معايير الرافد

التحديات التي تواجهها المطبوعة الورقية المعاصرة لا تتوقف عند تخوم الوسائط المتعددة وخياراتها المفتوحة على الإثارة والتجدد بل أيضاً على أنماط القراء وطرق تفكيرهم ومطالبهم والشاهد أن الإيقاع المعاصر في التلقّي يميل كثيراً إلى المادة المختزلة المسبوكة بعناية والعامرة بالمعلومات والمخدومة بالمؤثرات الصورية المناسبة والمترافقة مع شروح وافية لتلك الصور، وقد لاحظنا أن الكثيرين يرسلون موادَ صالحة للنشر من حيث الأساس، ولا تخلو من أفكار ومعلومات مفيدة، لكن هذه المواد لا تضع في الاعتبار متطلبات القارئ المعاصر وارتباطه الشرطي بترافق النص مع الصورة وميله الواسع للاختيار، عطفاً على الانطباع المباشر. يسري الأمر على كامل المطبوعات الورقية ومن ضمنها المجلة الثقافية.

لهذا السبب حرصنا غير مرة على إشعار المساهمين معنا من مختلف المناطق الجغرافية الثقافية العربية بأن يرسلوا لنا مواد متكاملة قدر الإمكان، وأن يعتبروا هذا التكامل مؤشراً أساسياً لإجازة النشر، والحقيقة أن البعض من مساهمينا يحرصون على ذلك، ويوفرون علينا مشقّة التنقيب عن الصور المناسبة، أو معرفة شروح تلك الصور، خاصة أن المادة المرسلة مُجيّرة أساساً على اسم كاتبها.

لم يعد التحرير المعاصر مقصوراً على النص المكتوب، بل على التحرير الفني التكاملي الذي يمازج النص بالصورة والعناوين والكوادر المنفصلة والمحسنات الشكلية التي تخدم العملية الإخراجية من جهة كما تخدم المعلومة المطلوبة وتوصيلها برشاقة ومتعة للقارئ.
لقد قطعت (الرافد) شوطاً في تأمين المُدخلات البصرية والمعالجات الإخراجية المتجددة كما حرصت على موازاة الخدمة الشهرية الثقافية الناجزة بكتاب وملف، ولدينا في المدى المنظور مرئيات تتوخّى المزيد من تطوير خطاب (الرافد) وتعزيز تنوّعه على أساس الروحية الواحدة والرسالة الثقافية الناجزة التي تستطرد على مرئيات وتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، الحريص دوماً على تقديم أفضل خطاب ثقافي يضع في الاعتبار الثابت والمتغير في الزمنين الثقافيين العربي والإنساني.

نشعر حقاً أن تكاملية المواد المُرسلة، وحرصها على تعمير عتباتها بالنصوص والعناوين الفرعية والصور وشروحها، والعناية بمراجعتها وتدقيقها واعتماد المعلومة المؤكدة الصحيحة، هي الرافعة الأولى في إجازة واحتضان ونشر المواد التي نأمل أن تأخذ في الاعتبار مثل هذه المعايير.
وسيجد المساهمون الكرام أننا في هيئة التحرير حرصنا على تعميم هذه المرئيات سواء من خلال الافتتاحيات، أو حتى التراسل المباشر معهم.

يحدونا أمل كبير بأن تكون واحة (الرافد) بيئة إبداع تفاعلي يصنعها كتابها المجددون المبدعون.

د. عمر عبد العزيز

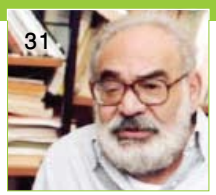
الرافد

مجلة ثقافية فكرية شهرية
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
الأدب وهموم المجتمع



19
العرب والأفارقة

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: ٣٠٠ دينار

ملف العدد

160 - 128

لويس بيرتران . تجليات المكان الشعري . وتشكيلات الصورة في الشعر العربي الحديث

قصيدة النثر . أسئلة الهوية والتحولات . قصيدة النثر . الجنس الأدبي وهيئة الكتابة المتغيرة . وظيفة الشعر الجمالية

متابعات	04
إصدارات	06
الأدب وهموم المجتمع	08
الغيب والعقل	14 - 16
الاستدلال البلاغي	17 - 18
العرب والإفارقة	19 - 23
البحث عن الأنا في الآخر	24
المفهوم والدلالات	28
علاء الديب في حوار مع الرافد	31 - 36
في أدب التأويل الأدبي	37
أثر البلاغة في تداول الأمثال	39 - 46
توازن البناء وعمق التجربة	47
الفضاء النصي	52 - 58
في «القصيدة الرشفوية» عند «الماغوط»	59
تعدد الأصوات في القصة القصيرة	62 - 66
من أوراق مفكرة عاشق فلسطيني	67 - 70
تيقظ	71
حين يغادر الشاعر الدنيا	72
المثقف العربي يجتر أحلامه	76 - 78
الناعي يؤنث الموت بتفاصيل الحياة!	79 - 80
حين غادرت	81
قلعة قايتباي في الإسكندرية	82 - 85
الأدب وعلاقته بالسينما	86 - 88
مصطفى صادق الرافعي	89 - 92
المسرح والإعاقة	93
المسرح الجزائري	94 - 97
صورة العربي في مطبوعة وافتتات	98 - 105
التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري	106 - 117
شعر: حمى	118
شعر: رهان الأبيض	119
قصة: المتشرد	120
قصة: فراغات موحوتة	122
قصة: حروف	123
قصة: بطولة حتمية!	124 - 127

082

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 *

الرافد

www.arrafid.ae

المراسلات: الإمارات العربية المتحدة ـ الشارقة ـ ص.ب 0119
هاتف : 0676711116/971+ - براق : 0676212626/971+

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: 3979201/4، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: 41484، البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: 03460611 - 03500090، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: 272063 - 272064، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: 2493000، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: 07427، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: 06/5334334

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

حصاد ثقافي مثمر

دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة تمثل الأداة الأهم في المشروع الثقافي الشارقي، بوصفها تمثل بؤرة الإشعاع التي ترسل بثها المتنوع المحاور الذي يستهدف الإنسان، لإعادة صياغة وجدانه، وتنويره وإفادته ثقافياً ومعرفياً.

في الفترة من يناير إلى نهاية يونيو ٢٠١٠ لاحظنا مدى التراكم الكمي لعشرات الأنشطة خلال الفترة المذكورة لتشكل علامة فارقة في مدى هذا الأفق من العمل الثقافي، حيث تُشكل الأرقام حافزاً مهماً للباحثين والدارسين للتأمل في الفعل مقارنة بالنتائج.

معارض فنية فردية عددها ١٧ معرضاً، معارض فنية جماعية ٢٦ معرضاً استمرت على مدى ٢٤٠ يوماً، مشاركة دولية عددها ٢٤ مشاركة على مدى ٣٥٤ يوماً، ٧ معارض تراثية، واستمرت ٣٣ يوماً، ٨ معارض كتب داخلية استمرت ٢٥ يوماً فيما بلغت المشاركة بمعارض الكتب الخارجية ١٦ مشاركة استمرت ٤٨ يوماً ونظمت الدائرة ١٠ محاضرات و ٢٨ ندوة إضافة إلى ٢٥ ملتقى علمياً تواصلت على مدى ٤٣ يوماً، فيما نظمت ٣٠ أمسية شعرية و ١٨ أمسية موسيقية فولكلورية تواصلت على مدى ٣٢ يوماً في الوقت الذي نظمت فيه ١٠٨ ورش عمل على مدى ١٥٨ يوماً، بينما بلغ عدد الدورات التدريبية ٣٣ دورة مجموع أيامها ١٠٣٨ يوماً، أما عدد العروض المسرحية فبلغ ٣٨ عرضاً وعدد عروض الأفلام ٣٤ فيلماً، وتم تقديم ٨٥ برنامجاً للأطفال على مدار ١٠٠ يوماً فيما قدمت الدائرة ٤٢ برنامجاً ثقافياً منوعاً استمرت ٣٧٢ يوماً، بينما بلغ عدد التنقيبات الأثرية ٢٢ تنقيباً. أما الاحتفالات فبلغت ١٠٠ احتفال تواصلت على مدى ٧٢ يوماً، وكان شهر يونيو شهد أنشطة ثقافية بمقدار ٦٥ نشاطاً بينما بلغت البرامج الثقافية المنوعة ٤٢ برنامجاً بالنسبة لمدينة الشارقة بلغ عدد أنشطتها ٣٢١ نشاطاً استمرت على مدار ١٢٩ يوماً وذلك وفق جدول الأنشطة، معارض فنية فردية ١٧، معارض فنية جماعية ٢٤، مشاركات دولية ٢٧ معرض تراث ١، معارض كتب داخلية ٣، معارض كتب خارجية ١٦، محاضرات ٧، ندوات

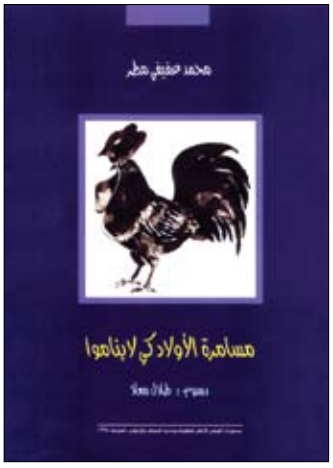
١٩، ملتقيات علمية ١٠، أمسيات شعرية ٢٠، أمسيات موسيقية فولكلورية ٤ ورش عمل ٤٥، دورات تدريبية ٧، عروض مسرحية ٢٦، عروض أفلام ٦، برامج الأطفال ٢، برامج ثقافية منوعه ٣٩، تنقيبات أثرية ١٨، احتفالات ٢٠ أما أنشطة المنطقة الشرقية بلغت ٤٠٨ أنشطة تواصلت بمجموع أيام بلغ ١٥٦٩ يوماً والأنشطة هي:

معارض فنية جماعية ٢، معارض تراث ٦، معارض كتب ٥، محاضرات ٣، ندوات ٩، ملتقى علمي ١٥، أمسيات شعرية ١٠، أمسيات تراثية ٤، ورش عمل ٦٣، دورات تدريب ٢٦، عروض مسرحية ١٢، عروض أفلام ٢٨، برامج أطفال ٨٣، برامج ثقافية منوعه ١٠٣، تنقيبات أثرية ٤، احتفالات ٣٥، وتبين من خلال الإحصائية أيضاً أن شهر يونيو شهد ١٣٠ نشاطاً فقد بلغت البرامج الثقافية المنوعة ١٠٣ وهي البرامج التي تحظى بالإقبال الكبير.

