلني، اصفعني، ماذا أريد منك...»، ما تريد الساردة تحرير الجسد لتنسلّ من مفاهيم متداولة، وتأكيد الكينونة من خلال الإحساس بالأشياء والاندماج فيها، ويبقى «الجسد بمثابة الحاضن للتحوّل في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، تماماً كما لو أن الجسد أصبح ذلك الوسيط الشفّاف بين قوتي الوعي واللاوعي، وبالتالي، تتولّد الرؤيا بفعل الصورة أو الهيئة المعطاة للجسد والمعنى المنبعث منها».

ثم تأتي (زهور كرام)، فتكسر جدار الصمت بتمرّدها وثورتها على الكثير من القيود والعوائق الاجتماعية ولكنها لا تبرح جسدها؛ فهي تسكن وتكتفي بتفاصيله لتكتب منها رواية تسمى: «قلادة قرنفل».

تغدو الساردة شخصية محورية فاعلة في اختراق (جبّة العمّة)، وقد أحسنت الكاتبة في ذلك التداعي الذي يولّد من الكلمة الواحدة موضوعاً من خلال السياق المونولوجي وتداعياته. جاء على لسان الساردة: «... هو الذي حثّني على السير للقياه، كلّما هاجت نفسي، لكي أرتوي.. لكي أعانقه، أعانقني، أدور في الغرفة.. أرتطم بأشلاء حميميتي.. اختلطت فوق الأرض، تبعثرت، تمزّقت، تعريت، أشعر بالبرودة تلسعني.. برودة العري والفضح.. وأنا منتشرة غسيلاً على الأرض، أفتّشني يستعصي عليّ الأمر، أقلبني ورقة ورقة، أصبح كتاباً تافهاً.. منسياً، ذكرى مخذولة، أين الطريق إليه، هل اغتصبوه.. سرقوه..

انتبهت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة دون أن أدري.. انشغلت عنها.. جمعت خيوطها وانصرفت بهدوء. حسناً فعلت، حيث أضأت نور الغرفة.. ما زلت أبحث عن الكتاب عن أثر العشق.. حيث أعياني الدوار.. ارتميت فوق السرير، وعيناي على السقف فيما أفكر.. لأدري.. ذهني منشغل... أعرف، أسبح في فضاءات.. أركب صوراً، تحضرني كل الأسماء...».

تكتب (زهور كرام) من خلال التوحّد مع جسدها، ومع ذاتها، ومن ثم، كانت الرواية معها هجرة داخل الجسد الذي ما فتئ يقف حائلاً دون الصدام العلني، والمواجهة الحقيقية.

ومن أجل استفزاز النص، واستفزاز القارئ من بعد ذلك، تركن الكاتبة إلى نسق سردي تركيبي، عماده وحدات نحوية قصيرة غير مقيّدة دلالياً، تتوسّل بها للتعبير عن آفاق التجربة الإنسانية المفتوحة، ومن هنا، ترد الأفعال الموجّهة إلى الذات، لتتحوّل بعد ذلك إلى (مفعول به)، مثل: «... لكي أعانقه أعانقني، تبعثرت تعريت، تلسعني...»، كما نلمس التكرار المعجمي، مثل: «... أركب، أركبني...»، الذي يتحوّل إلى مؤشّر صوتي متكرّر، يكثّف المدلول الصوتي للألفاظ.

كما نجد الكاتبة تكسّر (نمطية) الخطاب، وما ألوف اللغة، فتعتمد على (المجاز)، وهي بهذا توجّه منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير، ونكهتها المميّزة، مثل: «... انتبهت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة دون أن أدري...».

لقد أحسنت (زهور كرام) في صياغة جملها السردية حين أقامتها على (شعرية اللغة)، من خلال الانزياح الذي يشغل ذهن المتلقي، ويربك أفق انتظاره.

فذات الساردة تفتّش دوماً في الجسد، وتستأنس بظلّه، وتختبئ بداخله، وتنجذب إلى التأمل في الآخر الذي يعتبر عناقه عناقاً لجسدها وذاتها، مثل ذلك، قولها: «... لكي أعانقه أعانقني، أركبني...»

تعمل (زهور كرام) على تحرير (الآخر) بوصفه جزءاً جوهرياً في تحرير الذات، وتحرير الجسد. وهي بهذا، تحاول تحطيم التراث، من خلال الاختفاء وراء جدران الجسد وجغرافيته، لذا، كان التشابه النحوي والصرفي بين مفردات اللغة التي تعمل على نسق واحد كون الكتابة يمتزج فيها المشهد المرئي الحسي بمشاعر الساردة الساعية إلى إرباك قواعد اللعبة

السردية من خلال تشتيت البرنامج السردي، من (الثابت) إلى (المتحوّل)، حيث الإفرازات الجديدة المتسلسلة للتحولات المتسارعة قصد تغذية السرد وتحريكه، مثل تحوّل الساردة إلى غسيل، ثم إلى كتاب.. وهكذا يبقى مسار التحولات خاضعاً لنفسية الساردة ووضعها الجسدي الباحث عن كيانه، ووجوده.

مع (آمال مختار)، نجد توظيف الجسد يأخذ طريقة هي أقرب إلى المباشرة والحسيّة، حيث تستبعد الواقعية في صياغة المشهد ففقد الجسد خلالها شحنته الدلالية وضاعت رموزه الدالة، جراء سعي الكاتبة إلى الالتقاط المباشر لتلك الفاعلية المشهدية (البصرية) التي تجعل التوظيف الجسدي مادياً يفقد سخونته وفتنته، ويخيّب أفق انتظار القارئ، كونه يجهر ويعلن ولا يخفي، لذا، كانت نصوص (آمال مختار) السردية إبلاغية، إخبارية، أكثر من بلاغية، إشارية.
وعلى الرغم من ذلك يبقى الجسد في السرد النسائي يمثّل الومضة الإبداعية التي تحمل الكثير من الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة يكفي معها القول إن الجسد غدا قناعاً ملازماً لإبداع الأنثى، حيث «القناع يتعمّد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة الممتنعة المستشفّة، وهكذا، تتحوّل هذه الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وبعداً من أبعاده، وليس إلى مجرد مجاز لغوي، أو استعارة، أو توارية، أو ما سوى ذلك ممّا هو معروف في علم البلاغة ...».

ع ـ جغرافية الجسد فضاءات تأثيث المساحة السردية:
يغدو الجسد (تيمة) دلالية في الرواية النسائية التي توظفه كمادّة حكائية، وكملفوظ تشخيصي وتصويري لجميع المشاهد السردية المنبثقة عن الجسد المتصل والمنفصل بينه وبين مظاهر الطبيعة الأخرى التي يحل فيها، نجده في البحر، والشجر، والمطر، والكون.

إن السرد عند المرأة ـ عموماً ـ موازٍ لأحوال جسدها، ومجزرأ هنا تكمن (شعرية) السرد عندها، كون السرد يلامس الجسد ويلتحمه مكثّفاً مشحوناً غنيّاً بحمولته اللفظية التي تغطّي النص النسائي.

كما يمثّل (الجسد) أجواء الغبطة الراقصة المثيرة لذهن المتلقي، باعتباره بؤرة دلالية وإيقاعية ينطلق منها المخيال السردي النسوي، فتنفتح اللغة معه بكل طاقتها الترميزية، ومنتهى إيحاءاتها المجازية على جسد النص تمهيداً لإخصابه، و«إن وصف لغة الصورة السردية بأنها لغة مكثّفة على نحو تبدو فيه بنيتها الداخلية أو حتى شكلها الخارجي أقرب إلى مرتبة اللغة الشعرية».

تستمدّ اللغة الشعرية في الكتابة النسائية، طاقتها من الجسد حيث تمنح فاعلية للمرأة من خلال جسدها الذي يمدها بالاندفاع والحركة تجاه الآخر، وهنا تكمن لذّة الالتحام والاختراق في إطار وعيها بالآخر المذكّر، نلمس ـ أثناءها ـ قدرة المرأة المبدعة في استثمار قدرة الجسد لتأثيث مساحتها السردية بعيداً عن سطوة المجتمع وقيده.

فالمرأة، حين تسرد، تبدأ بنبضات أنوثتها الحالمة، حيث ينبري المخيال الانزياحي إثرها، في استدعاء صوت الآخر وصورته، هذا لفضاءات الحالمة المهيمنة على السرد النسائي، تجتاح المرأة الكاتبة أثناء فعل سرد، فتجسّد رغبتها الأزلية في الاستئثار بمن تحب، حيث تبقى الفضاءات الترميزية المتاحة للإسقاط الفني رهينة «الجسد».

وكما أن (الذوات / الأجساد) لا تلتقي، أو تتفاعل إلا بتجسيد أساليب النفاذ والاختراق، لتجسيد ما يمكن أن نطلق عليها (الذات الشعرية الكاملة)، فإنّ من هذا التوحد، أو من هذه الكثرة داخل الوحدة، ما يفتح أسئلة الوجود والحياة.

يمثل الجسد عند المرأة منطلق الخصوبة، والتوالد، والكينونة، إذ لا تستقيم الكتابة عندها دون هذا الجسد، إنّه الفضاء الذي تتحرّك في جغرافيته، فها هي (آمال مختار)، في روايتها «نخب الحياة»، تسبح في فضاء الجسد الذي اتخذته من جغرافيته فضاء رحباً لتأثيث سردها، لنستوقف بنية مشاهدها السردية التي لا تخرج عن حدود (المرأة/الجسد)، حيث الشهوة وحيث الشبقية المسترسلة: «... كصبية تذهب إلى الموعد الأول لغرامها الأول.. كعاشقة تمشي في ضباب النشوة.. كصوفيّ في حضرة إلهه دخلت المقهى، كنت كمن يبحث عن عمره الضائع، وعلى حافة الضياع التقينا.

كان كما رسمته روحي، وانتظرته أعماقي. غصناً من نار تضيء.. ارتبكت وحدست أن الأمر خطير عليّ، على سكوتي، ورتابتي، وكسلي.. لم تكن أبداً أضغاث فراغ، ولا ابتكارات الوحشة والشوق إلى تلك الفوضى التي تعطّل سير خمولي.
منذ متى لم أتجمل، وكنت أتجمّل كل يوم ؟.. منذ متى لم أر الكحل في عيني؟.. منذ متى لم أتردد في اختيار عطري وألواني؟.. منذ زمن.. كم عمره؟.. لا أدري.. أذكر فقط أنه مرّ زمن، لم أر وجهي في المرآة.

قبل أن يجيء، انتظرته، وكنت أكره الانتظار، لكن انتظاره متعة أخرى، وكانت ثقتي بقدومه تعتق متعتي، لحظات كان فيها كلّ من حولي أشباحاً، وكنت داخل شرنقتي أشد لهفتي حتى لا تفر، وتربكني، لم أكن أحب أن أراه قادماً يخترق بهوالمقهى.. لم أكن أحب أن أرى خطواته تطوي المسافة إليّ، بل أن أراه، وقد انبثق أمامي فجأة، كأنه يطلع في أرضي وردة عطرة...».

إن المتأمّل للمسار السردي النسائي يجد أن تشكيل حركية نمو الحدث وتصاعده يتم في فضاء «الجسد» الذي تتخذ منه المؤلفة بؤرة لتوليد محكياتها السردية، كما أن الرؤيا، عند المرأة المبدعة تكاد تكون فلسفة للجسد إذ «الجسد» هو الوجود، والكينونة، ومن هذا الوجود يتم الأخذ والعطاء.

والسرد الذي يتخذ من الجسد مطيّة يمتلك القدرة على الاستقبال والتفاعل، حتى مع النصوص والذوات المهاجرة الأخرى، كما أنّ الجسد الأنثوي يملك خاصية متفرّدة، فهو منتج ومتلقٍّ، وإذا كان الجنين يتكون نطفة فمضغة فعلقة فجنيناً كذلك حال النصوص، تحبل بالحكاية، وتتحمل عسر الولادة التي تتم داخل الجسد وفي فضائه: «فالميل والوصال الجسدي يجمع الحواس والأعضاء تأهبا لرعشة الحسية والوجودية، لذلك تقصد المتعة الجنسية ذاتها ولغيرها متخذة من الحواس بؤرة لتوليد المعاني «الفم، العين، الأذن، الأنف... ».

توظف (آمال مختار) الجسد فضاءً لتأثيث «نخب الحياة»، هذه الرواية التي تنتحت من جغرافية الجسد وعالمه من خلال الساردة المتحررة الباحثة عن الشهوة والجنس من خلال العلاقات الأنثوية بالآخر؛ فتسرد ثورة الجسد وتفاصيله.
وكما توظّف «الجسد»، توظف المطر، والاغتسال، والمتعة، والحلم والتوحّد، بحيث تكاد تكون مفردات الملفوظ السردي هي المعجم اللغوي الجسدي الذي يشكّل لوحة مؤطّرة لجغرافيته، تحت غطاء البوح، ووجع الأنوثة، والالتحام بالآخر، من هنا تتوالد الوحدات السردية، وتوالد الشخصيات، فتسهم في تفعيل العوالم السردية المنتشية بالحلم والحب والجنس، ويبقى صنع الحكاية عن طريق التداعي والأحلام.

ولو أردنا تأمل المحكي الذاتي عند (أمال مختار)، وتمثّلاته في النص، نجد أن هذه التمثّلات لا تكاد تخرج عن «الجسد»؛ فحين تقول الساردة: «...منذ متى لم أتجمّل، وكنت أتجمل كل يوم؟.. منذ متى لم أر الكحل في عيني...»، تكون الحكاية بضمير المتكلّم والحاضر، ممثّلة ضمير الفاعل.

تنطلق الروائية من عالمها الحميمي، عالم جسدها، تريد أن تفجّر تلك الرغبات المكبوتة، مما يجعل الحضور السردي، وفق شكلين متطابقين: «أنا الساردة، وأنا الفعل»، حيث الفعل يتمثّل في صياغة العالم الداخلي من موقع المرأة الفاعلة في سوغ بناء عالمها التخييلي: «...قبل أن يجيء، انتظرته.. كنت أكره الانتظار، ولكن انتظاره متعة أخرى.. كانت ثقتي بقدومه تعتق متعتي...».

وتتشخّص (آمال مختار) أحداثها التخييلية من موقع كون الساردة تمثّل شخصية محورية في الرواية وفاعلة في (زمن السرد)، و(زمن الفعل) من خلال الحكاية عن عالمها الحميمي الذي يستمطّ قته من وجع الجسد ورغباته. هذا التزاوج بين السرد والفعل، جاء نتيجة تزاوج العالم (الخارجي) بالعالم (الداخلي) الذي تعيشه الساردة.
إن تجلّي عنصر الأفعال المرتبطة بالضمير، مثل: «...كنت أكره.. لم أتجمل.. لم أتردّد.. لم أره...»، تثبت تمظهرات الحياة الداخلية للساردة من خلال التأكيد على الفعل المرتبط بنفسية الشخصية التي تنجدها الساردة فاعلة في الأحداث.

(فضيلة فاروق)، لا تختلف عن (آمال مختار)، في روايتها «اكتشاف الشهوة» حيث توظف جغرافية الجسد في كلّ وحداتها السردية المختلفة حكائياً والمؤتلفة دلالياً فهي أشبه بتنويعات مختلفة تضرب على وتر واحد مؤتلف هو «الجسد» فالجسد هو الذي يؤطّر هذه الرواية ومغامرة الجسد هي هاجسها ومرجعها الذي يؤلّف بين وحداتها، وردت على لسان الساردة الشخصية البطلة في هذه الرواية:
«...قبلة «أيس» كانت تلك أخطر المنعرجات في حياتي.. أخطرها على الإطلاق قبل أن أتحوّل إلى امرأة أخرى تشبه سيل مطر صيفي هائج، لا يفرق بين الحجارة والكائنات، قبلة «أيس» كانت قبلة الصباح الماطر والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء، والرضاب الخيسة، شتائل الشهوة وأيقظ كل شياطين الدنيا لإقامة حفلة تنكرية مجنونة في بيت مهجور...» (٥٢).

(فضيلة فاروق) في روايتها تشكّل سردها من شرايين الجسد الملتهب وتأخذ جميع صورها منه، تضيء نصها بعلاقات التماثل بين الرموز والمعاني، والجسد الذي تطارده ويطاردها في آن واحد، وهذه من خصوصية التعبير النسائي الذي يستمد هادته من الجسد

المؤشّر الأولي على الكون والوجود، ومن خلال قراءتها لتضاريس الجسد تقرأ هويتها وأسرارها.

وإذا كان الجسد يستهل مهمّة الوظيفة الشعرية للغة، ويفجّر تلك الطاقة الكامنة، حين تمتزج عناصر الوجود المادي بالكيان الجسدي، فإنّ قانون التماثل عند الساردة يولّد عناصر السردية؛ نلمس ذلك في مثل قولها: «... قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء...»؛ فالصباح، والبرد، والكون، والمطر، والريح، وما شابه ذلك.. تأخذ من الجسد هذا قوته ونكهته لتتحول الكاتبة، من فضاء الجسد وتخومه إلى رحاب الكون والوجود بل «تحفر اللغة على الجسد، فيصير الجسد لغة في لغة، ومن هنا تبدو الأبجدية والكتابة ليست سوى تموضع في المكان، فهي وشم في جسد الكون»(03).

لغة الجسد حاضرة في السرد النسائي تنسج النص من الجسد، بكلّ ما تعنيه الكلمة، (نسيج/نص/نسيج/جسد) هذا المصطلح الذي يرجعه ـ جان فرانسوا جان ديلو jean-froncois jean dillou-، إلى أصله الذي يربط النص بالنسيج، إن النص بموجب أصله الإيتيمولوجي (من اللاتينية textus tissus-، المشتق من الفعل: texture, أي: نسج، فتل.)، حيث يغدو شبيهاً بالنُّسج tissage(04)

إنّ سرد المرأة إثبات لحقيقة الذات وكينونتها، كينونة الجسد التي تختبئ داخل ظلّه، وتنجذب إلى التأمل بوجوده، حيث عالم المرأة الأنثوي راقد ساكن في جسدها، قابل للتحرك بحيويتها وانطلاقاتها، وما تقوله المرأة هو من قبيل الحكاية الرامزة بجملة عناصر جسدها المتوازية والمتقاطعة بين نصّها وجسدها.

وها هي (أحلام مستغانمي) تزاوج بين الجسد وشعرية اللغة، تبدأ من تضاريس الكلمات القائمة على تجسيده حيث تشعر بتلك (الإيروسية) الممتعة بشعرية مكثفة، قائمة على تراسل الدلالات والأشياء في بوتقة التجربة الكلية للجسد ورد على لسان الساردة التي تغامر وتجازف من أجل هذا الآخر الحبيب والعشيق:

«... ومنذ البدء، كنت أدري تماماً أن الأسئلة تورّط عشقي، لم أكن أعرف أنه، مع هذا الرجل بالذات، تصبح الأجوبة ـ أيضاً ـ انبهاراً لا يقل تورطاً. أحب أجوبته، وأعترف أنني كثيراً ما لا أفهم ما يعنيه بالتحديد. كثيراً ما يبدو لي، كأنه يحدث امرأة غيري، عن رجل آخر، ولكنني أحب كل ما يقول، ربما لأنني مأخوذة بغموضه.

أقول، وأنا أعبث بيده: «أحبك.. حرريني قليلاً من عبوديتك»، يحتضنني ويسحبني نحوه قائلاً: «الحب أن تسمحي لمن يحبك بأن يجتاحك ويهزمك ويسطو على كل شيء هو أنت.. لا بأس أن تنهزمي قليلاً.. الحب حالة ضعف، وليس حالة قوة، ولكن.. ولكن.. لأنك لم تعي هذا.. أنت تكررين خطأ سبق أن ارتكبته في كتاب سابق.

أريد أن أسأله متى حدث هذا، وفي أي كتاب، ولكن شفتيه تسرقان أسئلتي وتذهبان بي في قبلة مفاجئة، كأجوبة فأستسلم لاجتياح شفتيه لي، وكأنني أريد أن أثبت، مع كل مساحة تسقط تحت سطوة رجولته، كم أنا أحبه...»(00).

تراهن (أحلام مستغانمي) على سلطة اللغة، وسطوة الجسد المؤنث فهي تحسن لعبة المجاز والسرد حين تتعامل مع اللغة، بوصفها مجازاً محبوكاً ومشفّراً وهو يشتغل على النص الأنثى، والجسد الأنثوي، حيث تجد المساحة الوافرة مع معجمها اللغوي الذي يستمد مادّته من تفاصيل الجسد.

وبما أن النص «بناء لغوي، يتمظهر داخل سلسلة تركيبية ودلالية متعددة المسارات والمستويات»، فإنه يتيح للمرأة أن تكتب نصّها الأنثوي في جسده وفي دلالته، كما نلمس سيطرة البعد العاطفي الخيالي فيه، وانجذابها إلى الآخر المذكّر الذي لا يمكن أن تعيش بدونه. «فالمرأة في صورتها الذهنية الراسخة، كائن اندماجي، وليس مستقلاً».

توظف (أحلام مستغانمي) المخيال الامزياجي لتجسّيد ملامح الذات الأنثوية من الجسد الذي يعتبر الفضاء المهيمن على أفق فضاء النص السردي، حيث الرؤية الرامزة المحمّلة بالتأويل الثقافي المؤثّر. وقد وجدت الرؤية النسائية في فضاء الجسد فضاء ملائماً للإسقاط الفني، تجتاز الذات المتكلمة به عالمها الراهن، في اتجاه فضاءات باهرة، تمنحها لشوق سريالية بوصفه فضاءً منسباً لشعرية السرد واللغة التصويرية.

إنّ ما هو مكتوب موجود في الطبيعة والمرأة، حين كتبت نصّها، كتبت جسدها المغيّب، ليفرض حضوره وكينونته. فكان نصاً أنثوياً مثبتاً بالكتابة ـ على حدّ قول (بول ريكور) « نسمي نصاً كل خطاب مثبت بالكتابة، ومن خلال هذا التعريف فإن التثبيت بالكتابة يكون النص ذاته»(08). فالمرأة، حين تكتب نصّها، نجدها فعلاً وفاعلاً، وأنموذجاً لغة، وقد لمس «تعامل المرأة مع اللغة في سبيل التحوّل من كونها موضوعاً أو مجازاً لغوياً، أي من مجرد مفعول به إلى فاعل، حيث تدخل تاء التأنيث على الفاعل اللغوي، ويدخل

الضمير المؤنّث على المرجع النحوي، وحيث تقلب المرأة أوراق اللعبة؛ فتدخل الرجل معها في سجن اللغة ويتقابل المسجونان مع السجّان، ويتبارى الرجل والمرأة، في مناورة ما بين الأنوثة والفحولة، وتأتي رواية «ذاكرة الجسد» كمثال على هذا الانقلاب اللغوي»(٥٩).

١ـ عبدالله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ج٢، ط١، ١٩٩٨، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٧٠.

٢ ـ المرجع نفسه، ج١، ص٥٥.

٣ـ منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٨، ص٣٤.

٤ـ زهور كرم، قلادة قرنفل، دار الثقافة للنشر والتوزيع / الدار البيضاء ط١، ٢٠٠٤، ص٣٩.

٥ ـ زهور كرام، قلادة قرنفل، ص٩٣.

٦ـ هشام العلوي «الجسد والمعنى» قراءة في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط٢٠٠٦، ص١١٦..

٧ـ سعيد بنكراد السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٣، ص١٢٨.

٨ـ آمال مختار، «نخب الحياة»، دار الآداب ـ بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص١٠.

٩ ـ آمال مختار، نخب الحياة، ص٣٩.

١٠ـ سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص١٢٩.

١١ـ فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان/طرابلس/ليبيا، ط١، ١٩٨٥، ص٥٠ ـ ٥١.

١٢ ـ سعيد بنكراد / السيميائيات/ مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص١٢٩.

١٣ ـ نفسه، ص١٣٠.

١٤ـ خناثة بنونة، الغد والغضب، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط٢ ١٩٩١، ص٥٨.

١٥ـ ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص١٠٠.

١٦ـ فوضى الحواس، دار الآداب ـ بيروت، ط٥، ١٩٩٨، ص٩ ـ ١٠.

١٧ـ منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص٣٣.

١٨ ـ نفسه، ص١٥٠.

١٩ ـ نفسه، ص٣٥.

٢٠ـ بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغربية، منشورات سعيدان، سوسة، الجمهورية التونسية، ص٢٩٧.

٢١ ـ سعيد بنكراد، السيميائيات، مرجع سابق، ص١٤١.

٢٢ـ منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص٣٥.

٢٣ـ فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص٦٥ ـ ٦١.

٢٤ ـ آمال مختار، نخب الحياة، ص٢٣ ـ ٢٤.

٢٥ـ فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتاب والنشر ـ بيروت، ط٢٠٠٦.٢، ص٣٢.

٢٦ ـ فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص٣٩.

٢٧ـ فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص٤١ ـ ٤٢.

٢٨ـ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر ٩٣ وحدة رغاية الجزائر، ص٩.

٢٩ـ عبدالقادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مؤسسة النشر والتوزيع ـ الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤، ص١٤٨.

٣٠ـ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص١٩.

٣١ ـ زهور كرام، قلادة قرنفل، ص١٦ ـ ١٧.

٣٢ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص١٤٥.

٣٣ـ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص٣٣٥ـ٣٣٤.

٣٤ـ منذر عياشي، الكتابة الثانية وخاتمة المتعة، مرجع سابق، ص٤٧.

٣٥ ـ المرجع نفسه، ص٣٩.

٣٦ـ فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٤٣.

٣٧ ـ نفسه، ص١٣.

٣٨ـ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص٢٨٧.

٣٩ـ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص٣٣٥ـ٣٣٤.

٤٠ـ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص٢٨٨ـ ٢٨٩.

٤١ـ ينظر، فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق

٤٢ ـ فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص٩٧.

٤٣ـ صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص١٦١.

٤٤ـ محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي) مطبعة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٣٣.

٤٥ ـ زهور كرام، قلادة قرنفل، ص١٦٧.

٤٦ ـ آمال مختار، نخب الحياة، مصدر سابق.

٤٧ـ صلاح صالح، سرد الآخر، مرجع سابق، ص١٦١.

٤٨ـ عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٠، ص٢١٦.

٤٩ـ عبدالقادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص٨٥.

٥٠ ـ آمال مختار، نخب الحياة، ص٢٧ ـ ٢٨.

٥١ـ عبدالقادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص١٥٠.

٥٢ـ فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص٣٠ـ٣١.

٥٣ـ فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة مرجع سابق، ص١٣.

٥٤ ـ JEON-FROMCAIS JENDILLOU, l›aanalyse TEXTUEL, ARMAND COLLIN/MASSON.PARIS, 1997, P.29.

٥٥ـ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص٢٦١ـ ٢٦٢.

٥٦ـ أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، الرباط، ١٩٩٣، ص٦٧.

٥٧ـ عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص١٣١.

٥٨ ـــ PAUL RICOUEUR, DU TEXTE A L›ACTION, EDITION SEUIL, 1986, P15.

٥٩ ـ عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص١٨٠.

الأديبة الإماراتية فاطمة المزروعي..

دلالات المكـان والزمـان فـي (وجه امـرأة فاتنة)

سامر أنور الشمالي

نستطيع تناول المكان أو الزمان كل على حدة لدى دراسة أية مجموعة قصصية ولكن تناولهما معاً قد يسهم في إثراء تلك الدراسة فثمة علاقة متلازمة بين الزمان والمكان، وما الفصل بينهما إلا لتبسيط البحث واختصاره، فالزمان هو البعد الرابع للمكان ـ حسب النظرية العلمية ـ بل قد يكون السرد القصصي قائماً على هذا التلازم العضوي بين الزمان والمكان، لهذا قد يتعثر الفصل بينهما لدى تشريح النص، وهذا ما يتضح لدى دراسة كتاب (وجه أرملة فاتنة) للقاصة الإماراتية (فاطمة المزروعي) حيث نجد بوضوح أن المكان والزمان يحضران معاً في تلازم علاقتهما الجدلية عبر أطوار وصور عدة ضمن السياق العام لبنية الحدث القصصي، وعبر التكوين النفسي للشخصيات القصصية.

يبدأ التحقيب الزمني في هذه المجموعة منذ الطفولة، حيث البراءة الفطرية المندهشة ومحاولة اكتشاف العالم الجديد، ولكن سرعان ما تقع الصدمة الأولى فمسحة المجال لصدمات أخرى، فالأمكنة الأولى لا تحقق السعادة المرجوة، فالطالبات يخفين من سطوة المعلمات وقسوتهن وبذلك تنشأ بطلات المجموعة خائفات أنى حللن، وفي أي زمان كن. أما إذا كانت الطفلات في المنزل حيث المكان الآمن، فإنهن محرومات من اللعب الجميلة الموجودة في مكان آخر، فثمة شعور دائم بالحرمان يتصاعد كلما مر الزمن على المرأة السجينة داخل حيز مكاني محدود. فالمرأة تخشى مرور الزمان الذي يقتات ببطء جسدها المفتقد إلى بعض الأحاسيس المتوقدة وإلى عاطفة تروي قلبها الظامئ، ورغم ذلك نادراً ما تقف تلك المرأة على حدود الخطيئة أو تلتبس تلك المقاربة في غموض غير مصرح به.

نجد أجساد النساء مرهقة، ومتعبة، أو تعاني أمراضاً لا شفاء منها في أسوأ الأحوال، وفي كل الحالات تعاني المرأة آلامها طوال العمر دون أن يشاركها أحد أحزانها. وربما تربص الموت بالبطلة منذراً لنهاية الزمن لديها وخروجها من أماكن الأحياء، إلى مقابر الأموات حيث المكان دون زمن. كما نجد

الموت، أو الفراق، لايحاصر المرأة بمفردها، فقد يترك بأطفالها الذين قد يرحلون عنها إلى مكان آخر بعيداً عنها، أو يذهب إلى مكان لا يغادرونه حيث المقبرة. والرجال أيضاً الذين لهم صلة بتلك النساء قد يموتون أيضاً، في حال لم يحدث الفراق بالابتعاد عن المكان الذي تقبع فيه.

ونلحظ أيضاً أن المرأة تعيش وحيدة في حيز مكاني محدود ومفصول عن العالم الخارجي، وتحديداً تعيش في منزل صغير لا يطرقه الزوار عادة وقد تتقاسم المرأة منزلها مع أحد الأشخاص، ورغم ذلك تشكو الوحدة لانعدام التفاهم والحب سواء كان الشريك في المكان هو الزوج، أو أحد الوالدين. وحتى المرأة قد تسيء إليها المرأة وتضطهدها بطريقة غير مباشرة في الفضاء المكاني الذي يتواجدان فيه، فالجارة على سبيل المثال تسيء الظن بجارتها وتطلق حولها الشائعات لغيرتها منها لأنها تخشى على زوجها منها، فهي مستعدة أن تفعل أي شيء ضد بنات جنسها للتحافظ على الرجل الذي هو ملاذها الوحيد، ورغم ذلك فإن هذا الملجأ الوحيد يخذلها غالباً.

أغلب القصص ترصد الزمن الحياتي للمرأة الوحيدة، والظروف الاجتماعية التي تفرض عليها عزلة مكانية تفصلها عن الناس وعزلة زمنية تفصلها عن صخب الحياة اليومية وحتى في حال كان بطل القصة رجلاً فإننا نجده يعاني أيضاً وإن اختلفت نسبياً تلك المعاناة، فالرجل أيضاً يشكو من الوحدة والحرمان والحزن، ومن عدم تفهم الشريك له، ولعل الاختلاف الوحيد أن أغلب الرجال مدمنون على قراءة الجرائد والمجلات.

(١)

نجد التواشج بين المكان كحيز مادي والزمان كفضاء روحي بوضوح في قصة (عندما يأتي المساء) حيث يشكلان معاً علاقة نفسية وجسدية لدى بطل القصة: (الأصوات الصاخبة ترتفع من مقهى صغير في وسط ذلك الزقاق وبيوته الحجرية القديمة، قد ترفع ناظريك أحياناً لتمثلي فتحملق في الوجوه التي اعتادت الجلوس في ذلك المقهى، عندها ترى ملامح أعمل الزمن فيها فأنسه ص٩) ونلحظ في المقبوس السابق ترابط الدلالات الزمنية/المكانية، واشتراكها معاً في تقديم الفكرة ذاتها من أكثر من جانب، فالبيوت الحجرية القديمة هي الشكل الخارجي للزقاق، مثلما الوجوه هي الشكل الخارجي للإنسان وقد أعمل الزمن فيهما فأنسه فكانت تلك الوجوه التي علتها التجاعيد دالة على مرور الزمن شبيهة بتضاريس الأحجار التي تعرضت بدورها للعوامل الزمنية. ولابد من الإشارة إلى أن بطل القصة قد يرفع ناظريه أحياناً لأنه ملَّ التحديق في ذلك المشهد المكرر أمامه منذ سنوات، أو لعله يريد إقامة علاقة ما مع ذلك المكان رغم أن الزمن قد حوّله إلى شبه أنقاض.

يسترعي انتباه بطل القصة رجل مجوز يقبع في ذلك المقهى منذ سنوات في المكان ذاته: (تراه جالساً في أواخر الخمسين من عمره تقوس ظهره ووهنت ملامحه). ص١٠. ونلاحظ أن هيئة هذا الرجل تشبه ملامح المكان القديمة، والزمن لديه أيضاً غير متحرك في هذا الفضاء المكاني المؤطر، وكأن الزمان يمضي في هذا الزقاق لإحداث البلى في المكان لاغير، فهو أقوى من البيوت الحجرية، لهذا يريد تقويضها بهدوء كما يهرم الإنسان.

المفارقة أن بطل هذه القصة شاب صغير لم يتجاوز الثانية عشرة من العمر، ربما لهذا لم يسلبه الزمن روح المغامرة، فبادر إلى الجلوس إلى جانب هذا العجوز العاكف على قراءة الجرائد مادام هو في جلسته تلك في المقهى، ولكن والد الشاب يمنعه من الجلوس إلى العجوز، فلكل منهما زمنه الخاص ومكانه الخاص بحسب رأي الوالد.