صرح سعادة الأستاذ عبدالله بن محمد العويس رئيس دائرة الثقافة والإعلام (أن العمل الثقافي يتسع ليشمل كافة مدن وقرى ومواقع وأحياء إمارة الشارقة، وذلك بناءً على توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وتنوعت الأنشطة لتشمل كافة مجالات الثقافة مستهدفة كافة الشرائح الاجتماعية، وذلك بهدف تحقيق التنمية الثقافية التي هي فعل تراكمي نحرص منذ سنوات على تناميه كماً ونوعاً.

محمد عفيفي مطر

رحمه الله عرفنا شاعراً كبيراً امتلك مدرسته الخاصة ومفردته أيضاً وحفر لنفسه أقانيم شعرية من الصعب أن يرتادها غيره حتى فترة طويلة قادمة فقصيدته مفعمة بمحمولاتها المركبة مضفورة بآفاق فلسفية وصوفية فتراها مصبوغة بشعريتها الغامضة في النص المطرية لأدواته الثرية، ويتكئ على الثقافة الإنسانية والمجازات المولدة للدلالات العصيّة وينفتح على الخطاب المراوغ وتعدد التأويلات، من خلال إصدارات دائرة الثقافة والإعلام/الشارقة، عرفنا كاتباً للأدب الطفل، ولقد كان لافتاً أن تكون الدائرة بابه لولوج النشر في هذا الجنس الأدبي، وضمن سلسلة خاصة به فقط تقديراً من الدائرة لمكانة هذا الشاعر ولقيمة كتابته ولنا أن نتأمل بهذه المناسبة العنوان الذي اختاره وهو «مسامرة الأولاد كي لا يناموا».



العنوان يحمل دلالاته المقصودة والمرتبطة بالمعرفة والتعلم و التنوير .

عفيفي مطر من خلال إصداراته للصغار يؤكد أنه كذلك كاتب قصص وأشعار للناشئة والأطفال يؤكد بها عمق رؤاه وعذوبة حرفه ورقي لغته، وسمو توجهاته كما يؤكد أن دائرة الثقافة مصيبة في سياسة النشر بوصفها مؤسسة معنية بالمحافظة ورعاية الكتاب والاهتمام بأدب الكبار والصغار وكذا الاهتمام بالأدباء الشباب وعلاقتها المهمة بكبار كتّاب الوطن العربي .

في هذه السلسلة للأطفال والخاصة بعفيفي مطر أصدرت الدائرة مسامرة الأولاد كي لا يناموا عام ١٩٩٧ وهي مجموعة قصصية تنطوي على أنسنة للحشرات والحيوانات مع ربط الماضي بتراث المعاصرة.

صيد اليمام

مجموعه شعرية للأطفال منذ عام ٢٠٠٢ يحاول فيها المؤلف تعريف الأولاد بقيم الماضي الجميل كانت من خلال الذكريات القديمة واستعادة المعاني النابعة من تلك الذكريات ومعرفة أنساق الثقافة اليومية المرتبطة بالعمل السلوكي.

من حكايات الشعر و الشاعر

متتالية قصصية مرتبطة بذكريات الشاعر في طفولته وشبابه منها ينطلق لتعميم القيم الجميلة بلغة عالية تشد المتلقي.

محمد عفيفي مطر

دوائر الاكتمال

مجموعة قصص تقوم على تدوير الحدث يخرج منها القارئ بالمرئيات والحوادث الحياتية بالعلم والذكريات منطلقاً منها إلى الانفتاح على العالم الأوسع وبأسلوب أدبي شفيف.

الأدب وهموم المجتمع

قراءة لمفهوم الواقعية في الأدب

عبد الجواد خفاجي

إن اهتمام علم اجتماع الأدب، أو علم اجتماع النص الأدبي بالعلاقة بين الأدب والمجتمع يؤكد أهميتها، ومن ثم تتأكد ـ بالضرورة ـ العلاقة بين الأديب ومجتمعه، وهي علاقة توسم بأنها تبادلية بين الأدب والمجتمع؛ فكلاهما يؤثر في الآخر.

على أنني لست بحاجة للتأكيد على أن الأدب ظاهرة اجتماعية، حتى وإن اتسمت العملية الإبداعية الأدبية بالذاتية.. صحيح هي ذاتية من جهة الابتكار والكشف والجمع بين العناصر وفق رؤية ذاتية، لكنما هي اجتماعية لأن مادتها وعناصرها من الحياة والمجتمع.

ويقال إن «للأدب انعكاسات اجتماعية عديدة، وهو في حد ذاته يعد انعكاساً اجتماعياً حتى في أكثر موضوعاته خصوصية، فهو نشاط اجتماعي قبل أن يكون نشاطاً لغوياً، حتى اللغة تفسر من منظور اجتماعي قبل أن تفسر من منظور آخر» (١) ومن ثم فالأدب قابل للتعريف من منظور اجتماعي على أنه مجموعة من القيم، أو التعبير عنها.

وعلى مدى التاريخ الأدبي كله لم ينكر أحد العلاقة بين الأدب والمجتمع وإنما قد ينشأ الخلاف حول فهم طبيعة هذه العلاقة ومن ثم «كانت قضية العلاقة بين الأدب والمجتمع ولاتزال موضوعاً شديد الأهمية لفهم الأدب ودراسته، وبدونها لا يمكن فهم الأدب ولا المجتمع ورغم أن مصطلحي الأدب والمجتمع لم يحملا نفس الدلالات الحديثة عند القدماء، إلا أننا نستطيع أن نلمح إسهامات حول هذه العلاقة منذ القديم» (٢).

ولنا أن نتأمل صلة الأدب بالمجتمع في أقدم صور الأدب «ولنرجع إلى الوراء إلى أعمق صور للشعر، وهي الشعر القصصي عند اليونان، صورة الإلياذة، فسنجدها لا تتغنى بعواطف فردية، وإنما تتغنى بعواطف الجماعة اليونانية لعصرها، مصورة حروبها بطروادة ومن استبسل فيها من الأبطال ومن هنا نشأ القول بأن ناظمها ليس هوميروس وحده (٣) وفي العصر الجاهلي كان الشعر العربي مرآة عصره، وصورة من حياة العربي وباديته، أو كما يقال: كان ديوان العرب، أو سجل العرب الذي يصور حياتهم ويحكي عاداتهم وتقاليدهم ويعكس أحوال معيشتهم في صدق تام، ولنا أن نتوقف عند شاعر مثل «عمرو بن كلثوم» الذي دخل التاريخ بقصيدة واحدة (٤) تناقلتها الألسنة، وغنتها القوافل جيئة وذهاباً، وأكثر ما تغنو قبيلته «تغلب» من إنشادها جيلاً بعد جيل حتى قال فيهم الشاعر:

ألهَى بنِي تغلبَ عنْ كلِّ مكرُمةٍ قَصِّيدةٌ قالها عمرو بن كُلثُومِ
يفاخرون بها مذ كان أولهم يا للرجالِ لشعرٍ غيرِ مسؤومِ

والتساؤل الآن: لماذا دخل عمرو بن كلثوم التاريخ الأدبي بمثل هذه القصيدة الوحيدة، ولماذا حفظها ابنو تغلب وتناقلوها وظلوا يفاخرون بها جيلاً بعد جيل؟ أ لتدفق المعنى وقوة السبك وتلاحم النسج وجودة الصياغة وحسن العبارة وسلامة الأسلوب، أم لأنها بجانب هذا ارتبطت بحياة القبيلة ارتباطاً مباشراً، وبما دار من حروب بينها وبين قبيلة «بكر» فيما عرف بحرب البسوس؟ ولاشك أن القصيدة تتغنى بأمجاد القبيلة وبطولاتها وتصور ما كان عليه رجالها من شجاعة وإقدام وعزوجاه هذا من جهة ومن جهة أخرى ارتبطت بموقف يدلل به الشاعر شخصياً على الإباء والشجاعة والجرأة وهو ما تضمنته قصته مع «عمرو بن هند» التي انتهت بمقتل الأخير.

بالطبع نحن لا ننكر على هذه القصيدة جمالياتها الفائقة، لكنما لم تكن مثل هاتيك الجماليات هي كل ما ينقص قبيلة الشاعر في ذلك الوقت، لاشك أن معلقة عمرو بن كلثوم تتشابه فنياً مع فنيات معظم قصائد العصر

الجاهلي وتسير على نفس منهج القصيدة الجاهلية عموماً، ولكن صاحبها دخل بها التاريخ الأدبي لأنها عبَّرت بصدق عن احتياجات روحية وسياسية في مجتمع الشاعر، وقدمت صورة الصراع الدائر بين هذا المجتمع القبلي وغيره وانتصرت لهذا المجتمع وهي تعبر عن فرحته، وأبرزت صفاته الأصلية وهي تعبر عن انتصاراته.

ومن دون أن نسترسل كثيراً، كان الشاعر الجاهلي عموماً صوت القبيلة ولسان حالها المعبر عن أفراحها وأتراحها في كل مراحل حياتها، وفي كل مواقف الصراع، وربما لهذا كانت القبيلة تحتفل بميلاد شاعر بينها يوم أن كانت القبيلة بأفرادها ونظمها وعاداتها وديانتها وجهازها القيادي (المؤسسة) تمثل المجتمع بالنسبة للشاعر.

وكما سبق القول: لم تكن العلاقة المتبادلة بين الأدب والمجتمع محل شك على مدى التاريخ الأدبي، وإنما الإشكاليات كانت تتراكم حول وجهة النظر التي تنظر بها إلى هذه العلاقة، وفي طرق تناولها نقدياً، وفي الصراع الفكري والفلسفي الذي دار حولها. وعلى مدى التاريخ الحديث، ومنذ انهيار النظام الإقطاعي في أوروبا وإنهاء سيطرة الكنيسة على المجتمع والفكر وظهور ما يسمى بالعلمانية شهدت الفترة التالية هضة للعلوم الطبيعية حتى ألهمت سيطرت منهجها وقوانينها منذ القرن التاسع عشر على البحوث الأدبية «سيطرة أدت إلى ظهور ما يمكن أن نسميه بالتاريخ الطبيعي للأدب عند طائفة من النقاد ومؤرخي الآداب، يأتي في مقدمتهم «سانت بيف» و«تين» و«برونتيير» متأثرين بفلسفة «أوغست كونت» الوضعية، فيما عرف تاريخياً بالنقاد الوضعيين نسبة إلى هذه الفلسفة وكانت لهم رؤيتهم لهذه العلاقة التي نحن بصددها الآن، ولدور الأدب والأديب والمجتمع أيضاً. وفي رأي أصحاب هذا الاتجاه أن من أشد الأمور خطأ أن يقال: إن كل أديب كيان مستقل بذاته فضلاً عن أن يقال ذلك في آثاره وإنما الأديب وكل آثاره وأعماله ثمرة قوانين حتمية عملت في القديم وتعمل في الحاضر وتظل تعمل في المستقبل وهو يصدر عنها صدوراً حتمياً لا مفر منه ولا خلاص إلا بتشكله وتكيفه حسب مشيئتها وحسب ما تحمل في طياتها من جبر وإلزام (٥).