ثم سرعان ما يمر الزمان، ويصبح هذا الشاب الصغير عجوزاً بدوره، عندئذٍ يباغته الحنين إلى المكان القديم، فيعود إليه في أحد الأيام، ولا يفاجأ بأن العجوز قد رحل عن المقهى منذ سنوات، فيشتري الجرائد ويجلس مكان العجوز، كأنه يعيد التواصل معه بطريقته عن طريق المكان ذاته وإن فرقهما الزمان.

نجد الزمان يدور دورته: (حتى إذا كان ذات مساء رفعت رأسي فإذا بي ألمح طفلاً في نحو الثانية عشرة من عمره ينظر إليَّ بفضول). ص١٣. فثمة طفل يراقب بطل القصة العجوز كما كان يفعل من قبل، فهل خشي أن يدعوه كما فعل العجوز معه كي لا يتعرض للضرب من والده كما حدث معه وهو صغير؟ أم أن هذا الطفل ليس إلا طيفاً عابراً صنعته مخيلة العجوز؟ ولعل الأمر برمته لا خيار لأحد فيه، فثمة دائرة زمنية عليهما أن تكمل دورتها في المكان ذاته.

(٢)

عنوان القصة السابقة يحمل دلالة زمنية صريحة، أما عنوان هذه القصة فيحمل دلالة زمنية ضمنية (كل الأيام تتشابه) وكلا العنوانين يتشابهان أيضاً.

إذا كان المكان في القصة السابقة جمع والداً وابنه، فإنه في هذه القصة جمع أمّاً وابنتها، فهل تغيير جنس الشخصيات يعطينا نمطاً مختلفاً لعلاقة الآباء والأبناء في زمان ما؟: (كانت تشعر بأن هذه الأم سوف تظل تراقبها، مراقبة أبدية، ولن ينتهي هذا الحصار أبداً، إذا ما ظلت على قيد الحياة). ص٢٢. هنا تبدو رابطة القرابة أكثر تأزماً، حتى إن بطلة القصة تتمنى أن ينتهي زمن الأم في المكان الذي جمعهما، ولا ثمة تشابه في طبيعة شخصيات رغم اختلاف الجنس، فالأم تراقب ابنتها كما راقب الأب ابنه وإن لم تستخدم العنف الجسدي،

لأن استخدام الضرب خاصية ذكورية في القصص بينما العنف الأنثوي مشاعر مكبوتة تعبر عن نفسها بطرق ملتوية غير مباشرة.

عطلت الأم فيما يبدو زواج ابنتها كي تبقى تحت أنظارها لهذا كرهت البنت أمها بعد فشل علاقتها مع الرجل الذي أحبت، وكرهت المكان الذي تعيش فيه فلم تعد تعتني بتنظيف المنزل: (تذكرت وحدتها وكيف تقضيها في مساحات هذا المنزل الصغير؟ لقد حفظت تكل ركن فيه، كل مساحة ضاع لونها مع الزمن). ص ٢٣. وبعد فقدت الشخصية العلاقة الحميمة مع المكان الذي نشأت فيه تحول المكان إلى سجن له نافذة صغيرة تطل على العالم الخارجي فحسب، والزمن يأتي كالقصة السابقة أيضاً ليؤكد ثبوت الزمن وتحجره: (تأملت بقايا التقويم المعلق في غرفتها كل الأيام تتشابه في رتابتها...). (ص ٢٤).

تنتهي القصة ببكاء سلبي بعد ما أدركت بطلتها أنه لن يحدث في حياتها أي تغيير يذكر في زمنها، ولن تنجب أطفالاً يعيشون في المكان الذي تعيش فيه. وهذا يعيدنا إلى القصة السابقة، فالزمن لا يغير طبيعة الحياة في المكان ذاته.

(٣)

لا تبتعد قصة (قلب دافئ مثل قلبي) عن الدلالات الرئيسية في القصتين السابقتين، فالمكان له حضوره البارز في هذه القصة أيضاً بل ثمة تأكيد على أهميته عبر استخدام مفردة (هنا) التي تحدد مكاناً بذاته: (أتأجل السنة هنا في بيتي الصيفي وأمام حديقتي المفضلة، أنظر إلى السماء والأشجار). ص ٤٧. ولا يغيب الحضور الزمني أيضاً، فثمة علاقة جدلية تربط الزمان/المكان بالشخصية: (كم أكره حرارة الصيف وشمسه الحارقة على بشرتي المسكينة وجسدي المسكين. آه إنه موسم يزأر كلما حل هذا الصيف الملعون). ص ٤٧. وفصل الصيف يحفز الجسد ويطلق المشاعر المكبوتة التي تحاول تلبية حاجاتها، ولكن هذا غير متاح فالمرأة التي يفترض أن تعيش السعادة في المكان الذي اختارته تنتظر الموت بعد إصابتها بالمرض اللعين، لهذا بدأت علاقتها بالمكان تبهت مع مرور الزمن (لقد أهملت هذه الحديقة في الآونة الأخيرة ولم أعد أهتم بها كعهدي السابق). ص ٤٩. مثلما أهملت بطلة القصة السابقة تنظيف المكان من حولها.

الشخصية ترتبط بالمكان بكل ما فيه، وبغض النظر عن طبيعة العلاقة مع المكان، سواء أكانت مبهجة أم كئيبة، بل هي حزينة عادة. وعندما يدنو الموت منها أو من الحياة تتقوض تلك العلاقة، فلا يعود للابنة الحجرية وجود، أما الزمان فيقاس بالعمر القصير للزهور الذابلة التي تدنو من الموت بدورها.

لكن المختلف أن بطلة هذه القصة في صغرها كانت تحلم أن يمر الزمن سريعاً حتى تكبر ويأخذ جسدها ملامح الأنوثة كي تعيش حالة حب، وأن يحدث كل هذا قبل بلوغها الأربعين، لأنها كانت ترجو ألا يمتد بها الزمن لما بعد سن اليأس ولا شك أن هذا لم يكن وعي الطفلة في تلك المرحلة العمرية بل هو وسط ما سبق من المؤلفة التي تجعل من أسئلة المرأة هي لحظة عجزها عن الخصب، لهذا كانت بطلة القصة السابقة تبكي لأنه لن يتغير شيء في حياتها، أي أنها لن تنجب أطفالاً بينما بطلة هذه القصة مات طفلها، ثم مات زوجها، وبذلك توقفت الحياة لديها في مكان بذاته.

لا تتقاسم هذه البطلة المكان مع أحد والديها، بل مع خادمة غريبة قادمة من مكان بعيد من آسيا، وهي تراقب تلك الخادمة كما تراقب الأم ابنتها في القصة السابقة، فثمة دائماً علاقة غير مريحة بين شخصيات القصص التي يجمعها مكان واحد كالقصتين السابقتين لهذا ليس مستغرباً أن تعاني بطلة هذه القصة المزيد من الوحدة بعدما كف الجيران والأصدقاء عن زيارتها.

وفي انقلاب مفاجئ تتحول هذه الخادمة إلى كبش فداء فثمة لص بسط على المنزل وقتل الخادمة وسرق ما لها بينما التي تنتظر الموت نجت بحياتها، وكأن الموت اكتفى بقطف عمر أحد سكان هذا المنزل وحسب: (عدت إلى حديقتي أتأمل النباتات الصغيرة التي بدأت في النمو) (ص ٦١). ولكن هذا لا يعني أن النباتات الصغيرة ستعيش عمراً طويلاً فالزمن الخيلا يتوقف عن المسير وهو يترصد بالجميع ولديه القدرة حتى على تفتيت الأحجار الصلبة.

النماذج القصصية الثلاثة السابقة تبرز أهم الملامح والسمات والإشارات الزمنية والمكانية لدى الكاتبة (فاطمة المزروعي) التي تميزت بقصص طالما تصيد المستوفية شروطها الفنية ضمن رؤيتها الخاصة، فأسلوبها يتمايز بالتكثيف الذي لا يهمل التفاصيل الصغيرة التي تضفي على أحداث القصة حيوية سردية مشغولة بعناية، لهذا تفرد سردها بالرشاقة والسلاسة، وأكد هذا قصصها التي تميل إلى القصر، إضافة إلى طريقتها الخاصة باختيار موضوعات من البيئة الاجتماعية تناسب نهجها السردي وهذا أضفى على القصص بصمتها الذاتية.

مجموعة (وجه أرملة فاتنة) تضم قصصاً جديرة بالقراءة، فهي تؤكد حضور القصة القصيرة بقوة في المشهد السردي الإماراتي.

العنوان: وجه أرملة فاتنة
المؤلفة: فاطمة المزروعي
الناشر: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ـ المجمع الثقافي
الطبعة: الأولى ٢٠٠٩

شهرزاد والجورنيكا العراقية

د. وجدان الصائغ

هل ما نقرؤه من روايات أنثوية عراقية هو نسق سردي أم صياغة جديدة لصرخات شهرزاد بوجه شهريار وليله المضاء بأزيز الطائرات وحمم القذائف؟ لحكاياتها الملبدة بدخان المفخخات وصرخات الضحايا؟ لنواحها وهي تتأمل حركة أنامل علي بابا والأربعين حرامي وهم ينزعون عن مفرق بغداد تاج سيادتها، لنشيجها وهي ترقب إخفاقات الشاطر حسن في أن يخلص معشوقته بدر البدور من براثن العفريت الشرير وخيبة علاء الدين بمصباحه السحري الذي علاه الغبار وغادره مارده، لنحيبها وهي ترنو لانكسارات سندباد وهو ينأى بعيداً عن الأمكنة المفخخة بالفجيعة بحثاً عن ضفاف مخضلة بالأمان ؟!

وكيف تحولت هذه المتون الروائية إلى مرايا سحرية نبصر من خلالها بشاعة اللحظة الراعفة التي تشهد اجتياح طوفان الموت والدمار بلادوادي الرافدين وسوريا ليته في تفتيت حضارة المكان ؟

كل هذه الأفكار قفزت إلى ذهني وأنا أتأمل باقة من المنجز الروائي الأنثوي العراقي وحركته لتأسيس ميثاق جديد للقراءة يبلور من ذبذبات الفجيعة على جسد الورقة جورنيكا جديدة تعكس عمق الدمار النفسي الذي خلفته الحرب وعلى مدار ثلاثة عقود ومازالت لنبصر من خلالها وجوهنا المثخنة بالانكسار والمرارة ونصغي لبوحنا الراعف ونلمح تنامي الأحداث وتفاصيل الزمكانات المحفوفة بالوأد والنفي و...

فها هي الروائية لطفية الدليمي في روايتها (حديقة حياة) ـ الصادرة عام ٢٠٠٤ ـ والتي أرخت فيها الاغتصاب بغداد ٢٠٠٣، ولحرمتها المستباحة وعبر استصراخ واعٍ للذاكرة الحضارية المنهوبة تستدعي لوحة الجورنيكا من خلال وعي بطل الرواية غسان الفنان التشكيلي الرافض لثقافة الحرب وثمارها المرة التي ترمد كل شيء، تأمل صرخة غسان الراعفة بوجه بطلة الرواية سوزان الأنوثة المحاصرة بالموت والدمار: (ومن أنبأك بأني لا أصدق.. أصدق.. رأيت بعيني كيف غطى الأمريكيون لوحة الجورنيكا لبيكاسو بشرشف أزرق وراء ظهر (كولن باول) وهو يلقي معلوماته لكي لا تظهر وراءه صور الأشلاء وضحايا الفاشية... هكذا تخفى الحقائق، ويشوه الفن، ويحولون بينه وبين إبلاغ حقيقة الأمر.. الحرب... حربهم محو للإنسان والفن والحقيقة..)، (ص١٠٠). بالضرورة فإن المدينة المدمرة (الجورنيكا الإسبانية) التي صاغتها ريشة بيكاسو بأقلام الفحم والحبر واللون الأسود رفضاً لبربرية القتل وبشاعة الموت قد شكلت معادلاً سردياً لبغداد المحاصرة بوقوع الحدث الكارثي ـ التفاتاً إلى أحداث الرواية ـ الذي سيعيد للذاكرة الكونية تفاصيل المجزرة الوحشية التي كان ثمنها الإنسان الأعزل، زد على ذلك فإن حركة تغييب عتمة الجورنيكا بزرقة الشرشف تحيل إلى تزييف حقيقة الحرب وأهدافها.

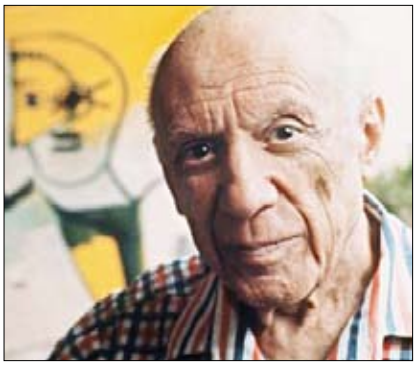
وتنسج الروائية ميسلون هادي في روايتها (نبوءة فرعون) ـ الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٤ ـ من الحدث الكارثي (سقوط بغداد ٢٠٠٣) مناخات تراجيدية تؤرخ للجرح العراقي، للمكان المدنس ببساطيل المارينز، وعبر أنوات أثخنتها الحروب بالفجيعة، تأمل مثلاً المشهد التالي منعكساً على وعي بطلة الرواية (بلقيس) الأرملة الشابة التي التهمت حرب الخليج الثانية زوجها ليضيع ابنها يحيى بعد اندلاع حرب السقوط الأخيرة، ولاحظ كيف استدرج المتخيل الأنثوي مرتكزات جورنيكا بيكاسو ليخطفها وعبر بحث بلقيس الدائب عن ابنها صوب اليومي المغموس بالخذلان والانكسار: (مضت قُدماً.. أكوام الأنقاض والنفايات والعربات العسكرية المحترقة وهياكلها المتروكة على قارعة الطريق.... تهافتت لافتات أسماء المحال التي مرت أمام

عيني بلقيس،.....، وحلت محلها الافتات سوداء...تمضي إلى قلبها كالنبال، رددت في سرها الأسماء التي قرأتها في تلك اللافتات لكي لا يمحوها اسم «ابنها» يحيا ويموت مأسوفاً على شبابه أو في حادث مؤسف كما هو مدوّن على سواد تلك اللافتات التي ظلت بلقيس ترددها وهي ترفيها من أسماء المسافات طويلة ، حتى وصلت السيارة إلى حاجز أمريكي آخر منصوب على الطريق، فلمحت بلقيس حصاناً ميتاً مرمياً بين الرصيف ومنتصف الشارع قرب ماء راكد، فلم تطق النظر إليه وأزاحت نظرها بسرعة عنه إلى حيث يقف الجنود الذين حملقت في وجوههم ملياً.....أدارت بلقيس عينيها إلى الشارع مرة أخرى، فرأت حصاناً آخر أكثر موتاً وانتفاخاً من الأول مسجى على مسافة أمتار من الحصان الميت الآخر فلم تطق بلقيس صبراً، ولم تعرف أين تنظر أو ماذا تقول وداخت وشعرت بالغثيان)، (ص ١١٣).

أنت بالضرورة إزاء أكثر من مستوى ترميزي يستدعي مناخات الجورنيكا، فثمة الأم المنتحبة على وليدها القتيل وهي متجلية في بطلة الرواية بلقيس المخلوعة عن عرش أمومتها بضياع ابنها يحيا في أتون القصف والقذائف وبحثها العبثي عنه، وثمة اللون الأسود الذي هيمن على الجورنيكا وتجده في حركة المتخيل الأنثوي إلى استدعاء (الخرائب، هياكل العربات المحترقة) ونزع الألوان الزاهية عن المكان ولافتاته المزركشة التي تحيل إلى فضاءات مترعة بالفرح لتضع مكانها يافطات الموت السود التي تطبق بشراسة على المكان المستباح وثمة الحصان المجروح المفتوح الخاصرة الرامز للشعب الإسباني بعد المجزرة، تجده في مناخات المشهد هو موداً مسجى في قارعة الطريق ملطخاً بوحل الهزيمة، بل وتجد إلحاح المتخيل الأنثوي على استدعائه مرة أخرى تكريساً لموت المكان وقيمه وتكثيفاً للإحساس العارم بالانكسار والهزيمة حد اليأس.

وتجعلك الروائية بتول الخضيري في روايتها (كم بدت السماء قريبة) ــ الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٩ــ إزاء بلورة سيرية تعكس اتقادات إنسان المكان إبان حرب الخليج الأولى وعلى مدار ثماني سنوات عجاف وعبر تشغيل واع للبعد التشكيلي الذي يستدعي مناخات الجورنيكا إلا أنه يهبها نكهة الوجع العراقي، تأمل المشهد التالي هو نعكس فلسفي وعي البطلة التي وقفت مبهورة أمام منحوتات (بطل الرواية) سليم النحات والتشكيلي المطحون بجحيم الحرب:

(القطعة الاولى كانت لوليد...يمتد من بطنه حبل سري يربطه بمشيمة منحوتة على شكل خوذة حرب، والقطعة الثانية كانت لأم ترضع طفلها بدلاً من تكورات نهديها الأملسين، توجد خوذتان خاكيتان بمثابة



بيكاسو

صدر المرضع الهيكل الثالث لبروفيل مصلٍّ على سجادته يسلم في يأس، على طرف المنضدة البعيد مجموعة من منحوتات أصغر حجماً لحمار في بدلة سهرة، جرذ يضرب بالسوط، خنزيرة ترضع رجلاً، قطة تضاجع كلباً، يتدلى من الجدار رأس غزال بعينين ناقمتين، وقناع إفريقي من خشب غامق مزين بقش مصفر، كأنهما ينظران إلى رف الحديد، حيث تزحف أيدٍ مصنوعة من جبس أبيض يد متمردة وأخرى مسترخية، يد ترفع شارة النصر، أخرى تنزف، الثالثة تتسول، يد تتضرع، يد على شكل قبضة غامضة، يد تفكر، أخرى تلعب، يد تعبت من الانتظار، ويد تفيض حناناً،.....، إحدى القطع عبارة عن خوذة كبيرة على شكل مهد طفل دون ملامح، تهزه يد مبقعة بسوادات خفيفة حمامتان من نحاس مطروقة مغروستان في الجدار من جناحيهما بدبوس صدئ)، (ص ٢٧).

أنت إزاء أربعة أنساق تستدعي الجورنيكا، فثمة الأيدي المتضرعة المستغيثة التي

جعلتها بتول متناشزة الدلالات (أيد مصنوعة من جبس أبيض يهتم مرد وأخرى مسترخية، يد ترفع شارة النصر، أخرى تنزف، الثالثة تتسول، يد تتضرع، يد على شكل قبضة غامضة، يد تفكر، أخرى تلعب، يد تعبت من الانتظار، ويد تفيض حناناً،...) وثمة الأمومة لثكلى وأطفالها المشوهة التي تموضعت في الجورنيكا خطفتها بتول لتتوقف تارة عند الطفل الموءود (مشيمة الطفل هنا تحولت على شكل خوذة حرب + خوذة كبيرة على شكل مهد طفل دون ملامح)، وتارة أخرى عند الأمومة المبتلاة بالحرب عبرت عنها بـ (الأم التي ترضع طفلها بدلاً من تكورات نهديها الأملسين، توجد خوذتان خاكيتان بمثابة صدر المرضع)، وثمة رأس الثور الذي يضيء ذاكرة المكان الإسباني تستبدله بتول بالغزال وذاكرته العربية المكتنزة بالجمال لتجعله رأساً مجزوزاً (يتدلى بعينين ناقمتين) إشارة إلى قتل الجمال والقيم وثمة اللون المهيمن المتحرك بين الكاكي المرمد والبياض وقد كثفه استجلاب حمامة بيكاسو لأنها حمامة مصلوبة (يدبوس صدئ) وربما لتستدعي في مكبوتها الدلالي حمامة نوح الباحثة عن الأمان إلا أن طوفان الحرب سلبها حياتها. فضلاً عن المتخيل الأنثوي الذي يهب اللوحة بعداً سريالياً يكشف عن لامنطقية الأحداث ولاعقلانيتها من خلال (الحمار في بدلة سهرة،... خنزيرة ترضع رجلاً، قطة تضاجع كلباً).

وتتوقف الروائية هدية حسين في روايتها (ملعب الحب) الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٣ ـ التي عكست إحداثها عذابات الإنسان العراقي ما بعد حرب الخليج الثانية ـ عند الجندي (الذات المستلبة والمحشورة غلبة وقهراً في أتون الموت) في أكثر من موضع لترسم من احتشاده على أرض الهزيمة جورنيكا للموت الجماعي بوصورة للرهانات السياسية الخاسرة التي قامرت بأعمارنا تستدعي وجه الجندي الذي تمدد على أرضية جورنيكا بيكاسو وهو يصرخ متألماً بعيون مفتوحة، بذراعين وشمتهما الحرب، تأمل المشهد الآتي، ولاحظ كيف امتزج الصوت الأنثوي بصوت بطل الرواية أمير الذي لم يمنحه الاسم إلا إحساساً مضاعفاً بالنبذ والخذلان وعبر استبطان دقيق لعذابات الرجولة المنكسرة والمستلبة:

(عائد من الموت، عائد من كرات النار، من الشظايا، من حرائق العجلات، من القنابل العنقودية، عائد من أرتال الموت المتنقل حين أصبحت أرتال العجلات المنسحبة هدفاً شهياً للطائرات المغيرة فاحترقت العجلات والأجساد، وقذف عصف الانفجارات بالجنود على الطريق قتلى هم مزقين جرحى سالمين يتطلعون صوب الأفق بانتظار موتهم، عائد من كل هذه الفوضى المرعبة، من كل هذه المصائر، وبالمصادفة وحدها خرجت من المجزرة،...، مجانية وعبث لا ترقى لهما أي سريالية خالصة حين أسرع أحد الكلاب لإحدى الجثث وراح ينهمك في نهشها... من عجلة حمل...، متروكة على الجانب، تدلت جثة قتيل من جنود نابلليتها مياه الأمطار، لتنزل لقطرات لحم منها لتشكل على الوحل خطاً وردياً، وجه القتيل يواجه الأرض، لذا لم أشاهد من ملامحه سوى جذع متدلٍّ وأطراف متورمة)، (ص ١٤١).

إذا كان متخيل بيكاسو قد انتقى مدينة (الجورنيكا الإسبانية) المدينة الوادعة والآمنة التي هطلت عليها لحم الموت، فإن متخيل هدية حسين توقف عند الأرض المستعرة والمتخمة برائحة البارود والموت ليرصد وقع الفجيعة وعمق المحنة الجماعية للإنسان بلا دوادي الرافدين المحشور غلبة وقهراً في خضم عارم من الحروب، وهو ما ينسحب على وجه الجندي الذي جعلته أنامل بيكاسو متجهاً إلى الأعلى بملامح واضحة، وحركة أنامل هدية حسين لتجعل وجهه منكسراً إلى الأسفل بأطراف متورمة، ومثل هذا يصدق على الألوان، فإذا كان بيكاسو قد انتقى أقلام الفحم بهيمن السواد وتدرجاته على اللوحة فإن هدية حسين قد انتقت الأحمر بتدرجاته وصولاً إلى الحمرة المغلفة بالدخان، لتبلور جورنيكا بسعة الجرح العراقي الراعف.

خلاصة القول، فإذا كان بيكاسو قد عكس في جورنيكته صرخة احتجاج بوجه الفاشية التي أباحت دم الإنسان الأعزل نهاراً جهاراً فإن المتخيل الأنثوي العراقي قد نجح في أن يصوغ جورنيكا جديدة تضيء ليل بغداد الطويل المضاء بسعير القذائف والتكنولوجيا الحربية المتطورة وحركة هطولها التحرق شقاوة الطفولة ورؤوس النخيل وأحلامنا وأعمارنا التي صارت حطباً لحرب الثلاثة عقود لنأكل ثمارها المرة شتاتاً وتشظياً.

المرأة المغربية: كذات كاتبة ـ موضوع للكتابة

أحمد ضحية

اللغة ليست بمذكر أو مؤنث، لأنها لغة الإنسان، والإنسان هو الرجل والمرأة معاً، وليس الرجل وحده. سيمون دي بوفوار

تتميز تجربة القصة المغربية القصيرة الحديثة، بتعقد موضوعاتها وتشعب أشكالها، وتراكم توظيفاتها للتقنيات المختلفة، في إطار تجريب، حرق المراحل، في سرعة مربكة للدارس لهذه القصة، والذي كثيراً ما يجد نفسه بين أشكال ومضامين هذه القصة فيما يشبه تداخل الأزمنة المدرسية، كما لاحظنا في الجزء السابق (الجزء الأول من هذه الورقة)، لدى تناولنا قصاصين مغاربة من الجنسين ينتمون لأجيال مختلفة) نجد أن القصة القصيرة الحديثة في المغرب، رغم حداثة اكتمال ميلادها في الستينيات من القرن الماضي، إلا أنها مرت بالعديد من التحولات على مستوى الشكل والمضمون والنشر والانتشار أيضاً. إلى حد يمكننا معه الزعم أن المغرب منتصف سبعينيات القرن الماضي يشهد حالة أشبه بالانفجار السردي، لذا ستكون مغامرتنا ومخاطرتنا، هي محاولة إفراد هذا الجزء والجزء الثالث الذي يليه لقراءة تجربة المرأة المغربية القاصة كذات كاتبة.. فتجربة هذه القاصة في مضمار القصة أكثر حداثة، من تجربة القاص المغربي والنص القصصي المغربي سواء كان كاتبه رجلاً أو امرأة، بتراكمه الكبير الآن، يجعل من الأمر مغامرة يصعب معها الإحاطة بهذا النص، ودراسته.. ما لم يتعرض لعملية جرد وتصنيف دقيقين يسهلان من مهمة الباحثين ـ غير اللصيقين أمثالنا بالمشهد السردي المغربي الغني بتنوعاته وجرأته. ولهذا السبب بالذات تحمل هذه الورقة عنواناً ثانياً (مقدمة في قراءة القصة المغربية النسائية القصيرة) فقد اعتمدت هذه الورقة في مصادرها بصورة أساسية على المواقع الإليكترونية للكتّاب المغاربة (*)، إلى جانب موقع اتحاد كتّاب المغرب، فضلاً عن بعض المواقع الإسفيرية الأدبية (**)، المغربية المتخصصة.. وقليل من المجموعات والكتب القيمة، التي بعث لي بها بعض أصدقائي من الكتاب المغاربة، فضلاً عن رفدهم لبريدي الإليكتروني بالكثير من المعلومات المفيدة، فلهم مني قبل الشكر، الود والمحبة.. المنهج الذي حاولت هذه الورقة اعتماده، هو تجنب التصنيف العمري أو المدرسي أو العقدي أو المرحلي والتعامل مع القصة المغربية بمختلف أجيالها ككل متصل، لتفادي الخوض في تفصيلات غير مفيدة لموضوع الورقة.. ولذلك كل العينات التطبيقية التي تم تمثيلها هي عينات مشوائية لحوالي عشرين قاصة ينتمين لأجيال مختلفة، وسواء كانت بعض هذه العينات، تنتمي لجيل رائدات القصة في المغرب مثل خناثة بنونة، أو الجيل الراهن كعائشة بورجيلة، فإنني أؤمن إيماناً قاطعاً أن الإبداع حلقات متصلة.. الحدود الفاصلة بين مرحلة ومرحلة أو جيل وآخر هي حدود دقيقة تكاد لا ترى، لتداخل الأجيال، أو بتعبير أدق إن تداخل الأجيال وتعاصرها يجعلها تتحرك في أفق متقارب، سواء كان على مستوى الشكل أو تنوعات المضمون أو التوظيف الجمالي لأدوات التعبير الفني، فضلاً عن التقنيات المتقاربة بسبب الحوار المتصل.. الذي ينهض في التعاصر...

***

في الواقع، أجد نفسي غير ميال لتصنيف الأدب عموماً وفقاً لمفهوم ذكوري/أنثوي، وذلك لأن الأدب منتج إنساني، لا يكترث للنوع بقدر ما يأبه للجودة لذلك سأستخدم تعبير «الكتابة النسائية» هنا للتمييز الإجرائي فقط.. ومن المعلوم وفقاً لورقة الباحث المغربي (محمد يحيى القاسمي ـ قاصات المغرب) (1) أن العام 1967 شهد نشر أول مجموعة قصصية نسائية «بسقط الصمت» لخناثة بنونة، وهو العقد ذاته الذي لم تتمكن فيه المرأة القاصة، إلا من نشر مجموعتين لكل من: خناثة بنونة ـ إلى جانب مجموعتها الأولى: «الصوت والصورة» ورفيقة الطبيعة أوزينب فهمي: «ريح السموم» تحت القنطرة» وإذا كانت مجموعة خناثة «بسقط الصمت» قد أعلنت ميلاد الصوت النسائي كذات كاتبة، فإن هذا الميلاد يعد متأخراً عن ميلاد الرجل القاص بنحو ثلاثين عاماً، لكن شهد المغرب في العام 2006 وحده نشر أكثر من خمس عشرة مجموعة قصصية لقاصات مغربيات كما يلاحظ «القاسمي» أن عدد القاصات في المغرب، أكبر منه في كل من تونس والجزائر وليبيا، وبالطبع لا يزال الوقت مبكراً على الإشارة لموريتانيا، ومن المؤكد أن هذا التراكم الكبير يفضي إلى نوع..

***

خلال ما اطلعنا عليه من عشرات القصص، لقاصات مغربيات يمكننا القول دون تردد، إن القاصة المغربية تسجل حضوراً متميزاً، لافي المغرب والمتداخل المغاربية فحسب بل في المشرق وأوروبا أيضاً، كقاصة تمكنت في فترة وجيزة من امتلاك أدوات القصة القصيرة، والانفتاح على

التجريب المستمر. وهنا بالتحديد تجدر بنا الإشارة لملاحظة الباحث المغربي (التيجاني بولعوالي) في مقاله الحاءات الثلاث مشروع نقدي طموح حول أن مضامين السرد المغربي القصير «تتميز بتنوع فقد تكون واقعية أو أسطورية أو تجريدية أو غير ذلك.. إلى جانب توظيف اللغة اليومية أو اللغة الرفيعة المستوى، باعتماد آلية السرد المتواصل وتوظيف تقنية الحوار وتبادل الأدوار (٢).. ونجد أن التجريب ليس حالة ملازمة لهذا الجيل أو الجيل الذي يسبقه فهو أشبه بالحوار المتصل منذ تولدت هذه القصة في شكلها الحديث في الستينيات من القرن المنصرم وعلى ذلك نجد أن القاصة المغربية تقاطعت مع مختلف الموضوعات، بدءاً بالنفاذ إلى قضايا المجتمع واختراق طبقات الوعي واللاوعي، وصولاً إلى تلك المناطق المحظورة والمظلمة مروراً بأسئلة التاريخ وإستلهام الأسطورة وإسقاطها على الواقع ولم يمكن السياسي بعيداً عن هذه المضامين التي اندلعت في اتجاهات عديدة، لتعالج مختلف القضايا الإنسانية، خلال تجربة النضال اليومي، والتطلع للحرية في وطن أكثر جمالاً...

***

وكتبت القاصة المغربية عن الحب، بل كتبت الحب نفسه.. هذا الذي تتسع مدياته أحياناً، لتتخطى العاشقين وتشمل الكون كله هذه المسيرة العامرة بالوقائع والأحداث، في رحلة النص النسوي القصصي القصير منذ «زينب فهمي» و«فاطمة الراوي» ـ اللتين توقفتا ـ بينما استمرت «خناثة بنونة».. أخلصت خلالها للكتابة في جنس القصة القصيرة وحدها قاصات قليلات منهن على سبيل المثال: (مليكة نجيب، لطيفة لبصير، لطيفة باقا، ربيعة ريحان، زينب فهمي، نجاة السرار، سعاد رغاي، نزهة بنسليمان، فاطمة بوزيان، رجاء الطالبي) (٣).. بينما مارست قاصات عديدات الكتابة في أجناس أخرى، إلى جانب كتابة القصة القصيرة...

***

القصة القصيرة توغل في الذات.. أقصى حدود مناطقها المظلمة كذلك هي خوض في طبقات المجتمع، لفضح ما يعتلج في تلافيف الوعي واللاوعي من مسكوتات. القصة القصيرة تتخلل البنى الاجتماعية، بأساطيرها وخرافاتها ومعتقداتها وعاداتها وتقاليدها وأعرافها لتفضح في تعرية القوانين التعسفية فداحة السلطة في صراع الذات والآخر، فالقصة القصيرة تكون مكثف، ومعقد ينهض كجسر بين طرفين ربما لقيضين.. ولحظة القراءة للنص القصصي القصير هي لحظة الحوار بين هذين الطرفين.. لحظة تبادل المعرفة باكتشاف النص لذاته في تأويل الآخر.. إنه النص القصصي القصير بعامة، فكيف عندما تكتبه امرأة...