ولقد تعمق في هذا الاتجاه «هيبوليت» (١٨٢٨ ــ ١٨٩٣) الذي تبلور كتاباته المذهب الوضعي بشكل واضح، فقد كانت محاولته أكثر جدية واتساعاً في الأفق، لأنه لم يحكم عنصراً واحداً في تفسير الأدب بل ثلاثة عناصر أساسية هي العصر (الزمن) والجنس (العرق) والبيئة (المكان) (٦).

وانطلق تين من خلال هذا التحكم ثلاثي العناصر يمارس عمله النقدي معتبراً إياها بمثابة عناصر جماعية تجمع بين الأديب وأدباء أمته. ناظراً إليها كما لو كانت قوانين حتمية كقوانين الطبيعة وراح يطبقها على الأدباء الإنجليز في كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزي».. بالنسبة للجنس كان يمثل عنده الفطرة الموروثة في كل أمة، إضافة إلى المزاج والبنية الجسمية، أما البيئة فيقصد بها الوسط الجغرافي والمكان الذي ينشأ فيه أفراد الأمة بما يفرضه عليهم من حياة مشتركة في العادات والتقاليد والأخلاق والروحية والاجتماعية، أما العصر أو الزمان فكان يقصد به الظروف السياسية والثقافية والفنية والدينية.

جدير بالذكر أن منهج «تين» كان له أنصاره في الوطن العربي من أمثال «طه حسين» وتلاميذه من أمثال «شوقي ضيف» وإن كان قد انحصر عندهم في المنهج البيئي، ثم من تبعهم من أمثال لويس عوض ومحمد مندور ومحمود أمين العالم وعبد المحسن طه بدر وغيرهم.

سارتر

على أن نموذج «تين» لم يسلم من الانتقادات التي وجهت إليه، فقد لوحظ أنه ينتهي إلى التناقض، «ففي الوقت الذي يبحث فيه عن العلل المادية للأشياء والظواهر نجده يرد هذه العلل إلى جذور لا مادية بل مجردة وثابتة وذات أصول نفسية، هذا بالإضافة إلى الانتقادات التي وجهت إلى الوضعية بصفة عامة، ومنها التفسير الميكانيكي للأدب (.....) كذلك ينتقد «تين» لأنه لم يبحث في الأدب إلا عن الوثيقة التي تعكس صورة

المجتمع»(٧) وربما لذلك نعت النقاد الوضعيون أحياناً بالميكانيكيين، ولعل السهام التي وجهت إليهم كثيرة ومتعددة الاتجاهات، فقد هاجمهم أول من هاجم أصحاب الفلسفة الجمالية التي انبرى متبنوها من نقاد الأدب يرفعون شعار «الفن للفن» مستندين إلى مقولات فلاسفة الجمال وعلى رأسهم «كانط». فقد ألمح «كانط» مثلاً إلى القول بأنه «ليس للفن من غاية سوى المتعة الجمالية الخالصة التي تحقق الانسجام بين ملكاتنا الإنسانية انسجاماً تتآلف فيه المعرفة والشعور والمخيلة»(٨).

أما أعنف ما واجهه الاتجاه الوضعي فكان من أصحاب الدراسات الذاتية أو التأثرية الذين رأوا في أوائل القرن العشرين ضرورة عزل الأدب عن مقاييس العلوم الطبيعية والدراسات الاجتماعية والنفسية والجمالية ذاهبين إلى أن «للأدب تأثيرات وجدانية في الباحث الأدبي، وحسبه أن يعرض مدى استجابته لهذه التأثيرات مع بيانه لمواطن الروعة في الآثار الأدبية»(٩). ولعل أهم من دعوا إلى هذا الاتجاه «جول ليمر» (المتوفى ١٩١٤ الذي بدأ بمهاجمة «تين» ومن يتبع منهجه من النقاد.

وفي العقد الثالث من القرن التاسع عشر قد ظهر نموذج آخر مختلف كان منهم شخصية أثرت في الأدب والنقد هو الشاعر ت. س. إليوت، هذا النموذج هو نموذج الوضعيين الذين رأوا أن الشعر ليس تعبيراً عن انفعال وجداني بل على العكس من ذلك هو هروب من هذا الانتقال، كما أنه ليس تعبيراً عن الشخصية، بل هو كذلك هروب منها.

ولعل هذا الاتجاه الهروبي تبنته فيها بعض تيارات حداثية في الأدب والفن رأت أن مهمة الأديب ليست تعبيراً عن شيء، لا عن الشخصية، ولا عن اللاشعور، ولا عن ضروب الصراع بين طبقات المجتمع، ولا عن أي شيء يتصل بالجماعة من سياسة وأخلاق أو دين أو إلحاد، أو بالمعنى فصل هذا النموذج بين الأدب والسياسة، والإيديولوجيا وبالتالي بينه وبين المجتمع وأضحى الشعر بالنسبة لهذا النموذج معبراً عن هروب الذات المستمر من الواقع بل هو إذابة وإفناء مستمر للذات باستمرار هروبها إلى عالم علوي تتسامى فيه عن الواقع تماماً كما يتبخر الماء من الأرض إلى أفق علوي فوقها، وأصبح عالم الذات بذلك خاصاً بها لم يمكن للشاعر أن يمارس منه السخرية والتهكم على الواقع متجاوزاً بذلك عن أي دور نبوئي أو رسولي، وقد تسامى إلى حد كبير عن هذا الواقع الشاخص فوق الأرض الخراب أو الأرض اليباب كما هو الحال في قصيدة ت.س. إليوت التي تحمل العنوان ذاته.

ومن ثم كان على الشاعر أن يرسل من منطقته العلوية تلك شيفراته الشعرية إلى الأرض الخراب مشمولة بالتعالي والسخرية وممزوجة بالرمز والغموض والإبهام. ربما أن الاتجاه الموضوعي هذا عُني ببحث البناء الفني للقصيدة وفحص لبناتها فحصاً دقيقاً دون الدخول في أي شيء خارجي يتصل بالمجتمع وعلاقاته. على أن جوهر الخلاف في هذا النموذج عن غيره لم يكن حول علاقة الأدب بالمجتمع، وإنما كان الخلاف حول وظيفة الأدب، وكما يتضح من هذا النموذج أن الواقع أضحى صادماً بالنسبة للذات الشاعرة وكان سبباً مباشراً في اعتناقها مبدأ الهروب.

يمكننا ونحن مازلنا بصدد العلاقة بين الأدب والمجتمع أن نتوقف عند «الماركسية» فلسفة كان لها إنجازها في الدراسات الأدبية طوال النصف الأول من القرن العشرين وخاضت صراعاً عنيفاً مع كافة الفلسفات الماثلة في تلك الحقبة وخاصة الفلسفة الوضعية، صراعاً وصل حد العداء، ليس من منطق العداء السياسي، ولكن لأن الماركسيين لم يجدوا مبرراً لاستمرار الفلسفة الوضعية رغم ما يتهافت حسب وجهة نظرهم أمام الماركسية بشقيها المادية الجدلية والمادية التاريخية يمكنها أن تقدم تصوراً أفضل للقوانين التي تحكم حركة المجتمع تطور وليس هذا حسب، بل يمكنها أن تقدم المنهج القادر على تغيير هذا المجتمع ومن هنا جاء رفضهم للوضعية المادية الميكانيكية الجامدة.

على أية حال كان «اهتمام النظرية الماركسية باجتماعية الأدب ليس مجرد مسألة اهتمام كمي يظهر في كل كتابات النقاد الماركسيين بدءاً من منظري الماركسية الكبار ماركس (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) وإنجلز (١٨٢٠ ـ ١٨٩٥) وإنما هو أساساً اهتمام نوعي يتجلى في الفهم المغاير للمجتمع، وأيضاً في الزوايا التي ينظر إليها في الأدب (١٠) ومن ثم في طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع.. هذا الفهم المغاير كان من نتيجته أن ظهرت مناهج نوعية مختلفة للتعامل مع الأدب، جاءت نتيجة طبيعية للخواص الأساسية للماركسية كمنهج له مجمل مفاهيم الماركسية في الميادين المختلفة.

ولعل أول إشكالية نقدية ظهرت في أحضان النقد الماركسي أو كما يسمى «الواقعة الاشتراكية» هي قضية «الانعكاس» إذ رأوا أن العمل الأدبي مجرد مرآة عليها أن تعكس

الواقع الأدبي وقضاياه. وكان أول من ألح على هذا المفهوم من نقاد الأدب الماركسيين هو «جدانوف» و«بليخانوف» ففي أعمالهما سنجد «إلحاحاً على ضرورة أن يعكس الأدب الواقع الاجتماعي» وأن يلتزم بقضايا الطبقات، وخاصة الطبقة العاملة، وأن يكون قادراً على أن يدرك صيرورة الصراع الاجتماعي، ويجسده في عمله بوسائله الفنية، ومن هنا جاءت أولية المضمون (الاجتماعي) على الشكل بحيث يصبح الشكل وسيلة لتجسيد المضمون ومدى قدرة الكاتب على «عكس قضايا الواقع الاجتماعي»(11) والملاحظ في إطار هذا المقياس أن العلاقة بين الأدب والمجتمع كانت تدرس في اتجاهين أولهما انعكاسات المجتمع في الأدب، والثاني تأثير المجتمع في الأدب وما يستتبع ذلك من محاولة النفوذ إلى معرفة طبقة الأديب الاجتماعية التي ينتمي إليها، وما عاش فيه من أوضاع اقتصادية، ومدى استجابته لموقف طبقته وصدوره عنها في آثاره.

على أن مسألة (الانعكاس) بدت أمراً بديهيّاً أن يعكس الأدب قضاياه وهموم المجتمع، ولعل هذه البديهية أسلمت إلى بديهية أخرى تتعدى الأدب إلى الأديب نفسه، هذه البديهية الأخرى عرفت بـ«الالتزام»، وقد ظهرت أول ما ظهرت كقضية دار حولها النقاش في ضوء مبدأ الانعكاس... وبديهة «الالتزام» تقول: «الأديب لا يُطلب منه في أدبه أن يعكس علاقاته مجتمعه وأوضاعه فحسب، بل يطلب منه أن يشارك في تكييف مجتمعه، بحيث يصبح جزءاً لا يتجزأ من كل ما يجري فيه من مشاكل وقضايا ومعارك، بحيث يذود عنه حين يطلب منه الذياد، فينبري للدفاع عنه بقلمه»(12). ولعل هذا ما دفع النقاد الواقعيين الاشتراكيين إلى النظر إلى أديب غير ملتزم على أنه صاحب برج عاجي، وكل ما يصدر عنه إنما هو «أدب البرج العاجي» ولعل النقاد الواقعيين الاشتراكيين العرب في حقبتي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي كانوا أكثر جدلاً وعنفاً فيما وصل الأمر عندهم حد السباب والاتهام لكل من لم يلتزم في أدبه من أصحاب المذاهب الأخيرة. ولعل أعنف من تصدى للذود عن قضيتي الانعكاس والالتزام منهم كان «حسين مُروَّة» في لبنان، و«محمود أمين العالم» في مصر.