في الحكاية والقول وأدوات التعبير
فاطمة بو زيان

مواليد سبعينيات القرن الماضي/ مدينة الناظور صدرت لها مجموعة «همس النوايا» ٢٠٠٠ و«هذه ليلتي» عن مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب مؤخراً.. العالم القصصي لفاطمة بو زيان، عالم غني بعناوينه الدالة على تنوع في الموضوعات، التي تعالجها، والتي ينم بعضها عن الاتصال بتجربة من سبقنها من قاصات مغربيات، في تناول القضايا الاجتماعية بعامة وقضايا المرأة على نحو خاص.. وفي الآن نفسه تنفصل تجربة بوزيان عما سبقها من تجارب المرأة المغربية الكاتبة، بتوظيفها التكنولوجيا الاتصال المباشر المتطورة «كالماسنجر والبريد الإليكتروني» في عالمها السردي ليكون انفصالها (عن) واتصالها بما سبق لمقاربة العلاقة الجدلية المستمرة الساعية إلى إيجاد معنى للذات في عالم محاصر بالتشيؤ والانشطار يحث عن إيمان في هذا العالم المعاصر، الذي تتداعى فيه الأشياء وتغيب الرؤية.. وهكذا في هذه التوظيفات المتنوعة حدَّ الارباك، تزاوج بوزيان بين التجريب ومشروعات التحديث التي تهشمت داخل هياكل السياسيات القرن الماضي، هذا المزج ينعكس على علاقة الزمن بالمكان، إذ إن تداخل الأزمنة مع الوقائع والأحداث، عبر لغة بوزيان التي لا تخلو من الرومانسية التي تتغاضى عن تحديدات الواقعية، في كونها اللغوي، الذي يستهدف الزمان والمكان بالتفتيت فالمكان غالباً ما يتحدد عند بوزيان بما للزمن من قدرة على اختراقه وتكسيره فالزمن هنا ليس لحظات منتظمة تتراص بتتابع فهو أشبه «بإفلاتات» غير مسماة فالمسمى الوحيد هو الراوي الذي ليس سمى غالباً «كعلم»، بل «كضمير» لأنا الغارقة في ذاتيتها المتلمسة حدود عالم مضطرب يشقى بتحاول أن تعبر منه بأرخبيل الكتابة، إلى الضفة الأخرى لمحيط السرد الذي يمثل جسراً للذات وآخرها وعن هذه الذات المشبعة «بأناها» تقول فاطمة بوزيان في مقالها (شهرزاد القصة التسعينية/ نحو تنويت الكتابة) (٤) عن ضمير المتكلم أنه يخلق لدى القارئ «وهم قراءة السيرة الذاتية إذ يتخيل أن هذا الضمير صوت الكاتب ورغم ما يمكن أن يخلقه هذا الوهم من تمثلات للحياة الخاصة للمبدعة في ذهن القارئ بل والخوف الضمني الذي يمكن أن تعانيه المبدعة من الأسرة والمجتمع والذي كان يدفعها في الماضي إلى توقيع كتاباتها باسم مستعار.. وإذا كان هذا الضمير قد استعمل منذ القدم فشهرزاد مثلاً كثيراً ما كانت تفتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارة «بلغني»، «فكانت تعزو السرد إلى نفسها وتحاول إذابته فيما منها واستدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكاياتها». ومن الواضح أن إشارات بوزيان تنطوي على مسكوت توحي به أكثر مما تفصح عنه مما يجعلنا نستحضر في السياق ذاته، أن عبقري الرواية العربية الطيب صالح كان قد حذف أجزاء مهمة من «موسم الهجرة إلى الشمال» قبل الدفع بها إلى النشر كما أن محاكمة أدبية ـ في الحقيقة أخلاقية ـ أجريت له من قبل ما في الثقافة في السودان وقتها ـ بعيد انتفاضة رجب ـ إبريل ١٩٨٥ ـ وقد تناقلت الأوساط الثقافية وقتها أنباء هذه المحاكمة، بل إن كثيرين ظلوا يصرون على أن مصطفى سعيد هو الطيب نفسه رغم أن الرجل

صرح أنه تمنى لو كان مسترسعيد فعلاً، وهذه الحادثة تتصل بالعقل الأسطوري أو الخيال الاجتماعي الذي يحاصر المبدع لافي السودان أو المغرب فحسب بل في عديد الأماكن وعبر التاريخ العجيب للبشرية، أو تاريخنا القريب.. ومثل هذه الملاحظات وأشباهها هو ما دفع المفكر الفرنسي ميشيل فوكو لاجتراح مصطلح «تهييج الثقافة». لقد كان دور الفن عظيماً على امتداد القرن التاسع عشر والعشرين في نضال قوى التنوير والنهضة والحداثة ضد قوى الظلام والتخلف «فليو تولستوي وغوستاف فلوبير، وهما ليساكاتبين شبقيين البتة، وقفا بكل قوة موهبتهما إلى جانب المرأة المجرمة، من وجهة نظر الأخلاق.. ورسم أ. ي. كوبرين غير عابئ بالفضيحة الاجتماعية، صورة للحياة اليومية القاسية والمشوهة لقاطنات بيت الدعارة وعالم المهن الإنساني في الوقت نفسه أملى ديموباسان، فقد.. قام ببحث فني في شخصية الزانية نظر قصة شقة محترمة لبوزيان ـ معتبراً الزنى ظاهرة عادية.. وحطم الفنانون والنحاتون المحظورات والأباطيل» (٥).

ومع ذلك ثمة تنازلات كان يتم تقديمها من حين لآخر فالنخلة تنحني بوجه الريح العاتية حتى لا تنكسر وعندما أنهم كلاسيكيو المدرسة العاطفية الإنجليزية كهنري فيلدينغ ولورنس ستيرن اللذين كانا قد أثمرا بقلة الأدب ـ لاستخلاصهما نوعاً خاصاً من الشبق الرقيق يميز الشعراء الجوالين في الوقت ذاته للمفارقة لم يكن هناك كتاب أكثر خلاعة من كتاب توم جونسون في القرن الثامن عشر، أما د. سموليت وفي ذات العصر وتحت ضغط القراء حذف ثلاثين صفحة من مؤلفه مغامرات بيريغرين بيكل (٦). وإذا تتبعنا هذه القضية الثقافية سنجد أنفسنا نقف على أعتاب «وليمة لأعشاب البحر ـ لحيدر حيدر» وغيرها مما هو مغضوب عليه باعتباره جزءاً من خيال الضالين.. استطرادي في هذا التمهيد، يرجع للارتباط العضوي بين الاهتمامات النصية «لمليكة مستظرف» و«نجاة السرار» و«فاطمة بوزيان» فيما يخص علاقة الجنس بالثقافة الاجتماعية، كقضية غادرت في نصوصهن أغلب المسكوت للاجتماعي إلى مسكوت النص السردي، عند النقاد الذين يكتفون بالإشارة إليها، عند التعرض لنصوص كل منهن بلغة الشفرات، دون التورط في خضم النص ومواجهة موجاته.. وآمل أن أجد ـ لاحقاً ـ من الوقت ما يكفي لتناول هذه التيمة في كتاباتهن.. وبالعودة مرة أخرى لعالم فاطمة بوزيان نجد ثمة إفصاحاً نوستالجياً إزاء حصار الرباط المدينة الكبيرة التي تضاهي بلدة الناظور كما في قصتها «الصعود..» والقارئ للنماذج التي اخترتها عموماً يجد صعوبة في الإفلات من قبضة كل منها، فنص بوزيان يجعلك كقارئ جزءاً من نسيجه وفضائه السردي، الغني بتنويعاته التقنية كتوظيف العبارات والجمل المتقطعة والقصيرة في متن المونولوج السردي المحفوف بلغة الشعر، التي تجنب البناء السردي بمجمله، وعورة النثر.. فالسرد عند بوزيان يلامس تخوم الخواطر الدافئة، كأحد وسائل البوح الذي يحاول الخروج من بين ركام الكثير من اللحظات الحميمة المنسية والذكريات المهملة والوقائع الآنية الهاربة، إنها تجربة الذات في مقاومة الانشطار، فضمير الذات الأنثوية ـ بالإحالة لمقال بوزيان الذي أشرنا إليه سابقاً ـ يعلن عن حضور المرأة كسارد وشخصية رئيسية في جوهر الحكاية.. ضمير أراغبة في الحكي.. وليس مرغوباً في الحكي عنه... أنا الحاضرة عوض هي الغائبة كما يجعل السارد تنتج الرؤية وترسل الخطاب وفق ما تحسه وتعتقده لا وفق ما يعتقد الآخر، إضافة إلى كون ارتباط الحكاية بضمير سارد حاضر يولد الإخصاب السردي أكثر ويفجر لغة الأزمة ويمنح السارد الحرية لتعرية النفس وكشف النوايا أمام القارئ دون مواربة... في قصتها «ككل المرات مع اختلاف كبير» تشتق بوزيان آخر لذاتها أو هي ذاتها الأخرى.. تراقبها وتضبطها وتأنس للحوار معها، بل إنها تقيم أيضاً حبيباً وهمياً، تسرد مغامراتها معه «ضبطتني أصرح له بذلك أنا القادمة من تلك المدينة الصغيرة»(٧). فالراوية القادمة من بلدة صغيرة تجد في المدينة الكبيرة متنفساً لكل ما لا تجرؤ على القيام به في بلدتها الصغيرة حيث تتخذ المدينة الكبيرة هنا، رمزية التحرر والتواصل والاتصال «كانت نظراته تتبعني بوقاحة.. دعاني.. ترددت.. بدأنا بأحوال الطقس وختمنا بأحوال القلب، في الزيارات اللاحقة كنت أعلمه بحضوري..»(٨). لكن الرجل في المدينة الكبيرة ليس هو الرجل ذاته في بلدتها الصغيرة، فالعلاقة العاطفية للأخير تمثل خطوة نحو الزواج والحياة الأسرية المستقرة «في اللقاء سألته لماذا لا نتزوج ـ لأن الزواج يقتل الحب.. ولكن.. لا يمكننا، الاستمرار هكذا.. هذا ما علمتك مدينتك الصغيرة.»(٩). وهكذا تفاجئنا الراوية في خاتمة القصة أن حبيبها وهمي، فهي لم تعرفه قط إلا في خيالها الظامئ لحبيب يدفئ وحدتها بحضوره الطاغي، لكنها تخشاه في ذات الوقت، أن ينتهي إلى ما انتهى إليه حبيبها المتوهم، وبين ترقب الحب وخشيته، ترى الراوية فضاء انتظار الحبيب، كصحراء قاحلة تحرق أنفاسها بمخاوف وهواجس الحب وظنونه الأخرى، وفي قصتها «شقة محترمة» تستعرض تيمة نجدها تكررت كثيراً في السرد العربي هي: موضوعة «الخيانة الزوجية» أو «الزنى» توظف بوزيان هذه التيمة هنا بانتقاء شخصية هامشية هي «حارس العمارة» وشخصية غير هامشية هي «زوجة الضابط» فمن خلال سلم القيم الهرمي الذي يضع الحارس أدنى درجات التراتبية الاجتماعية، والعسكري ـ السلطة ـ أعلاها، تقيم بوزيان صراعاً اجتماعياً خفياً، أداته الجنس، فالحارس الذي هو موضوع نميمة سكان الحي الشعبي ـ الذين إن لم يجدوا ما يلوكون فيه يصابون بجملة وعكات صحية فالنميمة بالنسبة لهم لسم ضد أمراض حساسية الجلد والحكة بخاصة ـ أمثال هؤلاء الناس يلوكون سيرة هذا الحارس المسكين ويأكلون لحمه، فهم يستغربون لسعادته بأداء أعمال وضيعة خدمة لهذا الضابط دون أن يعطيه الضابط أي مقابل مادي لهذه الأعمال، التي يكلفه بها.. زوجة الضابط والحارس وحدهما يعرفان ما المقابل، «حين يتأكد من انشغالهم يتسلل إلى الشقة تغلق هي شبابيك النوافذ وعندما تصبح

بين أحضانه، يصرخ في ابتهاج، فتهمس له محذرة.. يطمئنها لاتخافي، لا أحد يجرؤ على الاقتراب من الشقة والأطفال يصخبون..»(١٠). السؤال الاجتماعي الجوهري الذي ينطوي عليه النص هو: ماهي العوامل التي تؤدي إلى أن تخون الزوجة زوجها..الإجابة تقع في قلب قضايا المرأة، ومايتصل بها من تمزق اجتماعي..وفي قصتها «بريد إليكتروني» مرة أخرى توظف فاطمة بوزيان العالم الإسفيري في السرد، لمناقشة موضوعة نسائية ونسوية مهمة، فكما هو معروف ومنذ سقراط وأفلاطون ارتبط الحب والصداقة عند أفراد الجنس الواحد بصورة وثيقة مع فكرة التربية، ومع نقل التجربة الحياتية «الجنوسية» مغزى أخلاقياً، سمح هذا المغزى بوضع هذا النوع من العلاقات كالإعجاب بكاتب أو رسام ما، إلخ..في مرتبة أعلى من الحب الجنسي الغيري الطبيعي، لكن ما إن يضعف الدافع لهذا الإعجاب أو الحب، ويتكشف وهمه تفتقد العلاقات الجنوسية جاذبيتها وتتحول إلى شكل من أشكال الشبق الذي تقف خلفه بالتأكيد الثقافة الاجتماعية، وهذه القصة «بريد إليكتروني» بمزحتها المكلفة تستعيد إلى ذاكرتنا «مزحة ميلان كونديرا» التي كلفته الغربة عن وطنه، مايزيد على ربع القرن..مزحة الزوج هنا بانتحاله اسماً مستعاراً يراسل به زوجته عبر البريد الإليكتروني..تكلف هذا الزوج سلامه وأمنه النفسي «ماذا يتعين عليَّ أن أفعل..أكسر زجاجاً..أشعل ناراً..ألعن أصرخ أشدها من شعرها وأجرجرها في الشارع أرجمها بالحجر. .الليل يطول الصمت جرح والظلمة جرح آخر وأنا قاتل ومقتول»(١١) فهذا الزوج دافع إحساس خفي معقد يسعى لاختبار زوجته لتشكيلية فيرسل لها بريداً إليكترونياً كمعجب بلوحاتها، في موقعها الإسفيري «سيدتي..لاأعرف حتى الآن كيف حدث ولامتى ولكني أحبك»(١٢). فيجيء ردها على غير ماتوقع «أنت الذي أشعلت في القلب المصابيح المطفأة وزرعت الدفء في أوصالي»(١٣). فقد كان يتوقع أن يكون ردها تقريعاً أو تنبيهاً للتفاعل مع لوحاتها الامعها هي كامرأة، فيغلي الدم في عروق الزوج، ويعيش نزاع مصارحتها أو تركها على عماها، حاسباً الاحتمالات العديدة للوضعين: مصارحتها أو عدم مصارحتها..ففي الحالتين ستترتب نتائج لايرغب فيها، وهكذا يعيش حالة أشبه بالوسواس القهري في تفسير ملحركاتها وسكناتها، فكل شيء تقوله أو تفعله، مهما كان عفوياً، يجد لديه تفسيراً مختلفاً، إذا صلة بحالته النفسية، التي أشاعها داخله ردها على البريد الإليكتروني «..تتكلم في كل شيء النهار الشاق، مدرسة الأولاد، حماقات الخادمة، إلا ذلك الإيميل.. تتمدد جواري في السرير مواجهة إياي لكنها شاردة.. هل تستعيد كلماتي، أقصد كلمات ذلك الذي تقمصته»(١٤). تضعنا بوزيان في هذه القصة، التي فرزها بريد الزوج أمام قنبلة موقوتة، قد تنفجر بوجوهنا في أي لحظة من لحظات هذا المأزق الرهيب..

مليكة مستظرف

من مواليد الدار البيضاء خواتيم ستينيات القرن الماضي صدر لها عن مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب مجموعة قصصية موسومة بـ «ترانت سيس» في ٢٠٠٤.

في هذه القصة «البريوات» تعيد مليكة مستظرف طرح تيمة الحب، في سرد دافئ..حميم..يتبدى خلاله الحب، كقضية مطلوبة لذاتها، فالحب هنا ذكرى منفلتة من حصار اليومي..الشعبي البريء.. والعابر المقيم..تتوظف مفردات عالم «البريوات» كنص ينتسج في إحساسات الطبقات الفقيرة في حبها غير المسمى، فمدرس المرحلة الابتدائية يشوشه الاستغراب، حتى إنه يتحدث الفرنسية ـ لكن للأسف بلغة ركيكة ـ هذا المدرس يقيم علاقة غير مسماة بمفتاحة قرينته منذ الطفولة وعندما يكبران تنمو هذه العلاقة فمفتاحة تنتظر كل يوم بكيسها البلاستيكي..في يدها بداخله..البريوات بالدجاج أو الكفتة أو الكروفيت..حتى تتحول هذه العادة، بفعل الحب الغامض، الذي تنطوي عليه دواخلهما إلى واجب يومي..هذا الواجب الذي لايراه مدرس الابتدائية، يتعدى طور العشرة أو الاعتياد، رغم اكتشافه أنه يحبها «لاأعرف كيف ولامتى.. قلت لها ونحن في جردة مردوخ، وأنا أتناول بريوات الدجاج، أن موسطاشها الايز عجني، بل إن المرأة المزغبة تكون ساخنة، هي لم تعرف معنى أن تكون ساخنة، لكنها بدت سعيدة بهذا، وأخذت تعتني كثيراً لموسطاشها»(١٥) لأنها تحبه تعتني بما يحبه كما أن أحاسيسها فعتها دائماً للاهتمام ببطنه، ارتكازاً على نفس الشعبي، مقولة «خطرة حول الرجل «بأن البطن هي المدخل للسيطرة على قلبه» ترصد «البريوات» إذن التحول في علاقة هذا المدرس بمفتاحة، خلال رمزية الانتقال من «البريوات» إلى «الصندل» كبديل يرمز للحميمية العائلية في البيت، فارتداء الصندل الذي هو حذاء غير رسمي يشيع الإحساس بالدفء فخلال شخص في بيته حيث يرتدي الصندل، غيره حين يكون في المكتب بحذائه المفترض رسمياً، هذه هي فلسفة مفتاحة بإحضارها «صندلاً» وليس «بريوات» كما اعتادت لوقت طويل، كدال على التخفف.. لتتبدى الذات على حقيقتها وبساطتها خارج إكراهات السلطة الوظيفية المضللة والمزعومة.. لكن خطوة مفتاحة بحكمتها الشعبية البسيطة، تصدمه ـ هو المتعلم ركيك الفرنسية ـ فيجابه خطوتها بالمقاومة، فعندما تبلغه أن هناك من تقدم لزواجها، لايكترث إرضاء لغروره الذكوري، وإشباعاً لأوعية الغامض بعلاقتهما التي تمكنت هي من تسميتها في الوقت الذي عجز فيه هو عن هذه التسمية بسبب تصوره الغامض أن ما بينهما ليس حباً بقدر ماهو اعتياد على وجود مفتاحة، رغم أنه لايملك تصوراً واضحاً أو تعريفاً محدداً للحب... تستخدم مليكة في هذا النص ضمير الراوي المتواري داخل بطل القصة مدرس الابتدائية للتأشير على الغياب في حدتاته كمفهوم..غياب هذا المدرس.. أناه الأخرى في الحوار الذاتي في..الاستهلال..«هو يقول إنني لاأحبها..ينفخ سيجارته كازا، ويكمل: أنت فقط تعودت على وجودها.»(١٦) كما تستخدم ضمير الأنا المتكلم للتعبير عن الذات «ألتقيها كل يوم بعد خروجي من المدرسة في أمام مدرس ابتدائي..

أجدها بانتظاري..اول شيء أبحث عنه، هو الكيس البلاستيكي الأسود لعلبي بيسيل وأصابع الصدمة إن لم تكن تحمله..»(١٧). كما أنها توظف في هذا النص الكثير من أدوات التعبير عن الحياة الشعبية بدءاً بلهجة الحكي اليومي «وا على فرشة العربي شاوشة» مروراً باسم طلقة القصة «مفتاحة» ولتهاء بالبريوات إلخ... كقاعدة نهضت عليها العلاقة بين بطلي القصة فيعطي هذا التوظيف لمفردات الحياة الشعبية معنىً عميقاً لنص البريوات بحيث يتجذر النص في الذاكرة والوعي الشعبي... وفي قصتها «هذيان» التي تتحرك فيها السرد خلال ضمير المتكلم «أنا» للتعبير عن إحدى أكثر المناطق حساسية في المجتمع والثقافة الجنس، الذي هو البطل الفعلي لهذه القصة فهذه الزوجة المتمردة على حياتها الزوجية لغياب الرؤية المشتركة بينها وبين زوجها بعقله البدوي المستبد تحاول تعويض علاقتها الزوجية التي تشعر فيها بأنها مأخوذة أو مستحوذ عليها بمحاولتها الخروج من شرنقة هذا الشعور بالاستحواذ باللجوء إلى ذاكرة «الشَّم» فالحب ـ صنو الجنس ـ يتحول لديها إلى رائحة «كعطر باتريكس زوسكيد»..رائحة العرق..رائحة تلك القبلة الأولى التي طبعت على شفتيها فعلقت بذاكرة الشفاه «قبلني فوق شفتي وقال قبلة أبوية.. أنت مثل ابنتي..لكن أبي لا يقبلني في فمي..»(١٨). فالجنس يتوارى خلف إيديولوجيا الستر والعيب.. «ينحني والدي بقامته الفارعة يضع يديه حول خصر أمي وتختفي الصورة»(١٩). مليكة تستعيد في بطلة القصة ـ بلحظة الأخذ المتكررة، في العلاقة بين أبيها وأمها طفولة بطلة القصة، تلك اللحظة الاستحواذية، التي منحت شفتيها ذاكرة لرائحتها.. الرائحة الأولى رائحة الخمر والسجائر «مذاق صلاح عندما يقبلني أتمنى أن يفعل ذلك إلى ما لانهاية، كنت أحب طعم قبلاته.. السجائر والخمر الرديئة..عندما أقلع عن التدخين والشرب، لم أعد أستسيغ قبلاته، أشمه، أبحث عن تلك الرائحة التي أدمنتها، ولا أجدها..»(٢٠). فبطلة القصة المحبطة في زوجها الاستحواذي، يتحول الحب لديها إلى الحواس كالأسئلة الحارقة تدفعها لخيانته مع حبيبها..يطرح هنا موضوع النسوية، بما هي محاولة لانتزاع حقوق المرأة المعنوية، في زواج متكافئ بدءاً «عندما قلت لزوجي: أشتهيك، قال: أنت عديمة التربية ألا تخجلين..في الغد قال زوجي: أشتهيك قلت: أنت عديم التربية، ألا تخجل...»(٢١).

نجاة السرار

نجاة السرار من مواليد مراكش صدر لها عن دار تينمل المراكشية مجموعة «حتى إشعار آخر» في العام ٢٠٠٠ كما صدرت لها مجموعة «الزغاريد المؤجلة» عن دار وليلي في ٢٠٠٧.

تركز نجاة السرار في قصصها القصيرة على قضية المرأة كنقطة التقاء للقضايا الاجتماعية الأخرى، فالسرار خلال لغتها المباشرة التي لا تخلو من بعض التقريرية أحياناً، تحاول إزاحة الطبقات المتراكمة على البنية الاجتماعية لتعري هذا الواقع البغيض لتخيتشظى فيه ذات المرأة وتتشظر ففي قصتها «الزغاريد المؤجلة» نجد أن بطلة القصة التي أنفقت وقتاً طويلاً في الدرس والتحصيل، حتى حصلت على إجازة التاريخ، مواجهة بغول البطالة والضغوطات الاجتماعية في سؤال العنوسة والزواج، في مجتمع لا يعترف بالمرأة إلا كزوجة وأم بالدرجة الأولى..هكذا إذن تعود بطلة «الزغاريد المؤجلة» لتواجه في قريتها كل ما طالت ترفضه من مفاهيم، طيلة حياتها «كنت أضيق ذرعاً بأثرثرتهن فأترك الصوف وأذهب لرعي البقرات الثلاث، وأداوم على إطعام الدجاج ومعاكسة الديك الرومي، الذي يسخر مني هو الآخر هو يراني عائدة بخفي حنين، بعد أن سلخت من عمري زمناً بين الكتب، إلا أنه كان أقل خبثاً من نساء الدوار»(٢٢)..السرار توظف مفردة الديك/الرومي كرمزية للغرور الذكوري الذي لا يتصور أن المرأة يمكن أن تتحقق كذات، بمعزل عن ارتباطها بالرجل..

وفي قصتها «توقيع صغير» نجدها تعالج من خلال أسرة قصة الاستجابة للاستهلاك الذي تطرحه الحياة المعاصرة، كقيمة ضرورية..وفي الواقع يحاول السوق تصميمنا على هذا النحو، لنرى كل المستهلكات كحاجات ضرورية لنا، من خلال سلطة الإعلان المهيمنة والمشكِّلة لرغباتنا بحيث تسوِّق لنا قناعة بشراء واستهلاك حتى ما هو غير ضروري لحياتنا، فنبدو من خلال غول السوق في الحياة المعاصرة أشبه بذبابة صغيرة سقطت في شبكة عنكبوت عملاق، تحاول الإفلات دون جدوى.. في هذه القصة تقع الأسرة في شبكة العنكبوت ما يشكل ضغطاً نفسياً كبيراً عليها يدفع عائلها في خاتمة المطاف إلى الهرب، تاركاً زوجته وحدها تواجه قدر التعامل مع تركة مثقلة بالديون..«مضى كل شيء رائعاً وجميلاً حسب ما خطط له..إلا أن سقوط الزوج مريضاً واضطرارهما لإجراء تحاليل متعددة لتشخيص المرض واللجوء بعدها لعملية غير منتظرة كشفا لهما العجز الذي تشكله تلك الكمية المقطوعة من الراتب وزاد الأمر تعقيداً تلك القروض الصغيرة، التي كانا يلجآن إليها لكبح خصاص آخر الشهر وهو كذا صارت ديونهما كثيرة ومتنوعة» (٢٣)..

عائشة بو رجيلة

عائشة بو رجيلة من مواليد الجنوب المغربي سبعينيات القرن الماضي صدرت لها مجموعة «موطن حملة» مؤخراً من مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب..

ما يلفت الانتباه في سرد عائشة، هو اهتمامها بوصف الطبيعة حولها.. كأنها ترغب في رد الإنسان إلى أمه الأولى، إزاء كل هذه الحياة المعاصرة التي يبدو فيها كل شيء زائفاً أو متكلفاً..هدوء المفردة وصرامة اللغة عند عائشة يعيدان للسرد بهاءه الشاعري، فمن بين كل اللحظات الإنسانية الذاوية يبرز دفء المشاعر والصدق والإحساس الرومانسي المرهف بالمكان والناس والأشياء، متكشفاً عن رؤيا نافذة هاربة من ضغوطات الحياة المعاصرة..

في حوار أجراه معها القاص المغربي المبدع عبد الله متقي، تلخص عائشة بورجيلة رؤيتها للسرد

في «...نصاً يكون مرآة لعصرنا المضطرب والمتحول..نصاً يحاور تجارب الآخرين ويحتفظ في الآن نفسه بأشيائه الخاصة اللذيذة. سنحاول قراءة سرديات عائشة التي اخترناها كنماذج أساسية ـ الجزء الثاني من هذه الورقة: البنية والسياق التعبيري الذين منحنا فيها لها بقصصها؛ «لنرسو على شاطئ الحلم»، «ألوان» و«وجهان»...

وسنكتفي هنا بمعالجة قصتها «كاريكاتير» كنص مختلف في توجهاته عن النصوص الثلاثة المشار إليها، ففي هذا النص: «كاريكاتير» يتفاعل طفل الثامنة الفنان، مع قضية العرب في فلسطين إذ يقترح في أحد كاريكاتيراته، رمي إسرائيل في البحر لتقف الراوية من هذا الكاريكاتير، موقفاً نقدياً: «البحر ليس للجيف» (٢٤) كرد على العبارة: «ارحل الآن يا ابن الجيفة» وهنا قبل أن نستطرد نود الإشارة إلى مسألة مهمة في السياق نفسه، تتمثل في العلاقة النفسية بالشتيمة التي تربط الأم، في غالب الثقافات بكل ما هو قبيح ونتن، خاصة لدى اليهود الذين تحتل الأم لديهم مكانة عظيمة، لدرجة ربط انتماء المولود كيهودي إلى الأم أكثر من ارتباطه بالأب، كما هو معروف..وحيث تكون تبعية الابن للأم كبيرة، فمن أقصى أنواع الشتائم وصف أمه «بالجيفة» بمعناها الأخلاقي الذي يتصل بالمحرمات والقذارة..هذا النص القصير، شديد التكثيف والترميز، منذ الوهلة الأولى تضعنا به عائشة في قلب الوقائع..«كانوا ثلاثة رجال.. شيخ وشابان يحملون جميعهم صواريخ أشكالها عجيبة متطورة ولا أحد يشبه أحد...» (٢٥) يستدعي هذا النص نصاً آخر هو بندر شاه ـ لطيب صالح: «أحدوثة» عن كون الأب ضحية للجد والحفيد/ الحاضر ضحية للماضي والمستقبل ـ لكن هنا الأحدوثة تتحرك (من) وفي موقع مختلف فالشيخ بما يمثله من ماضٍ، والطفل كرمز للمستقبل لا يتآمران على الشابين اللذين يمثلان الحاضر، فأبعاد الزمن الثلاثة، تتحالف لتشكل زمناً واحداً لإطلاق مستقبل هذا الحاضر المتعاصر، تتزمينها للماضي الحاضر والمستقبل في زمن واحد تستعيد مقولات عصر الما قبل القومي في الموقف من إسرائيل، إبان الأربعينيات وحتى ستينيات القرن الماضي، حيث يبرز الوعيد الناصري/ الماضي..لدى هذا الطفل/ المستقبل يرمي اليهود في البحر بمثابة الإحالة الأساسية التي اعتمدها الكاريكاتير، كتعبير عن عصر ثورات التحرر الوطني، الذي أشرنا إليه سلفاً، فينطوي النص بصورة من الصور على تعبير عن كاريكاتيرية عصر بأكمله، خلال الراهن لتسويغ يمواقفه الضعيفة ورؤيته الضبابية ورؤاه القاصرة...

زهرة زيراوي

زهرة زيراوي مواليد الدار البيضاء ١٩٤٠ اصدر لها «الذي كان» في العام ١٩٩٤ عن مطبعة النجاح الجديدة/ الدار البيضاء و«نصف يوم يكفي» عن نفس المطبعة في العام ١٩٩٦ و«مجرد حكاية» عن ذات الدار في العام ٢٠٠٢، كذلك مجموعتها الأخيرة «حنين» التي صدرت في ٢٠٠٧.

في قصتها «ليتسع قرص الشمس أشهد أن الموت قادم» توظف زيراوي بإحالة هذا النص إلى نص آخر هو نصها «المعتقل» الضاج بالهتافات كأداة تعبير وتثوير فعالة في سبيل الفعل الجمعي للجماهير، في مسيرتها التاريخية تجاه الحرية..زهرة زيراوي في هذا النص المكرَّس لطفل الحجارة تستنهض عوالمها في الحلم، وتكرار توظيف الحلم كأداة تعبيرية، أو مقترح نقدي في العديد من النصوص المغاربية يعضد من اقتراح المبدع المغربي المميز واللافت للأنظار «محمد سعيد الريحاني» (٣٦) لمفرد الحلم كمقترح نقدي في مشروعه النقدي الكبير (الحاءات الثلاث ـ القصة الغدوية) ويؤكد تكرار بروز الحلم في القصة القصيرة والتوظيف الإبداعي العربي بصورة عامة لهذا المقترح، رؤية الريحاني الثاقبة..فالحلم تعبير قوي الدلالة نجده حتى في «أغنية الحلم العربي» الشيء الوحيد الذي التف حوله العرب في تسعينيات القرن الماضي (***) وربما أن تكرار هذه المفردة في الكتابة خاصة المغربية وبروزها بشكل لافت يمثل إشارة ملحاحة لأزمة حقيقية لإنسان صودر منه كل شيء ولم يعد يملك سوى الحلم إزاء قصور الفعل.. وقول زهرة زيراوي «ليتسع قرص الشمس أشهد أن الموت قادم» هو البديل المتاح للحياة البائسة، والواقع الرث «هب من قبضة حلمه عند الفجر» (٣٧) إلى جانب أن الحلم كتقنية سردية تمثل التعويض والإشباع النفسي، لما هو غير متحقق في الواقع الفعلي..تجترح زيراوي في هذا النص أداة أخرى، هي النخلة كرمز كلاسيكي للشموخ «مدت النخلة سامقة..امتد سعفها إلى كل جهات الأرض» (٣٨). نص زيراوي المعنون هتافاً «ليتسع قرص الشمس: أشهد أن الموت قادم) يتكون من خمس فقرات تنطوي في قولها على حكاية الأب، الذي يفقد ابنه إثر قصف الطائرات العدوة، تستدعي هذه الحكاية «محمد-محمد الدرة» كرمزية تشير لكل أطفال الحجارة، الذين هم جميعهم أبناء لهذا الأب المكلوم، فهم جميعهم «محمد الدرة» وما هم إلا الوطن متنازع، بين أسئلة الذات الصعبة والآخر/ قرين الذات الأشد صعوبة..إنه وضع معقد يعجز الساسة عن إيجاد إجابات حقيقية له، فلا يبقى لغير الساسة، سوى الهروب إلى الحلم، علهم يعثرون على مخدرات موضعية، تهدئ صبوتهم لحلول الحقيقية ومع ذلك في «شروق شمس كل يوم جديد يكان قلب هذا الأب مفعماً..بالطمأنينة..طفله هناك..رآه نخلة مرة، ورآه قرص شمس يتسع مرة أخرى» (٣٩). هذا الإيمان العميق بالحرية، تزرعه زيراوي داخل قارئها، فنصها يقول باختصار إن الحرية هي أن تؤمن بأنك حر...

مالكة عسال

مالكة عسال مواليد مدينة ابن أحمد ١٩٥٤ اصدر لها «فراديس منفلتة» في ٢٠٠٥ ولها قيد الطبع «مدن تحت المجهر»..

في نصها الموسوم «خطوط على عصر تضع مقاطع نصها الشعري «مثقالك ذهب أيتها الحرية» لا كنص تمهيدي لهذا النص القصصي فحسب بل كقراءة موازية يقرأ فيها السردي شعرياً، كما يقرأ

فيها الشعري سردياً، فقراءة أيّ منهما تحيل إلى الآخر.. «خطوط العصر» نص مسكون بالتوق للحرية خلال إحساس المناضل الذي فرغ من تنفيذ إحدى المهام، هذا المناضل يختزن في وعيه تجارب نضال إنساني عديدة تتخطى حدود المغرب، فهو كـ«السحابة الحمراء» زعيم الهنود الحمر في مقاومته للتعب.. قويّ كالتسونامي.. «بعد انتهاء المهمة كومة جسدي المثقل بالعياء على مقعد متأخر، من عربة القطار» (٣٠). توظف العسال هنا ثلاثة مقترحات نقدية: رمزية القطار والحلم بالحرية، الذي تقطعه صافرة القطار، لدى بلوغه المحطة والمحطة نفسها، فحركة القطار على القضبان بمثابة سريان التاريخ أو الزمن، والحلم هو الإشباع للرغبة القوية، في الحرية هذا التوق والهدف في الآن نفسه..