وقد لاحظنا سجالاً لا يزال المكتبات تحفظه بين رفوفها ـ بين أصحاب هذا الاتجاه الاشتراكي وخصومهم ومدى الاتهامات المتبادلة بينهما.. في كتابه «قضايا أدبية» يبدأ حسين مُروَّة في مقدمته بالقول: «وليس قصدنا الآن أن ندفع المفتريات والأضاليل والأراجيف كلها، فإن الكثير منها لا يحتاج إلى شيء من العناد في دفعه، لأنه يحمل في ذاته سبب انفجاره وانتحاره، وإنما القصد هنا أن ندفع تهمة يكثر ترددها اليوم على الألسنة والأقلام التي عبأتها قوى الرجعية في بلادنا العربية، لتضع الأشواك في طريق الفكر التقدمي الجديد الذي يتضمنها أدبنا الجديد (...) أما التهمة فسهلة، هي هذه: يزعم أولئك الزاعمون أن الأدب التقدمي الجديد من حيث كونه يقف مواقف معينة تجاه القضايا الوطنية، الاجتماعية والسياسية، قد جرد نفسه من جماليات الفن ونزل عن خصائص الشخصية التي هي مصدر القيم الجمالية في العمل الأدبي»(13). وفي موضع آخر من المقدمة يقول: «ولا شك أن أدباً أو فناً له مثل هذه القوة «الديناميكية» في مساندة الحركة الوطنية المناضلة في بلداننا المناضلة، لا بد أن تعبئ له قوى الاستعمار والرجعية كل ما تستطيع تعبئته من وسائل المقاومة، والإرجاف والتضليل، وأخطر هذه الوسائل أن يقوم في روع الأدباء العرب أن دخولهم معترك النضال يفسد عليهم خصائص الجمال الفني في أدبهم، فيؤدي بهم ذلك إلى اعتزال الحياة العامة، وإلى الوقوف من القضايا الوطنية والاجتماعية والسياسية معه موقفاً سلبياً في ظاهره، وهو في حقيقته العلمية ينتهي إلى موقف إيجابي رجعي، لأن معناه، بالواقع، خسران القضايا الوطنية هذه القوة «الديناميكية» التي يستطيع الأدب أن يدفع بها حركة الجماهير المناضلة لتحقيق السلم والاستقلال الوطني وهناءة الشعب»(14).

ولعلنا قد لاحظنا أن «حسين مُروَّة» يُلمِّح إلى أن كل من ليس معهم فهو من الأعداء (الاستعمار والرجعية) وأنهم وحدهم الوطنيون التقدميون.

والحقيقة ـ كما نَلمَح ـ أن هذا النموذج الواقعي الاشتراكي لا يفرق بين السياسي والأدبي، وأنه كان يَعْبُر بأريحية واسعة إلى حد كبير فوق الأدب، ليحدد ما يجب أن يكون عليه الأدب في علاقته بالمجتمع وقضاياه وهمومه وفي هذا فلم يكن أن نعتبر مكرساً للإيديولوجيا لخدمة المؤسسة التي تحكم الأدب نفسه.

الملاحظة الثانية أن ممارسة كهذه يمكن أن تتم في إطار مرجعي تتبناه الدولة والمجتمع سياسياً وإيديولوجياً، كما كان يحدث في الاتحاد السوفييتي حيث كانت حركة الأدب تسير في إطار توجيه الحزب والدولة، يكفينا تدليلاً على هذا أن مؤتمرات الكتّاب السوفييت كانت تعقد في الكرملين، شأنها كشأن المؤتمرات السياسية وتبدأ وقائعها بكلمة اللجنة المركزية للحزب الشيوعي(15).

وفي إطار كهذا يجد الأديب نفسه صاحب دور مؤسسي أيضاً وهذا هو الهدف منذ البداية: أن يوضع الأديب نفسه وسط الجماهير كأي مناضل سياسي، أو كما قال الناقد السوفييتي ف.م. زيمنكو: «الأديب عضو قائد في المجتمع، إنه وجه جماهيري، إنه هو نفسه رجل سياسة» (١٦) ولكي يصل الأديب إلى هذه الوضعية كان لابد أن ترعاه المؤسسة وتوجهه منذ البداية، أو كما ذهب «جان بول سارتر» يصبح الأديب الملتزم هو ضمير المجتمع وناصحه الأمين وطفله المدلل في الآن نفسه (١٧).

وفيما يبدو أن أنصار فكرة «الالتزام» في كل مكان وزمان كانوا صورة واحدة عنيفة في الهجوم على خصومهم فلم يطلع كتاب «جان بول سارتر» المعنون «ما الأدب؟» يجد جملة من الأساليب الساخرة والتهكمية على خصوم «الالتزام» تصل إلى حد الكوميديا التي تستغرق الكاتب، وإن استثنى الشاعر من الالتزام؛ معللاً ذلك بأن خطاب الشعر غير نفعي في الأساس بخلاف النثر، فعمل النثر ـ حسب رأيه ـ «إنما هو إعراب عن المعاني» وهذا في رأيه مجال النثر، أما الشعر فإنه كالموسيقى والرسم والنحت ومن الخطأ أن نزج بهم في ميدان الأغراض النفعية (١٨). في هذا الكتاب نجد هجوماً لاذعاً على أصحاب الاتجاهات النفسية في دراسة الأدب، كما نجد هجوماً أعنف على أنصار الفلسفة الجمالية ممن يرفعون شعار «الفن للفن» أما هجومه الأشد عنفاً فكان على أصحاب الاتجاه الموضوعي ممن يمجدون هروب الأديب وتعاليه على مجتمعه وسخريته منه، حتى لأنه شبه مثل هؤلاء الأدباء الهروبيين المنفصلين من قضايا مجتمعهم بالموتى، وشبه نقادهم بحراس المقابر (١٩) وربما لذلك وجد خصوم الالتزام الفرصة سانحة للهجوم المضاد فنعتوا أصحاب الالتزام «بالمؤدلجين» كما نعتوا نتاجهم الأدبي بأنه «أدب مُوجَّه» وكتاب «حسين مُروَّه» (قضايا أدبية) يحوي فصلاً عن قضية «الأدب الموجه» يفند فيه مزاعم الخصوم من خلال رده على «طه حسين» عقب مناظرة عقدت بقصر الأونيسكو ببيروت في إبريل سنة ١٩٥٠ وبدأت المناظرة بالسؤال: لمن يكتب الأديب، للخاصة أم للعامة؟ وهو السؤال الذي رأى «حسين مُروَّه» بعد ذلك تعديله إلى: عن أي فئة من المجتمع يكتب الأديب، وكيف يكتب؟

والإشكالية أن الواقعيين الاشتراكيين لم ينكروا أنهم أدباء موجَّهون، وأن الذي يوجههم إلماماً بالنظرة العلمية الشاملة أو على غرار ما ذكر «حسين مُروَّه» نفسه قائلاً: «وإنما توجهنا نظرة علمية تشمل الحياة والكون والمجتمع، وإننا ـ في ضوء هذه النظرة التي نحاول بها فهم التطور التاريخي ـ ننظر إلى مجتمعنا وإلى خصائصنا القومية والتاريخية» (٢٠).

وهكذا كان على هذا النموذج أن يواجه خصومه الذين يرون أن كلمة «التزام» في هذا النموذج إنما تعني «إلزاماً» يقيم في وجه الأدب اشتراطات سلطوية يأباها الأدب نفسه كعملية إنتاجية لها اشتراطاتها الذاتية التي ترفض ـ من حيث المبدأ ـ التسلط، وهي تسعى إلى التحرر والتفلت من ربقة الأطر المسبقة، سواء كانت نظرية رؤيوية أو سياسية أو إيديولوجية، أو حتى فنيَّة على مستوى الآليات والتقنيات، وإذا كانت ثمة حرية مزعومة للفنان في هذا الإطار فإنها حرية مؤطَّرة، تقوم أساساً على الاختيار والانتقاء داخل الإطار المحدد سلفاً، أو كما قال «حسين مُروَّة»: «اختيار الجوانب الحيَّة النامية في الواقع، وانتقاء الظواهر البنائية في حياة المجتمع، وبهذا حسب زعمه تقوم حرية الأديب وتظهر شخصيته الاجتماعية الواعية البصيرة المسلَّحة بالتجربة المتكاملة المتطورة» (٢١) وفيما بدا أن «حسين مُروَّة» كغيره من النقاد الواقعيين الاشتراكيين متأثرٌ بما طرحه «جورج لوكاتش» (١٨٨٥ ـ ١٩٧١ أهم دارسي الأدب الماركسيين. وما طرحه لوكاتش أكد فيه على أن «الكاتب الواقعي هو الكاتب القادر على أن يصل من خلال تجسيد الملامح الفردية لشخصية ما إلى الخصائص التي تربطها ببقية أفراد مجتمعها وهي خصائص ناتجة عن طبيعة الصراع الاجتماعي في كل لحظة تاريخية محددة» (٢٢) وفي الإطار نفسه طرح لوكاتش مفهوم «رؤية العَالم» ويقصد بها رؤية الكاتب للعالَم التي هي بدورها رؤية الجماعة للعالم، وفي رأيه أن المشاعر والأحاسيس ومهما تكن أساساً خاصة بالكاتب نفسه إلا أنها ـ عند لوكاتش ـ نتاج للطبقة أو الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب.

أما أكبر الإشكاليات النقدية التي أثارها نموذج الواقعية الاشتراكية أو أثارها خصومه في وجهه كلتا إشكالية «الشكل والمضمون» أو «الشكل والمحتوى»: فقد أعطى هذا النموذج كل عنايته للمحتوى، أو المضمون الاجتماعي وجعله مقياساً أساسياً للحكم على أدبية العمل الأدبي وجودته، بحيث يتحدد مستوى جودة العمل الأدبي بجودة مضمونه الاجتماعي، وخلاصة القول عندهم: إن «مضمون الأدب في جوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية» (٢٣)، وبصرف النظر عن الشكل الفني الذي تجسَّد فيه هذا المضمون الاجتماعي، ولذلك كان الاتهام الموجَّه إلى

نتاج أتباع هذا النموذج أنه يفقد قيمته الفنية أو الجمالية في الطريق، أو أنه كثيراً ما يضحي بالفن عبر مسيرة تَشَكُّلِه.