زهور كرام

الدكتورة زهور كرام مواليد بسطات ١٩٦١ صدرت لها مجموعة «مولد الروح» عن مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب في العام ٢٠٠٨. تقول زهور كرام في توصيف نفسها كذات كاتبة «أجدني بين النقد والإبداع أعيش حالة التحرر من الثوابت والسُلط فعندما نكتب الإبداع فإننا ننتج العالم الرمزي أي ننتج تمثلات لمفاهيم وتصورات ما تعيشه مجتمعاتنا وذواتنا على مستوى التخييل» (٣١) وتوطئ كرام لهذه القصة «ومضة» بعبارة استراتيجية في قراءة النص «أن يدق قلبها أن يزعزع أنوثتها ويربك رتابتها.. يشتتها يبعثرها، جنون.. ربما.. شمس لم لا استرخاء وجودي، هكذا، أرادت للقلب موطناً، أجل.. وللبصر امتداداً بحجم أزرق السماء والبحر، أجل.. أن يهتز العالم من حولها، وترى الفوضى تجتاحها في نومها وسريرها.. في اختيار ملابسها.. في الألحان يصبح غصة تنفجر فجراً تنبئني نهاراً» (٣٢). هذا النص المزيج من لغة التصورات الفلسفية والإثواءات الوجدانية، يلفت النظر بصوتي شخصيته المتعالقتين دون هيمنة أحدهما على الآخر في السارديو عن شخصيتين كلتيهما مركزيتين في إحداثيات السرد «في ثوانٍ ومضة انبثقت على الحافة، مد يده يطلب الومضة.. ثم يغيب» (٣٣) ينتقل السرد بعدها إلى مستوى ثانٍ بصوت الراوية «تململت.. شعرت بحرارة تصعد وتصعقني تلوّن وجهها» (٣٤). فبطلة القصة تستدعي في خيالها حبيبها/بطل القصة الذي يُشكل حضوره في النص حضوراً مستقلاً، لاحضور استدعائيا يهيمن عليه صوت المستدعي، تماماً مثلما يمثل حضور بطلة القصة حضوراً مستقلاً لايهيمن عليه حضور الحبيب المستدعى، رغم محاولات الراوية في الكشف عن كونها أنها، هي التي تمسك بزمام المبادرة.. فهي التي تبادر «بتهدئة روعه» لاهو يحاول مبادرة الاقتراب من شفتيه إنها الالتفاتة تحاول من موقعها المركزي، ضعضعة وجوده المركزي بانطلاق المبادرة منها لامنه، وهو ما يؤشر على الازدواجية في هذا النص الذي يفصح عن المرأة كذات مستقلة، قادرة على الفعل لكن في الآن نفسه يحاول طرحها كذات مهيمنة واستحواذية ميالة تعارض مع فكرته المركزية التي تفترض مقدماتها أن المرأة والرجل في هذا النص مركزيان معاً، ومبادران معاً.. نص الدكتورة زهور كرام ينطوي على الكثير من الكر والفر والترقب: هذه الأدوات التعبيرية الحادة في مآلاتها المفتوحة، فهل سيدير الحبيب بطل هذه القصة خده الأيمن بعد أن صفعته بطلة القصة، على خده الأيسر.. إنها مقدمة لتأويل مفتوح حول ديمقراطية السرد وانفلاتاته في هذا النص الغني بتساؤلاته المربكة..

وفاء الحمري

مواليد ١٩٦٤ مدينة طنجة..

توطئ الحمري أيضاً لقصتها «ولادة» بنص قصير يتمدد فيه الحب، من مجرد علاقة بين اثنين، للانداح في الكون كله، فترسم في هذه القصة «ولادة» آلام بطلة قصتها، التي تعاني المخاض في المستشفى حيث تموكش ريطة سينما أي آلام حياة، خلال آلام المخاض لتكشف عن تمزقات عميقة، تتخطى حدود لحظات الطلق إلى التعبير عن الوجود الإنساني في ألمه المحبب والمعذب، الذي يصعب التحكم فيه، فهو كقوى الطبيعة، كثيراً ما تخذلنا النبوءات بشأنها، كالولادات، التي ربما لاتتم أو تجهض.. إنها قصة التمزق الإنساني إزاء ما هو خارج عن سيطرة الإنسان، فكما يتمزق جنين في رحم أمه قبل أن يولد، يتمزق الإنسان بالحروب وعوامل التعرية الإنسانية، في لحظات الاختيار الصعبة، كلحظة الاختيار بين الأم أو جنينها «قد تمزق رحمك ومات جنينك فاصطبر الأطباء لبتره بالكامل» (٣٥). إنها قصة ألمنا الكوني وتلك الأمطار.. أمطار الحزن التي هطلت علينا، لحظة المخاض الأولى حيناً من الدهر...

سعاد الناصر أم سلمى صدر لها في العام ١٩٩٩ مجموعة «إيقاعات في قلب الزمن» عن مجموعة البحث في القصة المغربية في المغرب.. في قصتها «حب» نجد أن بطلة القصة التي خرجت من تجربة زواج فاشلة، تقع في غرام السجين السياسي إثر إحدى زيارات عملها، كصحفية للسجن لتجد في غرامها هذا السجين تعويضاً عن كل عذابات زواجها الفاشل، الذي انتهى إلى الطلاق، فحبهما هي والسجين يحررهما معاً بما يوحي أن المشكل السياسي الذي يؤدي إلى حالة سجناء الرأي، والمشكل الاجتماعي الذي يؤدي إلى الطلاق كلاهما مرتبطان عضوياً.. وهكذا يتحرران معاً.. تتحرر هي من آلام تجربتها الزوجية الفاشلة، ويتحرر هو من الإحساس بالسجن بكل ما فيه من إكراهات.. الناصر توظف هنا في هذه القصة تيمة الحب، كقيمة للتحرر من كل التركات المثقلة، من السجن.. كسلطة فوقية بمثابة انعكاس لثقافة المجتمع.. الزوج وذكرياتها العائلية/كسلطة تحتية «لاحظ ارتجافي من عنف ذكريات لم تشأ أن تطفو، إلا في أشد الأوقات سعادة» (٣٦) تغلب الرومانسية على لغة هذه القصة، التي تحاول أن تفتت كلس الزمن بعذوبتها..

الزهرة رميج مواليد الرباط صدرت لها مجموعة «أنين الماء» في ٢٠٠٣ عن مجموعة البحث في القصة القصيرة، في المغرب.. كما صدرت لها

مجموعة «هل تغرب الشمس حقاً» في ٢٠٠٦، ولها قيد الطبع مجموعة «ومضات» وهي من القصص القصيرة جداً..

زهرة رميج في قصتها «حلم ابنتي التي لم تولد بعد» تشبع الشخصية المحورية الأم بالرغبة في الإنجاب للحد الذي تشعر فيه هذه الشخصية بأنها أنجبت بالفعل.. وتحاول الطفلة التي أنجبتها هذه الأم في الحلم، أن تجيب عن أسئلة الأم المعذبة حول عدم إنجابها حتى الآن، فتتداعى الطفلة في هذا الحلم.. إذ ترى فيما يرى النائم نفسها جنيناً بعد في رحم هذه الأم المعذبة.. تقاوم الخروج من هذا الرحم وتصحو الطفلة من حلمها «أفقت على صوتك الدافئ كالعادة: صباح الخير يا عوينات الطير» (٣٧) إنها قصة معقدة في تركيبة مستوياتها الحلمية حلم الأم بالطفلة/ وحلم الطفلة الجنين.. وهو تعقيد يتصل بتعقيدات الواقع الاجتماعي، فالرمزية المعقدة للحلم تنم عن تعقد ولادتنا وتركيب شخصيتنا الإنسانية، في مواجهة سؤال الخصب كاكتمال لدورة الحياة، أو هو في الحقيقة بداية لها، إذ يصعب الفصل بين الاكتمال والبداية، ومقاومة الطفلة الجنين للولادة هنا هي مقاومة للخروج لمواجهة هذا الواقع، الرث والبائس غير الجدير بالحياة فيه فهو أقل من تطلعات الإنسانية في حدها الأدنى، لذا يمثل الرحم ملاذاً آمناً، فهو ليس موطناً للرؤى السلوية فحسب بل هو خاتمة المطاف وبدايته... إذن توظف رميج في هذا النص الرحم نفسه كأداة تعبيرية عميقة الدلالة، في تشريح لمشكلة الإنسانية الواقعية في سياق الحلم كاستشراف أشبه بالنبوءة لما سيقع من أحداث، أو لما سيواجهنا لدى مغادرتنا الماتريكس بحثاً عن صانع المفاتيح..

ومن العلاقات الإنسانية المعقدة، تنتقل بنا الزهرة رميج في قصة قصيرة أخرى موسومة بـ «الخادمة» للغوص داخل عالم فئة اجتماعية أو شريحة مسحوقة ترمز لها بهذه الخادمة التي تحلم بمغادرة هذا الموقع الذي موضعها فيه المجتمع، بكل ما يرتبط به من بؤس، بالهجرة إلى إسبانيا «ها أنذا يا إسبانيا قطعت البحر.. بلا ملايين الدراهم بلا انتظار أرزاي للحصول على الفيزا.. إلى أن أيقظني ضحكي..» (٣٨) والمغزى هنا ليس في إعادة طرح مسألة الهجرة بقدر ما هو توظيف لهذه المسألة، خلال الحلم كتيمة تعويضية عن رغباتنا، فالعوامل العديدة التي تؤدي إلى الهجرة، سواء كانت نفسية أو ثقافية أو مادية، هي عوامل جبارة نجد أنفسنا أقزاماً إزاءها، ومتهاوين كمقاومة الخادمة لوضعيتها الاجتماعية وفقاً للنظام الدلالي والجهاز المفهومي للثقافة السائدة، والأمر كذلك لا يكون أمام الخادمة سوى الحلم، الذي ربما يمنحها ما حرمها الواقع الفعلي منه..

مليكة صراري

صدرت لها مجموعة «رعشات من معطف الليل» الدار البيضاء/ دار القرويين، منشورات أجراس ٢٠٠٨.

تصدر مليكة صراري قصتها «ما الحرية» بنص شعري على غرار مالكة عسال فالألم في هذا النص تقرر مكافأة ابنتها بشراء عصفور في قفص، لكن ترغب في شراء القفص أولاً.. كأنها تريد أن تفتح وعي طفلها على السجن كمفهوم ومعنى من خلال رمزية العصفور/ الشعب.. القفص/ السجن.. تقيم مليكة صراري في هذا النص حواراً مع شذرة بورخيس «السور والكتب» التي ترجمها علي مزهر والتي يتحدث فيها بورخيس، عن أن الرجل الذي أمر ببناء سور الصين العظيم، هو نفسه الذي أمر بإحراق كل الكتب التي كتبت قبل عصره فشيء هائل في شيد السور لأن الأسوار دفاعية وأحرق الكتب لأن معارضيه كانوا يستحضرونها لمدح الأباطرة الذين سبقوه.. ربما سوّر هائل إمبراطوريته لأنه أدرك هشاشتها وأحرق الكتب لأنه أدرك قدسيتها.. وربما يطل إحراق المكتبات وتشييد السور أحدهما الآخر.. وهنا في قصة مليكة من خلال أداتيها: العصفور والقفص اللتين تطرحان حياتنا كهاجس وجودي تستعمره الحياة بكل تفاصيلها المادية والمعنوية، تحاول صراري تحليل واقعها بانتقاء وقائع بسيطة ومباشرة كرمزية السور والكتب ـــ.. لكن عميقة في مدلولاتها وتأثيراتها، فبائع الأقفاص ما هو إلا سجان، ومساكن الناس ما هي إلا أقفاص، كالقفص الذي تسكن فيه الراوية والذي يسكنه هذا النص الجميل، المشوق للاعتناق كما يسكن النص في الآن ذاته.. فالمواطنون يسجنون لا بسبب إبدائهم للرأي «تعبيرهم بنص وعن نص» بل لأنهم لم يقولوا شيئاً البتة، ومحل العصافير ما هو إلا الوطن مختطف «بادر البائع السجان فأطلعني على الحالة المدنية لبعض نزلائه» (٣٩). وهكذا تمضي الراوية في توصيف أخطر أسباب هذا الوضع: الجهل «أحدهم كان يبغاغو رطن في تردد شعارات، لم يكن هو يعرف مغزاها.. احتملت أن يكون الطائر لاعب كرة قدم فقت لتهمة تعاطي المنشطات، لانتمائه لبلد كسول» (٤٠). إنه نص نقدي للواقع.. تثويري يحاول تحرير العصافير الأسيرة، تمكنت مليكة خلاله من استثمار لغة الصحافة ببراعة، دون تقريرية أو مباشرة، كما نجحت في توظيف السخرية المرة المبثوثة في جرأة مؤلمة على لفتح هذه الجروح المتقيحة لتتبلسم وتطيب..

أسماء حرمة الله

في قصتها «بلا عنوان» التي توطئها بمناجاة حالمة، تشخص الحب في عنفوانه وإنكساراته وعذاباته، وضرورة استمراره رغم التمزقات، خلال شخصية محورية جرحت في زواج حبيبها بأخرى غيرها.. ورغم أن هذه التيمة تم استهلاكها كثيراً في النص السردي العربي، خصوصاً المصري والسوري، إلا أن أسماء حرمة الله تعالجها هنا على نحو مختلف عما ألفناه، فهذه المرأة الجريحة في حبها وكبريائها، تكابر بالذهاب لتهنئة حبيبها وعروسه بزواجهما، أسماء تضعنا هنا أمام تحدٍّ كبير: هل بإمكاننا فعلاً أن نسمو على جراحاتنا، لهذا الحد.. تعيش بطلة القصة الجريحة إذن هذا التحدي الكبير «ماذا فعلت بنفسي سأخرج الآن.. لا لن أخرج حتى أبارك لهما ولن يهزمني جرحي أبداً» (٤١). لكن حواراتها الداخلية تهزمها فتغادر

الحفلة، دون أن تهنئ العروسين.. إنها تستجيب فيه هذه اللحظة بالذات للطبيعة البشرية فالبشر الطبيعيون لا يرغبون في أن يصبحوا ملائكة، فهم في نهاية المطاف بشر وحسب، ما يميزهم هو قدرتهم على الإفصاح عن مشاعرهم، وقدرتهم على عيش ومعايشة لحظات الضعف الإنساني.. لهم ولغيرهم.. وفي قصة أخرى لحرمة الله «حبيبة لشلت» تجد هبة الغة شاعرية تهمس توهمك كثافة وشيجة الاقتصاد تسعى بقوة للتأكيد على إنسانيتنا غير المؤكدة خلال توظيف مفارق لتوظيفات قصتها السابقة فمن خلال علاقة فتى/إسفيريب بفتاة/إسفيرية تؤكد أن الحب الافتراضي لن يكون بديلاً عن الحب الحقيقي المرتبط بالتواجد في الزمن والمكان الماديين «ذات شات قالت له.. أنا قادمة إليك» (٤٢)...

فتحية أعرور

صدرت لها مجموعة «تانيت ربة الخصب في الأساطير الأمازيغية» عن دار مراسم الرباط في ٢٠٠٧.

في قصتها لا يتستثنى لها أعرور أسطورة أمازيغية عن عشق الجميلة «تانيت» لابن أحد زعماء القبائل، غير أن كبير الآلهة منذر آها أصيل ذات يوم تسبح عارية في البحيرة، هام بها حباً فطلب يدها للزواج، ولما أعرضت عنه منع نزول المطر انتقاماً، تقيم أعرور بهذا التوظيف للأسطورة الأمازيغية حواراً متعدد المضامين مع أساطير أخرى، كأسطورة الفتاة العذراء التي توهب للنيل كل عام حتى لا يمنع فيضه عن وادي النيل أو أسطورة جزر المالديف التي تحكي عن «النمف»/الحوريات اللواتي يخرجن من البحر فيطاردهن «الساتير»/الغول لاغتصابهن. وأوديب يعجب بتلك المرأة التي يراها عارية وهي تستحم ولم يكن يعلم أنها أمه.. نزول المطر والخصب يرتبطان في الكثير من الأساطير برضا الآلهة عن البشر الذين غالباً ما تكون قرابينهم فتيات عذراوات أو نساء جميلات.. الجدة تودا هنا ترفض أن تكون قرباناً كما رفضت تانيت من قبل إذ تظل مخلصة لحبيبها وزوجها إيدر حتى بعد موته.. الجدة «تودا» بطلة هذه القصة تعيش في شبابها قصة حب شبيهة بحب تانيت لابن زعيم القبيلة.. لكن هذا الحبيب العاشق يموت أثناء التصدي للعدو فلا تجد الجدة تودا عزاء لفقدها له، سوى المواظبة على زيارة قبره طيلة حياتها حيث تستعيد هناك ذكريات حياتهما المشتركة «أتذكر يا إيدر كم كنت حزيناً لما جئت للقائي ذلك اليوم، عنما سفح الجبل حاولت تمالك نفسها وهي تمنع دمعة ساخنة من الإنسياب على تعاريج خدها، ثم عادت لتمخر عباب زمن أفل إلى غير رجعة» (٤٣). إذا كانت أسطورة تانيت هي المعادل الموضوعي لأسطورة الجدة تودا وحبيبها إيدر فإن توظيف الأسطورة في معالجة تيمة الحب، والمقاومة للاستعمار، أو السلطة التي يمثلها كبير الآلهة، يكشف عن قدرة الأسطورة نفسها على التجسد حسياً، كمظهر إنساني يتمثل في عودة إيدر من عالم الموتى، فالرموز المبثوثة هنا تحيلنا إلى كثير من المعاني الباطنية: كالإيمان البدائي والحكمة الأخلاقية.. فالجدة تودا تظل مخلصة لإيدر، كان صباها يعود إليها الآن من العالم الآخر كفارس يمتطي صهوة جواده الأبيض، ليختطف حبيبته الصبية على طريقة الغجر الذين في تنقلهم المستمر يبدون كمفهوم الحب لا يتحول في الزمن والمكان.. «فجأة أحسست تودا وكأن صباها عاد إليها.. أراحت عكازها جانباً رأت نفسها تمشي قبالة الجبل حيث ترجل فارس عن صهوة جواده، لما اقترب منها أشاح بطرف برنسه الأبيض، على كتفه اليمنى.. أمسك بيدها، اختلط حزنها بالفرح رمت بنفسها في حضنه وانفجرت باكية.. قلت للجميع: إن إيدر لم يمت ولا أحد منهم صدقني» (٤٤). الحب الكبير كإكسير الحياة يظل المحبوب حياً فيه، كقصة حب خالدة أو كأسطورة غنية عن تفسير معانيها ودلالاتها، ورموزها بما تطرحه من لا زمان ولا مكان، فهي المكان والزمن.. والحلم كل أبعادها.. وبصورة أخرى هي المنطقة الوسطى بين الحلم واليقظة..