ولعل النقاد الواقعيين الاشتراكيين أدركوا هذا التطرف في الفصل بين الشكل والمضمون وإعطاء الأولوية للمضمون الاجتماعي على الشكل واعتباره مجرد وسيلة لتجسيد أو تحقيق المضمون، ومن ثم ظهر نموذج «جورج لوكاتش» ـ سالف الذكر ـ وإن كان قد سار على نفس مبدأ الانعكاس إلا أنه حاول من خلال تطبيقاته على الرواية التركيز على المضمون الاجتماعي في ذات الوقت الذي يركز فيه على الشكل إلى حد قوله: «إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق في الأدب» لكنه لم يعمد إلى تنمية هذا القول، بحيث يصبح أساساً من عمد النظرية (٢٤).

ولعل ما ساد بعد ذلك من نماذج نقدية في الإطار الاشتراكي هو نموذج «لوسيان جولدمان» (١٩١٣ ـ ١٩٧٠) صاحب منهج «البنيوية التولدية» الذي ركز فيه على عنصر الرواية فقط بل على عنصر واحد من عناصر الرواية هو «البطل» مركزاً على خصائص فكرية وقيمية أملى خصائص الشكلية الفنية فقد كانت غائبة عن نظره، دون أدنى اهتمام بالبنى السردية اللغوية، رغم بنيويته، وزعمه التعامل مع البنية النَّصِّية، إلا أنه ظل يبحث عن التماثلات المضمونية فقط ولعل هذا التطرف عند الواقعيين الاشتراكيين في العناية بالمضمون على حساب الشكل هو ما أدى إلى ظهور تطرف آخر عند الشكليين الروس عمد إلى قلب المائدة، كما يقول «تيري إيجلتون»: «كانت الشكلية الروسية في جوهرها تطبيق اللغويات على دراسة الأدب، ونظراً لأن اللغويات المعنية من نوع شكلي، تهتم ببنيات اللغة أكثر من اهتمامها بما يقول المرء فعلاً فقد تغاضى الشكليون عن تحليل «المضمون» الأدبي (حيث المرء على الدوام عرضة لغواية الدخول إلى علم النفس أو علم الاجتماع) إلى دراسة الشكل الأدبي، وبدلاً من أن ينظروا إلى الشكل على أنه تعبير عن المضمون جعلوا العلاقة تقف على رأسها: فالمضمون هو مجرد «الحافز» للشكل مجرد وسيلة أو فرصة لنوع خاص من التدريب الشكلي» (٢٥).

إلى هذا الحد نكون قد وصلنا إلى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع لم تكن هامشية في التاريخ الأدبي، بل كانت على درجة من الأهمية، ومحل اهتمام الفلسفات التي تبنتها، وقد لاحظنا أن ثمة قضايا فرعية كثيرة فلسفية ونقدية طرحت على ضفاف هذه العلاقة في مسيرتها عبر التاريخ الأدبي كله، وقد قامت حولها أيضاً مدارس أدبية تتبناها وتعلي من شأنها وتراها جوهر الأدب، فيما قامت مدارس أخرى تحاول أن توازن في نظرتها إلى جوهر الأدب بين الشكل والمضمون، كما قامت مدارس أخرى تتنكر لهذه العلاقة، وإن كانت لا تنكرها، طارحة مفاهيم أخرى بديلة حول الأدب، وحددت له وظائف أخرى، واعتبرته محض هروب من الواقع والمجتمع وقضاياه.

الهوامش:

١ـ أحمد فراج ـ (الثقافة والعولمة / صراع الهويات والتحديات) الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتاب أبحاث المؤتمر الرابع لإقليم غرب ووسط الدلتا ـ سنة ٢٠٠٣ ـ ص ٩٦.

٢ ـ د. سيد البحراوي ـ المدخل الاجتماعي للأدب ـ القاهرة، دار الثقافة العربية سنة ٢٠٠١ ـ ص ٣.

٣ ـ د. شوقي ضيف ـ المدخل الاجتماعي للأدب ـ القاهرة، دار المعارف ـ ط ٨ ـ ص ٩٦.

٤ ـ هذا ما ذهب إليه الكثيرون من دارسي الأدب ومؤرخيه، لكنما يذهب البعض إلى أن له شعراً أضاع مع ما ضاع من تراث شعراء كثيرين غيره، وقد روى له أبو تمام في «ديوان الحماسة» بعض القصائد القليلة التي منها:

معاذ الإله أن تنوح نساؤنا
على هالك أو أن تضجَّ من القتلِ
قِراع السيوف بالسيوف أحلَّنا
بأرضٍ براح ذي أراك وذي أثلِ

٥ ـ د. شوقي ضيف ـ مرجع سابق ـ ص ٨٦.

٦ ـ د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٢١.

٧ ـ د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٢٢.

٨ ـ د. شوقي ضيف ـ مرجع سابق ـ ص ١٢٠.

٩ ـ د. شوقي ضيف ـ مرجع سابق ـ ص ١٣١.

١٠ ـ د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٢٧.

١١ ـ د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٢٩.

١٢ ـ د. شوقي ضيف ـ مرجع سابق ـ ص ١٠٣.

١٣ ـ حسين مُرُوَّة ـ قضايا أدبية ـ القاهرة، دار الفكر سنة ١٩٥٦ ـ ط ١ ـ ص ٦.

١٤ ـ حسين مُرُوَّة ـ مرجع سابق ـ ص ٨.

١٥ ـ يرجع في هذا إلى المرجع السابق لحسين مُرُوَّة ص ٧٦ وما بعدها، حيث نجد تغطية كاملة لواقعات مؤتمر الكُتَّاب السوفييت الثاني الذي عُقد في موسكو من ١٥ إلى ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٥٤ م.

١٦ ـ عن حسين مُرُوَّة ـ مرجع سابق ـ ص ٢٧.

١٧ ـ يرجع في هذا إلى جان بول سارتر في كتابه «ما الأدب؟» الفصل الثالث (لمن نكتب؟)/ ترجمة د. محمد غنيمي هلال ـ مكتبة الأسرة (القاهرة) سنة ٢٠٠٠ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٨ ـ يرجع في هذا إلى جان بول سارتر ـ المرجع السابق ـ ص ٢٢ وما بعدها.

١٩ ـ يرجع في هذا إلى جان بول سارتر ـ المرجع السابق ـ ص ٤٥ وما بعدها.

٢٠ ـ حسين مُرُوَّة ـ مرجع سابق ـ ص ٢٦.

٢١ ـ حسين مُرُوَّة ـ مرجع سابق ـ ص ٢٦.

٢٢ ـ د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٢٩.

٢٣ ـ عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم في الثقافة والأدب ـ ص ٧١.

٢٤ ـ يرجع في هذا إلى رأي د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٣١.

٢٥ ـ تيري إيجلتون ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ ترجمة أحمد حسان ـ كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ـ سنة ١٩٩١ ـ ص ١٤.

الغيب والعقل

دراسة في حدود المعرفة البشرية

عرض وتقديم: محمد سيد بركة

الغيب والعقل طرفان قديما لعبا في العلاقة، لطالما تجادلا وتحاورا، اتفقا واختلفا، عقل يستمد سيادته من الأرض، وغيب يستمد سلطته من السماء علاقة اكتنفها تجاهان؛ أحدهما من الأرض إلى السماء، والآخر من السماء إلى الأرض ومؤخراً صدر عن المعهد العالمي للفكر الإسلامي كتاب بعنوان الغيب والعقل: دراسة في حدود المعرفة البشرية للباحث المغربي إلياس بلكا، موضوع الكتاب هو العقل في علاقته بالمجهول والمستور من الوجود عموماً، وبعالم الغيب خصوصاً ويحاول أن يجيب عن هذا السؤال: هل للعقل حدود، أم أنه قوة إدراك مطلقة؟ وإن كانت له حدود، فما هي وما حقيقتها؟

يقع الكتاب في ٤٢٢ صفحة، شاملاً المراجع والفهارس، وقد قسّمه المؤلف إلى بابين، الباب الأول يقع في فصلين تعرض فيه لقضية الحدود المعرفية للعقل الإنساني كما رآها بعض أعلام الفلسفة الأوروبية منذ عهد اليونان إلى عصر كانط خاصة. ثم تناول القضية ذاتها عند بعض مفكري الإسلام الكبار.

والباب الثاني يقع في خمسة فصول وخاتمة، وفيه درس الباحث مفهوم الغيب وسعته، وقيمة الإيمان به، وأثر هذا الإيمان في الحياة. وبحث بعض مظاهر قصور العقل في تهجمه على الغيبيات وأسباب ذلك، ثم ختم ببعض النماذج من عالم الغيب الواسع والتي تعتبر – إلى اليوم – من ألغاز الكون التي لا حلّ لها، والتي تبين بوضوح حدود العقل وضعفه.

في الفصل الأول من الباب الأول تحدث عن موقف بعض المفكرين والمدارس الفلسفية الغربية إزاء العقل وحدوده مبتدئاً بالمدرسة الشكّية القديمة التي كان رائدها (بيرون) أما الفصل الثاني الذي سماه حدود العقل في الفكر الإسلامي، فقد أطال النفس في نقل تجربة الغزالي الشكّية تجاه اليقين، ثم أشار إشارات سريعة لآراء ابن خلدون حول المعرفة ومصادرها وموقفه من الفكر الفلسفي.

أمّا الباب الثاني، فبدأه بالفصل الأول الذي سماه قيمة الغيب، وتحدث فيه عن الغيب بوصفه حاجة إنسانية وضرورية لا تقوم الحياة من غيرها، وتطرق إلى العلاقة المطلوبة بين عالمي الغيب والشهادة وحدود التعاطي مع كل منهما، ثم تحدث عن تأطير العلم في قوالب ثابتة وجامدة، زعماً أنها أساسية لضبط العلم وحمايته من الخلل والزلل، وكيف أن هذا التأطير لم يسهم إلا بأسر العقل وصنع أصنام له تحد من طاقته ومجاله الحيوي.

وفي الفصل الثاني تحدث عن سعة عالم الغيب، وكيف أنه يحتوي من التعقيد والاتساع، واختلاط الأشياء، والأمور، الشيء الكثير؛ إذ إنّ عمر هذه الأرض التي نعيش عليها مئات الملايين من السنين فكيف بالكون بأكمله؟ ثم تحدث عن نماذج معاصرة لإنكار الغيب أمثال (بيندا) و(مارسيل بول) من مفكري الوضعية وبيّن أن المنطقية الوضعية ليست علماً ولا منهجاً في العلم، بل هي في الواقع إيديولوجية. ثم تحدث عن أصل إنكار الغيب، وردّه إلى أسباب متعددة هي: الجهل والعادة،

والاعتماد المفرط على الحواس، ودعوى الكمال الإنساني. ثم تحدث عن الحكمة من إخفاء الغيب عن الإنسان، وأن مردّه الحاجة إلى تحقيق مفهوم (الحرية) لدى الإنسان، فلو أن الغيب كان مكشوفاً للإنسان، لانتفت الحكمة من وراء الابتلاء والامتحان، ولأصبح هناك طريقٌ واحدٌ لانعدام الاختيارات، ولأن الامتحان بعبادة الله تعالى أدعى حين يكون الإيمان مبنياً على التسليم بأمور استأثر بها الله عزّ وجلّ، فحين نصدق برسالة نبينا ونؤمن إيماناً يقينياً، فإن هذا اليقين يدفعنا إلى تقبّل تفصيلات الرسالة السماوية؛ لأننا صدّقنا بأصل الرسالة.