رشيدة عدناوي صدرت لها في ٢٠٠٥ مجموعة «باتجاه البر الثاني» عن مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب ولها قيد الطبع «القمر وبعد».

توظف رشيدة عدناوي في قصتها «حالة شرود» عبارة رومانسية شاعرية اللغة واستراتيجية بالنسبة لهذا النص «حينما نحب نشعر بأننا زهرة نيلوفر سابحة بين الأرض والسماء.. ما هما إلا أن أفقدها تيار البحيرة الخفي بعضاً من توازنها، أو نق على بهائها السحري سرب ضفادع» (٤٥) وهو بالتحديد ما يحيل إلى النهاية المفتوحة لهذه القصة، التي تنفتح في خاتمتها على تأويلات عدة.. فالراوية التي طال بها الانتظار للحافلة، التي ستقلها إلى المدينة المجاورة تحاول قتل الوقت بمراقبة المارة فيلفت نظرها هؤلاء الشقيان يسيران الهوينى في اتجاه أشجار عالية وأعشاب دانية كغابات الزيتون، وكانت الفتاة تميس كغصن تأثه تدور رياح الدلال ولتيه حواس الفتى استفزت مما فتح شهوة ظامه الجوعى.. يغيب العاشقان ثم يعود العاشق وحده، لقد تراءى لي من بعيد راع ترك غنمه لوحدها تريح بطونها الشبعى» (٤٦) ويمضي هذا الراعي ليتقصى سبب غياب الفتاة هل كان يتعقب خطوات الشاب لأمر يهمه لا لا إنه يدخل مخدعاً أها تغياً مع من يا ترى يجري المكالمة (٤٧)، فرمزية الراعي التي تحيل إلى مسؤولية تنطوي عليها الخاتمة المفتوحة، تشرع هذا النص لمكثفة لمقتصد لكل ما تثيره من أسئلة متنوعة من صميم هاجس البنية الاجتماعية...

نهاد بنعكيدة

مواليد ١٩٦٤ مدينة الخميسات..

في قصتها «الوشم» التي وظفت لها العبارة فلسفية عن العلاقة الجدلية بين الحب والحياة «أعيش لأني أحب.. إذا ما عشت طويلاً، فلأني أحب كثيراً» (٤٨). تكشف نهاد بهذه التوطئة ما ينطوي عليه نصها من عوالم نوع مخيف من الحب.. متطرف لحد الجنون، فبطلة القصة التي تعشق بهذا التطرف، الذي لا يعرف احتمالاً ثالثاً بين الاحتمالين، تعترف «أعرف جيداً أنني امرأة تهوى صناعة الجراح، لا تعتقد أنني وإن قبلت أن أكون بكل أنوثتي وشعري

الفاحم،ومشاعري البركانية الحمراء،علامة على يدك في صورة نجمة دالة، على هزيمتك لي، فأنا مازلت لم أعلن حربي عليك»(٤٩). إنها قصة الحب والتهديد بسبب اختلاف الطبائع فاختلافها ينعكس على الحب، فالطبائع الإنسانية كقوى الطبيعة في تحولاتها وعنفوانها وتهديداتها ورغم ذلك لا نستطيع الاستغناء عنها، الاستغناء عن النار أو الهواء أو الماء أو الأرض.. فعلاقتنا بكل ذلك منذ لحظة الخلق الأولى.. لحظة التعري وما نتج عنها من معرفة، أسقطت ورقة التوت.. هي محاولتنا للسيطرة على هذه القوى التي هي داخلنا قبل أن تكون خارجنا، قصة بنعكيد بسيطة في كلماتها المباشرة عميقة في دلالاتها الإنسانية...

سعيدة فرحات

مواليد آزرو ١٩٧٥

تحاول سعيدة فرحات في هذه القصة أن تقول: إن نجاح الزوجة العملي قد يؤدي إلى فشل حياتها الزوجية، خاصة إذا كان زوجها شخصاً غير ناجح في عمله، فكلاهما ينزويان بعيداً عن بعضهما، رغم المكان الواحد الذي يعيشان فيه. ومن الواضح أن هذه التيمة تتصل بمتناقضات الثقافة السائدة ونظرتها الاجتماعية للمرأة. خاصة العاملة... توطئ فرحات لهذه القصة الموسومة بـ«هي والسكين» بتمهيد سردي طويل يفصل بين حياتين: حياة الراوية قبل الزواج، وحياتها بعد الزواج فتنطلق في هذا المدى الفاصل بين عالمين «ووفي القرحي بموعده فتلألأت البشرى، نظرت جنبي فإذا به جالس قربي.. إنه أنت إذن.. أعرفك.. نعم أعرفك لأنك بكل بساطة كنت تسكنني، أنت سعدي، أنت فجري القادم»(٥٠). هذه التوطئة الحالمة تنداح في مديات النص، لتكشف عن نوع خاص من الرومانسية التي تسكن عوالم هذا النص الجميل، فبطلة القصة الحالمة، التي تتأمل ذاتها وتتأمل ما حولها، تعيش تناقض فارس الأحلام في زوجها/ العاشق.. قبل الزواج. وزوجها/ الجزيرة المعزولة.. بعد الزواج.. إنه نوع جذاب من الحوار بين التصور الفلسفي للحب والواقع الفعلي للحب في مؤسسة الزواج، بالتالي الفرق بين العاشق والحبيب، الذي يلتقي حبيبته خلسة، والزوج المقيم معها. الفرق بين العاطفة المشبوبة بلذة الاختلاس والحذر اللذيذ. والزواج كواجب يومي وروتين.. الراوية تتوقف هنا عند تلك اللحظة الفاصلة بين عالميها، كلحظة جوهرية تكتشف من خلالها وجودهما كجزيرتين معزولتين، في محيط واسع.. أرخبيله التأمل في لحظات المد والجزر.. ضجيج أطفالها يعيدها إلى عالمه وهي كل ليلة تستغل فرصة نومه لتمعن النظر في وجهه وتخاطب غيابه داخلها.

منى بنحدو

من مواليد السبعينيات مدينة القصر الكبير.. في قصتها «لكل جحيمه» تستهل منى هذه القصة استهلالاً متوتراً، يوحي منذ البداية بانفتاح النص على طاقة الانفعال «أخذت نفساً عميقاً من سيجارتها المحترقة، كيف ستضع حدّاً لحياتها.. أي طريق ستسلك.. الشنق.. الخنق أم تبتلع علبة من الدواء كما في الأفلام»(٥١). فالراوية هنا توهمنا منذ البداية، بأن هذا حدث واقعي وليس خيالاً، باستخدام عبارة مضللة: «كما في الأفلام».. فالشخصية المحورية (بطلة القصة) تبدو أنها تستمد من هذا العالم البائس الزائف وفقاً لتصورها للحياة، خلال لونين أسود أو أبيض لا مكان للألوان الأخرى بينهما وعلى خلفية هذا المفهوم لا تستطيع استيعاب علاقة أبيها بأمها «تطاحنات وشجارات والديها من الصباح إلى المساء تنتهي دائماً في السرير كأن شيئاً لم يكن»(٥٢) فهي مرتبكة بحكم العالم المزدوج الذي تعيشه، عالم الواقع بمشكلاته الحقيقية والعالم الافتراضي الإسفيري الخالي من أي سلطات، العالم الحر وفقاً لمفهومها للتحرر من واقعها، أو ربما هو رد فعل تجابه به واقعها «أين كنت عندما كان الجنس ديني واللذة أبي والشهوة لعبتي والجسد وطني، سأرحل بعيداً عن تفاهتكم المتزايدة»(٥٣). وهكذا تنتحر.. تتميز هذه القصة بتعمية جذابة، خلال إقامتها التناص ما بين الدراما السينمائية «لكل جحيمه» كنص داخل نص بمعنى أن الدراما السينمائية هنا تتزامن مع ما يجري في الواقع الفعلي، وتتطابق معه.. فالانتحار الدرامي الواقعي لصديقة الشخصية التي كانت تشاهد هذه الدراما السينمائية، والتي لا نعلم بوجودها طوال سير أحداث القصة كشخصية متوارية داخل النص ليس كقراء فحسب، بل كمشاهدين أيضاً. هذه الشخصية المتوارية تنتزع عنا من مشاهدة الفيلم فجأة بحضورها المباغت كتوقيع في نهاية النص «رفعت عينيّ لأجد أم صديقتي تسألني عن ابنتها. تبعتني عيناها وفي ملامح البصر كانت تتسلق سلالم سطح هستيريا»(٥٤) نجحت منى بنحدو في انتزاع عيوننا من محاجرها بتعميتها البارعة للنص، لتفك شفرته بعبارة واحدة في الخاتمة.. وتركه يروي نفسه بنفسه كنص تجريبي يستلهم قوانين القصة الحديثة وفي ذات الوقت ليس للراوي فيه أي سلطات على أي من مستويات السرد، المستقل استقلالية تامة...

خديجة اليونسي

من مواليد مدينة القصر الكبير سبعينيات القرن الماضي. لها في المطبع مجموعة «فراشات نورية».. في قصتها كتب وتفاح تتحول الأشياء إلى حيوات تشاركها اهتمامها، تجذبني هذه الكتب المتراكمة، تفرغني من كل شيء وتملؤني دهشة. تنتزع مني حواسي تضخ فيها وتعيدها إليّ.. لعناوينها أيادٍ طويلة تمدها لحوي»(٥٥). فبطلة القصة هنا هي العلاقة نفسها التي تنهض بين الكتاب والراوية، فالراوية من فرط شغفها بالكتب تكافح لتوفير ثمنها، حتى الرجل الذي تلفت انتباهها في المكتبة، تراه كأحد شخوص الروايات يدهم أحلامها ويهديها كتباً عجزت عن شرائها...

منى وفيق

مواليد مطلع ثمانينيات القرن الماضي، صدر لها «نعناع.. شمع وموت» عن دار شرقيات القاهرة في ٢٠٠٦ كما صدر لها «فانيليا سمراء» عن دار أزمن الأردنية في ٢٠٠٨.

في قصتها القبلة ذات القبلات تقدم منى وفيق سرداً تجريبياً جريئاً في لغته المشحونة بالإيحاءات والدلالات، في اقتصاد فائق للألفاظ.. إذ ليس ثمة فائض في اللفظ والدلالة.. في هذه القصة تتداخل علاقة الأم بطفلها/ بالحب المعلب.. الذي يسم الماسنجر وعالم الإسفير.. القبلة ذات القبلات الإليكترونية تطبع على شاشة الحاسوب»(٥٦). فالتحول الذي شهدته الحياة المعاصرة بتطور وسائل البث المباشر تطوراً مذهلاً، قرب من تلاقي الأطراف المتباعدة.. قدم أيضاً بديلاً للدفء المادي الملموس.. هو الدفء الإسفيري الذي يحمله الماسنجر.. هذه العلاقة بين نوعين من الدفء، تسم حياة الأم بطلة قصتنا وطفلها الذي، لم يعد يستطيع تلمس دفء وحنان أمه عندما يقبلها إذ لا يتذوق سوى طعم الآيسكريم.. «ما مرجاء اشتري لي من هذا الآيسكريم.. طعمه لذيذ على خديك وشفتيك»(٥٧) هذه المفارقة هي أشبه بلصفعة على وجه القارئ بما تنطوي عليه من موقف إنساني متطلع لدفء الحياة الحقيقية.. وفي قصة أخرى لمنى وفيق «حشرتان ونجمة على جنبك الأيسر تنام» نجدها تستلهم إحدى مقولات العقل الأسطوري: «قيل لك وأنت بعد صغير أن سقوط نجمة من السماء، يصاحبه موت أحدهم»(٥٨). ويلعب استيهام حشرتين هنا: الحشرة التي تشكلها النجمة.. والحشرة الأخرى دوراً انفعالياً في الانتظار المتوتر لسقوط النجمة/ الحشرة.. والرهان على سحق الحشرة الأخرى قبل سقوط النجمة «تنقلب على جنبك قبل أن تنام ستسقط النجمة عما قريب وسيسقط بعدها أحدكما»(٥٩)... خاتمة المرأة تكتب رغبة منها في التغيير.. تغيير الواقع ونظمه، التي أعلت من شأن الرجل ومنحته سلطة ضخمت أناه، «وتكتب لأنه تم إغواؤها»(٦٠).. تكتب لشتاها لأنها تفضح في النص مخبآتها هذه الفضيحة التي ربما تحررها من السلطات التي تتخلل مساماها وتسكن خلاياها.. ربما تندفع بالكتابة، وفي الكتابة بكيانها كله، لعبور الجانب الآخر من الهاوية.. هاوية التركة المثقلة بجرائر التاريخ وجرائمه الكبيرة.. تركة الاستبداد الذي يضرب بجذوره في الوجدان الثقافي للمجتمع. إذن تكتب أولاً لتغيير المفاهيم التي ارتبطت بها كنوع، لتكون ما تريد أن تكون.. من موقع المسؤولية، فربما على الجانب الآخر للهاوية، ثمة متكأ يريح هذه الروح المرهقة، وهذا الجسد، الذي تضربه رياح محن التاريخ، حتى ما عاد يعبر عن الفتنة... ترى هل اقتربنا من عالم قص المرأة المغربية المتمرد على وضعية ربات الخدور، والحريم السياسي.. الباحثة عن سلطانات منسيات تعوض بتاريخهن هدرها اليومي..

هوامش

(١) http://.arab-ewrite.com/?action=ShowItem&&id=5330

(٢) http://.ijaniboulaouali

(٣) http://.a-arab-ewrite.com/?action=ShowIt&&id=5330

(٤) http://.fatimabouzia.jeera.com

(٥) إس كون. الجنس والثقافة. ترجمة: د. منير شحود. دار الحوار. اللاذقية. الطبعة الثانية ٢٠٠٠ ص: ١١١

(٦) السابق ص: ١٠٨

(٧) http://www/syrianstory.com/f-bozayanne.htm

(٨) السابق.

(٩) نفسه.

(١٠) نفسه.

(١١) http://.ahewa.g/debat/sh.a.asp?aid=56094

(١٢) السابق.

(١٣) نفسه.

(١٤) نفسه.

(١٥) http://.doroob.com/?author=336

(١٦) السابق.

(١٧) نفسه.

(١٨) نفسه.

(١٩) نفسه.

(٢٠) نفسه.

(٢١) نفسه.

(٢٢) http://najat60.jeera.com/archive/2008/2/477753.html

(٢٣) السابق.

(٢٤) http://.yrianstory.com/a.rgela.htm

(٢٥)السابق
(٢٦) http://khayma.com/culture-space/arabicversion-anthology2 - index.htm
(٢٧) السابق.
(٢٨) نفسه.
(٢٩) نفسه.
(٣٠) http://malika ``` lassa.aktoobblog.com
(٣١) http://.hayma.com/culture-space/arabicversion-roses- text2.htm
(٣٢) http://.hayma.com/culture - space/arabicversion - anthology3 - index.htm
(٣٣)السابق.
(٣٤) نفسه
(٣٥) http://shahrazadandaloussia.blog.com
(٣٦) http://.hayma.com/culture-space/arabicversion-anthology3 - index.htm
(٣٧) http://.hayma.com/culture-space/arabicversion-anthology- inde.htm
(٣٨) السابق
(٣٩) http://.doroob.com/?author=912
(٤٠) السابق
(٤١) http://asmaehourmatallah.aktoobblog.com
(٤٢) السابق
(٤٣) http://.daad.com/vb/forumdisplay.hp?f=3
(٤٤) السابق.
(٤٥) http://.doroob.com/?p=12416
(٤٦) السابق.
(٤٧) نفسه.
(٤٨) http://.hayma.com/culture-space/arabicversion-anthology2- nouhad.htm
(٤٩) السابق.
(٥٠) /http://saidaf.jeera.com
(٥١) http://.doroob.com/?author=49
(٥٢) السابق.
(٥٣) نفسه.
(٥٤) نفسه
(٥٥) =http://.daad.com/vb/membe.hp?u
(٥٦) http://.ahewa.g/.asp?i=919
(٥٧) السابق.
(٥٨) نفسه.
(٥٩) نفسه.
(٦٠) http://.aihani.a/arabicversion -inde.htm
(*) موقع محمد سعيد الريحاني، والقصة المغربية
(**) قامات، دروب، مدد..
(***) شارك من الفنانين السودانيين في هذا الأوبربت المغنية سمية حسن