وبرأي (كانط) أن الغيب شرط لتحقق الحرية الإنسانية، وإنْ لم يكن هناك برهان علمي على القضايا الأخلاقية. ثم تحدث عن العوالم المتسعة والمتنوعة وعظمة هذه العوالم، وعلاقتها مع خالقها سبحانه «أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَسْجُدُ لَهُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ وَالنُّجُومُ وَالْجِبَالُ وَالشَّجَرُ وَالدَّوَابُّ وَكَثِيرٌ مِنَ النَّاسِ» (سورة الحج ١٨). وجاء الفصل الثالث تحت عنوان الغيب بين الوحي والعقل، وتحدث فيه عن مصادر المعرفة الممكنة مثل الحواس والعقل والخبر الصادق، وبيّن أن الأصل في شؤون الغيب أن تؤخذ من الوحي والدين، لا بمقتضيات العقل فحسب، ثم في إشارة إلى أن العقل لا يغني عن الرسالة يقول: «إذا أمكن للبشر أن يستغنوا بعقولهم عن النبوات، فأين كانت هذه العقول حين عبدت البشرية الأصنام، واعتنقت الأساطير والخرافات ردحاً طويلاً من الزمن... ».

ثم تحدث عن طاقة العقل المهدورة قبل نزول الرسالات السماوية، وكيف أن هذه الرسالات وجهت العقول لما فيه الخير وما فيه الفائدة من الجهد المبذول وأهلوفرت على العقول أشواطاً من البحوث عديمة الجدوى، التي لو قامت بها العقول المجردة وقد حاولت العقول فعلاً ولكن دون جدوى في موضوع الله وما وراء المحسوس وما وراء المدرك، لم تكن لتصل لموقف صحيح أو واضح بشأنها. ثم تكلم عن الإمكان العقلي للغيب، وأنه لا يتصادم مع العقل، ناقلاً كلاماً للشيخ رشيد رضا قال فيه: «وليس في الإسلام شيء يحكم العقل باستحالته، وإنما فيه إخبار عن عالم الغيب لا يستقل العقل بمعرفتها لعدم الاطلاع على ذلك العالم». ثم تحدث عن المتشابه في القرآن، وكيف أن هذه الآيات عند بعض العلماء هي من الغيب الذي امتحن الله تسليم المؤمنين به لاستئثار الله تعالى بعلمه، وفرّق بين النص إذا عارض ظاهر العقل، والنص إذا تجاوز العقل، ففي الحالة الأولى يصدم العقل بما يخالف طريقته المعتادة في العمل وفي الثانية لا يجد مخالفة ما، ولكنه لا يفهم كل شيء ولا يدرك الموضوع كلّه بجميع أطرافه. وفي الفصل الرابع تحدث عن أسباب قصور العقل ومظاهر هذا القصور، وردّها إلى عجز العقل عن إدراك الغيب واستدل بأن الكافرين يوم القيامة سوف يعترضون على ربهم سبحانه بعدم إرسال الرُّسل، فلما لزم أن الرُّسل حاجة إنسانية لا مناص منها، علم أن العقل محتاج إلى الرُّسل في جانب من أهم جوانب حياته، وما بعد مماته. ثم تحدث عن موقف علم الكلام من الغيبيات، وأنه موقف سلبي حيال البحث فيه من منظور العقل المجرد، لذلك ألّف من ألّف من العلماء المسلمين مصنفات في كراهة الخوض في الغيبيات بلا خبر صادق. ثم بيّن أن بعض مواقف المفكرين الإسلاميين التي اتسمت بالتسامح النسبي إزاء البحث في الغيب، إنما كان منشؤها الحِجاج عن العقائد الإسلامية، والدفاع عنها، وبيان صحتها، وموافقتها للعقل. ثم تحدث عن محدودية العقل الإنساني في استخدامه التجريد آليّةً للمعرفة والتصوير وبيّن أن العقل لا يستطيع أن يتخيل أو يتصور شيئاً من فراغ. ثم نقل كلام (هيوم) حول أن الأفكار نُسَخٌ لاحقة للانطباعات، لهذا يستحيل أن نفكر في شيء لم يسبق لنا أن أحسسنا به ثم تطرق لمشكلة التعبير عند الصوفية، ومدى محدودية الرمز في التعبير عن الأمور والأشياء والموجودات. وتحدّث عن اللغة والوجود، متبنياً الرأي القائل: إن الأشياء أسبق، وإن اللغة تعبير تالٍ عن إدراك واقع قائم. ثم تكلم عن قصور اللغة عند (لوك)، وأن الكلمة في رأيه تعبير عن الكُنْه الاسمي فقط؛ أي هي رمز لشيء، ولذلك فنحن يمكن أن نعرف أفكاراً مركبة، ولكننا لا نستطيع أن نعرف الأفكار البسيطة، فقط يمكن أن نسميها. ثم تطرق لقضية الحد عند ابن تيمية، وجه شيخ الإسلام في نفي ضرورة الحد المزعومة له من أرسطو وأتباعه؛ لأنهم يعدون الحد هو المعرِّف للماهية، وأن هذا الحد يستوفي ضبط المحدود ضبطاً تاماً، ذاكراً اعتراضات ابن تيمية بأن الحد بمفهوم أرسطو يوقع في الدور وهو توقف الشيء على ما يتوقف عليه، وأن الذهن الإنساني لا يمكن أصلاً أن يتوجه إلى شيء لا يعرفه. ثم ذكر مثالاً على مبدأ من المبادئ التقليدية، الذي

كان يعده كثير من المفكرين الغربيين والمسلمين مبدأً أساسياً في مَنْطَقة الأمور أي جعل الأمور منطقية؛ وهو مبدأ الثالث المرفوع، وبيّن كيف أن هذا المبدأ لا يحمل في طياته الأهمية التي وضعها أرسطو مع قانوني الماهية وعدم الجمع بين النقيضين، مستدلاً بأقوال كبار علماء الرياضيات والمنطق الحديث، أمثال الهولندي (بروير) الذي توصل إلى احتمال القيمة الثالثة.

وفي الفصل الخامس ذكر نماذج من عوالم الغيب كالروح، وميثاق الذر، والقدر، ولغز الزمان، والرؤيا والأحلام، والموت. ثم ذكر المغزى من هذه النماذج الستة فعهد الذر هو الغيب الأول وبداية قصة الوجود، والروح هي من شهد ميثاق الذر في كل إنسان نفحة من الغيب والقدر هو الغيب المهيمن على حياتنا، والزمان لغز يعلم العقل التواضع، ويصحب الروح في رحلتها العجيبة، والرؤيا آخر شيء يربط عالم الشهادة بعالم الغيب والموت باب الغيب الأكبر، والمدخل إلى عالمه وتذكير بالنهاية والموعد.

فهذا الكتاب يعد ضمن فلسفة العقل التي تسعى إلى تفهم طبيعة هذه الآلة البشرية الكبيرة ومعرفة آليات اشتغالها وحدود هذا الاشتغال كل هذا ضمن الحديث عن مفهوم قرآني كبير، هو الغيب.. هذا العالم الحاضر الغائب في آن، والذي يضيف للعقل والإنسان آفاقاً غنية وواسعة، يحاول الكتاب أن يحيط ببعضها.

لهذا كله جاءت هذه الدراسة مقارنة بين التراثين الإسلامي والغربي في الموضوع، ومستفيدة من علوم إسلامية وإنسانية متنوعة كالتفسير والعقيدة والفكر والفلسفة ونظريات المعرفة...

ويمكن القول بأن هذا الكتاب اجتهد في الكشف عن بعض أسرار علاقة العقل بالغيب، ولعله أيضاً يكون مفيداً في الجدل الحالي الذي يعرفه العالم العربي والإسلامي حول المكانة المطلوبة لكل من الدين والعقل في حياتنا العامة والخاصة.

ومما يذكر أن الباحث إلياس بلكا من مواليد الريف بشمال المغرب وحاصل على دكتوراه الدولة في العلوم الإسلامية وبكالوريوس بالعربية في الدراسات الإسلامية، وآخر بالفرنسية في تخصص العلاقات الدولية، ويعمل أستاذاً في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبدالله، بمدينة فاس، المغرب.

- له حوالي أربعين عملاً منشوراً بين مقال وترجمة وعرض كتاب.

- من مؤلفاته: «الاحتياط: من أصول الشريعة» و«الغيب والمستقبل» و«النظرية الإسلامية في الكهانة» و«بحث في الأساس الشرعي والنظري لاستشراف المستقبل»

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

الاستدلال البلاغي

محاولة لتجديد النظر في التراث

صابر الحباشة

لقد أصبح الانكباب على قراءة التراث البلاغيّ أمراً من قبيل التأريخ لهذا الفنّ يضطلع به الباحثون ولا يطّلع على منجزه سوى نفر قليل من طلبة اللغة العربية، وكأنّ الاهتمام بفن البلاغة قد أدرج إدراجاً نهائياً في سلّة التراث ولم يعُد بالإمكان استخلاص طريف في هذا الباب. غير أنّ من الباحثين من نأى عن هذا العُرف السائد، وحاول أن يقتحم مباحث البلاغة برؤية تحاول تجديد القول فيها وضمن هذا القبيل من الدراسات يندرج هذا الكتاب الجديد وعنوانه «الاستدلال البلاغي» الصادر في طبعة مشتركة ضمن سلسلة «مقام مقال» التي يشرف عليها الأستاذ العادل خضر عن دار المعرفة وكلية الآداب بمنوبة، سنة ٢٠٠٦، والذي ألّفه شكري المبخوت، عميد كلية الآداب والفنون والإنسانيات منوبة/تونس. ويعدّ «الاستدلال البلاغيّ» كتاباً مهمّاً من جهة كونه يقلّب صفحات الكتب والشروح البلاغية العربية مرّة أخرى للتأريخ لها أو استعادتها مدرسياً بل لنقدها وقراءتها قراءة المراجعة والتأصيل القائم على التزوّد بالمتاح من الكتب البلاغية المؤسسة للنظرية العربية القديمة في النحو والبلاغة.

يعتبر هذا الكتاب عيّنة لتجديد النظر في التراث النحوي والبلاغي، الذي ما انفكت تمارسه مخابر البحث ووحداته في كليات الآداب في تونس وقد ظهرت أطروحات مفيدة تعثمرات لهذا النسق الحثيث في قراءة النحو والبلاغة التراثيين. ويأتي هذا الكتاب الأخير لمواصلة البحث في بعض قضايا البلاغة العربية في علاقتها بالمنطق، ومن عناصر الطرافة التي يقف عندها قارئ الكتاب، أن الباحث لا يعتمد قراءات سابقة للمتن البلاغي أو للشروح البلاغية، بل هو ينظر فيها نظرة مباشرة دون أن يتكئ على قراءات جاهزة بل هو ينحت طريقه الخاصّ نائياً عن الإجابات المرتّبة والمتواترة، متوخياً قدراً كبيراً من الموضوعية في التناول.

يتكون كتاب «الاستدلال البلاغي» من أربعة فصول اعتنى الباحث في الأول منها بقراءة مشروع عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) وقد عنونه بـ «الاستدلال بالمعنى على المعنى» وقرأ فيه نظرية «النظم» للجرجاني قراءة جديدة اعتبرها صاحبها «إعادة تأويل» استهدفت إقامة الدليل على وحدة جهاز التحليل الاستدلالي عند الجرجاني. وخصص المبخوت الفصل الثاني لدراسة مشروع أبي يعقوب السكاكي حول «الملازمات بين المعاني»، إذ رأى أنها صورة متطورة من «معنى المعنى» تشتمل على تصوّر أكمل من تصوّر الجرجاني وتحتوي على مقترح طريف عميق ـ كما يقول الباحث ـ «لتوحيد دراسة الدلالة بلاغةً ومنطقاً على نحو يرسّخ تصوّرنا لوحدة المقاربة الاستدلالية للمسائل البلاغية» (ص ٣٤).

وقد اشتمل الفصل الثالث على بعض ملاحظات شرّاح تلخيص القزويني في شأن خصائص اللزوم البلاغيّ وشروطه ومراتبه، وقصد الباحث ـ عبر هذا الفصل ـ إلى كشف النقاب عن بعض المشاكل والتصوّرات التي أثارها مشروع السكاكي.

أمّا الفصل الرابع، فقد عمد فيه المبخوت إلى إقامة تحليل استدلالي لمفهوم «المذهب الكلاميّ».

يتعلق الأمر إذن في هذا الفصل بتناول وجه بديعيّ ينتمي إلى قائمة الأساليب الميتة أو

المتجمدة في أحسن الأحوال في قوالب جاهزة تتصل باستعمالات محدودة. تُدرس في حصص البلاغة ثم تخزن في الذاكرة دون أن يكون لها صدى في واقع الاستعمال المتواتر للغة...

درس الباحث، إذن، «المذهب الكلامي»، هذا المحسن البديعيّ المنتمي إلى المحسنات المعنوية، والذي عرّفته المدونات البلاغية القديمة بقولها: «وهو أن يورد المتكلم حجة لما يدعيه على طريق أهل الكلام» (القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٣٤١). وقد نقل تعريفاً قريباً من هذا أورده أحد الشراح إذ عرّف المذهب الكلامي بأنه «إيراد حجة للمطلوب على طريقة أهل الكلام» (التفتازاني، المختصر، ج٤، ص٣٦٩)، وقد درس المبحوث دراسة مستفيضة انطلاقاً من مثال مشهور هو الآية ٢٢ من سورة الأنبياء: (لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا)، وانطلق الباحث من التعريف القديم للمذهب الكلامي، مبيّناً أقوال المفسرين والبلاغيين فيه فهو «طريق برهاني» عند محمد الطاهر بن عاشور صاحب تفسير «التحرير والتنوير»، في موضع، (وهو يوافق في ذلك صاحب «روح المعاني» أبا الفضل محمود الألوسي، ج٢٥، ص١٠٤) ويحدّده ابن عاشور في موضع آخر من تفسيره بأنه «استدلال على انتفاء الماهية بانتفاء لوازمها» وشرحه في موضع ثالث بقوله «هو سَوْق الخبر في صيغة الدليل على وقوعه تحقيقاً له».

وقد أورد ابن وكيع في «المنصف للسارق والمسروق منه» أنّ الجاحظ هو أوّل من تحدّث عن المذهب الكلاميّ ويشير إحسان عباس في «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» إلى أنّ ابن المعتزّ قد استعاره من الجاحظ (تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٦٩، وص١٢٠). والواقع أنّ ابن المعتز ينفي وجود المذهب الكلامي في القرآن، والحال أنّ كتب البلاغة اللاحقة تضع آيات شواهد على المذهب الكلاميّ، فكيف نفهم الأمر؟

لقد عدّ ابن المعتز المذهب الكلامي «ينسب إلى التكلّف» فالحرج من نسبة التكلف إلى الذات الإلهية هو الذي دفع صاحب كتاب «البديع» إلى أن ينزّه القرآن عن الاحتواء على هذه الظاهرة وبالمثل فعل مع ظواهر أسلوبية أخرى كالتكرار...

وقد نظر المبحوث في علاقة المذهب الكلاميّ بعلم البديع واصلاً بينه وبين الحجاج. كما توقف عند تحليل البلاغيين للآية ٢٢ من سورة الأنبياء (وقد ذكر خطأً أنها في سورة النساء، ص١٧٩ الفقرة ٣ ـ ١).

وقد أعاد المبحوث دراسة الآية منطلقاً من حيث تناولها المفسرون القدامى، لم يخرج عمّا سطّروه قيد أنملة لأنّه رغب في مسايرة منطق التحليل القديم في مرحلة أولى أعقبها بمرحلة ثانية أجرى فيها بعض الاصطلاحات الحديثة المنتسبة إلى النظريات الحجاجية ولمنطقية للسليقة لمعاصرة، مستفيداً من بعض الإشارات في دراسات بعض الدارسين المعاصرين، والحقّ أنّ التحليل الذي خرج به المبحوث من هذه العيّنة غلب عليه التوفيق والتأليف، وإن وعد باستنتاجات تخصّ عموم البلاغة العربية، والحاجة الماسّة إلى مراجعة أبوابها: تصنيفاً وتمحيصاً، بالتخلّص من التجفيف الذي مُنيت به مذ حُنّطت في ثلاثة علوم لا يأتيها التبديل ولا الاجتهاد.. وقد حاول الباحث أن يجد في نظريات الحجاج ضالّة تعينه على ترسّم طريق العدول عن اجترار الأقوال السابقة، غير أنّ محاولة واحدة معزولة لدراسة مثال واحد يهتمّ بمفهوم بلاغي واحد لا يمكن أن تحرّك سواكن مياه البلاغة الآسنة، بل هي مبادرة تستحق المتابعة والسير على دربها لعسى أن تتوافر أعمال استقرائية كثيرة تنبش في كثير من الظواهر البلاغية نبشاً تداولياً ولسانياً ومنطقياً حديثاً، لمعرفة ما يمكن أن تصير إليه في خضمّ تحوّلات في البلاغة من بلاغة التعبير إلى بلاغة التصوير...

وقد لاحظنا أنّ المباحث التداولية التي رافقت المبحوث في أعماله البحثية قد أسعفته بأن يذكّر القارئ بتشبيهات وجدناها عند بعض الدارسين الغربيين فإذا كان فرانسيس جاك يعتبر أنّ المباحث التي لا مكان لها في النحو أو في الدلالة تُطرح في سلّة المهملات التداولية، فإنّ المبحوث قد نسج على منواله فوصف باب البديع بأنه «سلة مهملات البلاغة العربية» (الاستدلال البلاغي، ص١٥٩).

ولعلّ من أهمّ الاستنتاجات التي لمّح إليها المبحوث في خاتمة الفصل الرابع قوله: «... فإننا نكون أمام «ورشة» حفر في المفاهيم وإعادة بناء المقولات قد تفضي إلى:

ـ تفهّم أفضل لمشروع الجرجانيّ السكاكي

ـ توفير حجج أقوى في النقاش حول بعض خصائص الاستدلال البلاغيّ» (ص٢٠٨).

فالباحث لم يغلق الباب أمام دراسات تسير في نفس المجرى وتنطلق من المنطلقات ذاتها، بل هو يريد أن يعمد إلى إثراء القراءات الموجودة في ساحة البحث عبر عدم التسليم بالتعريفات الجاهزة أو بالتحليلات الجامدة. وتبقى المحاولة في هذا الكتاب مجرد مقاربة محدودة بهدف إجرائيّ، وإن كانت تعبّر عن مشروع طموح وتصدر عن رؤية واضحة ليس للبلاغة فقط بل لسائر علوم العربية والمنطق واللسانيات والتداولية، في ضرب من الرؤية الشمولية التي تقرأ العلاقات بين الأفكار ولا تغتر بسلسلة القطعات التي فيها فهم تيهُني بها تاريخ البلاغة الطويل، سواء في السياق العربيّ أو في التقاليد الغربية.

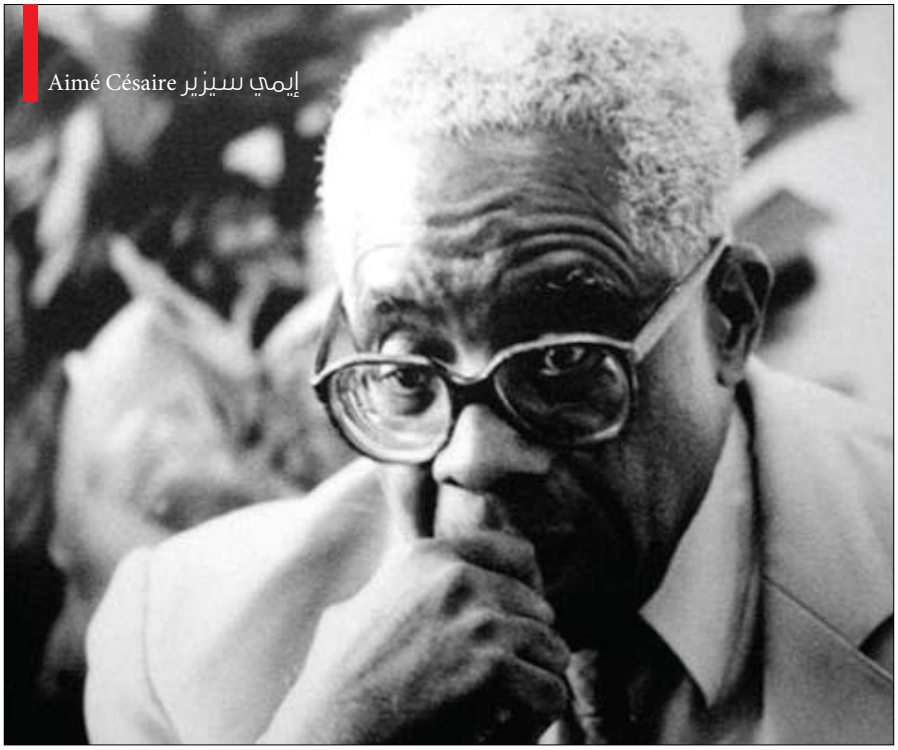
العرب والأفارقة

غياب متبادل في زمن لا يحتمل التغييب

بنعيسى بوحمالة

-1-

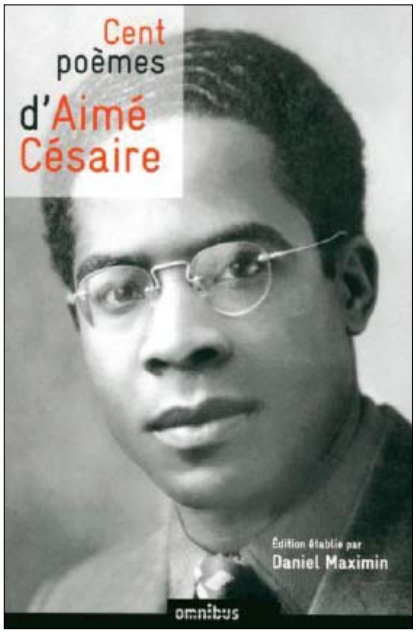
إنه لمن دواعي التأمل أن يلمس الملاحظ مفارقة لافتة في مجرى العلاقات الثقافية بين العالم العربي وإفريقيا، ذلك أنه رغماً من التّماس المباشر جغرافياً بين العالمين وتوافر أكثر من عامل تقريب وإدناء بينهما، إن اجتماعياً أو اقتصادياً أو روحياً أو ثقافياً، تكاد تنبسط أمام أعيننا صورة سلبية، إن شئنا، عن التفاعل الإيجابي المتوقّع بين الثقافتين، بل تكاد تعفي على هذا التفاعل اهتمامات وأولويّات أخرى للنّخب الثقافية في العالم العربي وإفريقيا، حيث يعرف العرب عن الأدب الإفريقي وأدب الشّتات الزنجي أقلّ بكثير ممّا يعرفونه، مثلاً، عن الآداب الغربية واليابانية والصينية والهندية ..؛ ويفقه الأفارقة في هذه الآداب نفسها أضعاف ما يفقهونه في الأدب العربي أو أدب المهجر العربي سواء بسواء.


إيمي سيزير Aimé Césaire

طبعا ليس لمقامنا هذا المقال الخوض المستفيض في هذه المعضلة المؤرّقة والمؤسية نقصد معضلة التّثاقف الإيجابي والتبادل المتكافئ بين الطرفين لكن بودّنا القول مع ذلك بأنه فيما خلا الإلمام الوسط الثقافي العربي، مثلاً، بأسماء من قبيل الشاعر السنغالي ليوبولد سيدار سنغور لاعتبارات تتداخل فيها الثقافي والسياسي والكاتب المسرحي النيجيري وول سوينكا، بأثر من حيازته على جائزة نوبل للآداب، ونفس الشيء بالنسبة للشاعر الأنتيلي ديريك والكوت والروائية الأفرو أمريكية توني موريسون..؛ وفي حدود ضيقة الروائيين النيجيريين شينوا أشيبي وآموس توتو الا والروائي الصومالي نور الدين فرح بناء على ما حقّقوه من ذيوع في المحافل الأدبية الغربية.. وإذن فيما خلا هذا الإلمام المحدود والخجول، الذي يقابله نفس الإلمام المحدود والخجول للأفارقة بالأدب العربي الحديث، ولربّما قد لا نكون مجازفين إن نحن قلنا بأن الأفارقة يكادون يعرفون اسماً أدبياً عربياً واحداً هو الروائي المصري نجيب محفوظ وذلك نتيجة حصوله هو الآخر، على جائزة نوبل للآداب.. هناك بياضات واسعة في إحاطة الطرفين ببعضهما بعضاً ونوع من القصور في استفادة كليهما من طرائق الكتابة والتّخييل النّاجزة في أدبين ثريّين وواعدين ما في ذلك شك.

إننا لعلى وعي بجملة الإكراهات والمعيقات التي تمنع الدوائر الأكاديمية والنقدية والإعلامية في الجهتين من التّعاطي مع هذا النقص في المعرفة والالتفاف، بالتالي، عليه، بتوسيع الاطّلاع وتفعيل قناة الترجمة، ولا أدلّ على هذا النقص، فيما يخص الجانب العربي على سبيل التمثيل من ندرة الأسماء العربية التي اهتمت بالأدب الإفريقي والأدب الزنجي عموماً وسعت في نطاق إمكانياتها، إلى تنبيه المتتبّعين والقرّاء العرب إلى فاعليه الأساسيين، وكذا إلى بعض من متونه ونصوصه تنبيهها إلى جزء من موضوعاته وقضاياه وأسئلته، إذ خارج أسماء كلّ من المصري علي شلش والمغربيين قاسم الزهيري وحسن المنيعي فإننا لا نعثر على شيء يذكر في هذا الباب.

وعليه أفكان ضرورياً أن يموت الشاعر والمسرحي والمفكر المارتينيكي الكبير إيمي سيزير ـ يوم ١٧ إبريل ٢٠٠٨ (وكانت ولادته يوم ٢٦ يونيو ١٩١٣) ـ حتى ينتبه، وبقوة الوعي الثقافي العربي ومنه المغربي، إلى قيمة ونوعية ما ينتجه العالم الأسود من آداب وتعبيرات ممّا يشهد عليه وهو معطى إيجابي في هذا النطاق، ذلك الكمّ الملموس من المتابعات الإعلامية لرحيله والتّغطيات النقدية لمنجزه الكتابي وأدواره الوازنة في استرداد العالم الأسود لهويته الثقافية. نقول ضرورياً لأنه، أي موته، جعل العالم العربي يستدرك ولو نسبياً إلمامه المحدود والخجول، كما قلنا، بواحد من أعمدة الأدب الزنجي والذي تشكّل، ليس فقط أعماله الشعرية والمسرحية وإنّما كذلك أفكاره الطليعية المبكّرة بصدد قضايا التاريخ، الهوية، الثقافة، الآخر، والاستعمار...؛ مادّة أساسية للدراسة في جملة أعماله ومعالمه علمية



مرموقة، هذه الأفكار التي تبقى من أسانيد ومرجعيات المفكرين والدّارسين المشتغلين في حقل الدراسات ما بعد الكولونيالية من أمثال مواطنه وتلميذه الكاتب والطبيب النفساني اللاّمع فرانز فانون والفلسطيني إدوارد سعيد والهنديين هومي بهابها وغياتري سبّيفاك.. بهذا المعنى نقول بأن هذه الاستعادة لذاكرة إيمي سيزير لهي بمثابة التفاتة رمزية دالّة من لدن وزارة الثقافة المغربية نحو أحد بناة الوعي الزنجي وأحد أفرد واجهدهم الذهني والتخييلي لتخويل السّود كلتهم المستحقّة، الجديرة بتاريخهم ومستقبلهم في آن معاً في عالم ميزته التّنوع والتّعدد والاختلاف.

-٢-

في استجواب سيقول ليوبولد سيدار سنغور ردّاً على سؤال عن مفهوم الزنجية: «..إن للكلمة معنى مركّباً، موضوعياً وذاتياً، موضوعياً نعني الزنجية، مثلما حدّدت ذلك، (مجموع القيم الحضارية للعالم الأسود)، أمّا ذاتياً فهي تفيد الطريقة التي يتّخذها أيّ زنجي أو أيّة مجموعة سود في ممارسة القيم الآيلة إلى حضارتها»(١). هذا هو التعريف الذي يقدّمه سنغور للزنجية، وسواء أخذناه، أي التعريف، بمعناه الموضوعي، أو نحن تبنّينا معناه الذاتي، ففي المحصّلة نكون حيال رؤية وجودية خاصة تشرط تدبير الفرد الأسود لكينونته وتصريفه إيّاها كما تشمل سائر العالم الذي يحيا فيه السّود.

لكن هناك أمر لابد من الإلماع إليه، في هذا الصدد، وهو أن كلمة «الزنجية»، كصيغة لغوية، لم تكن من وضع سنغور، «..ذلك أن أول من صاغ مصطلح الزّنوجة هو شاعر الهند الغربية إيمي سيزير عام ١٩٣٩، وتبنّاه على الفور ليوبولد سيدار سنغور»(٢).

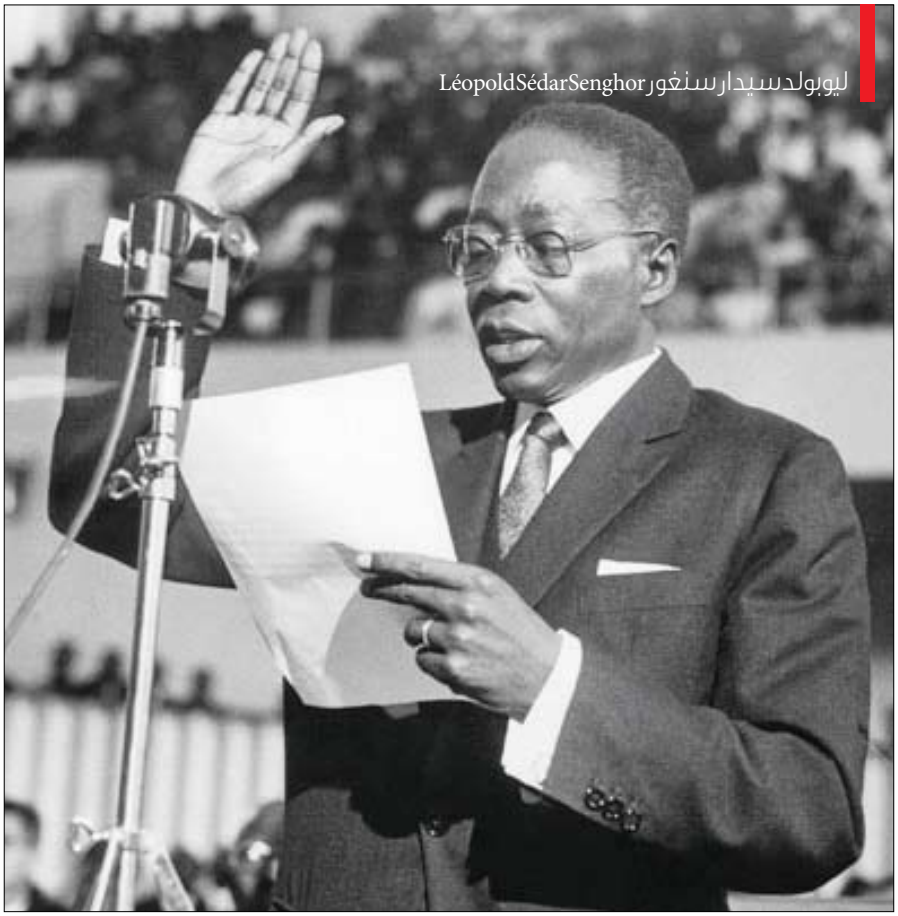
فالفضل كلّ الفضل في ابتكار هذه الكلمة ـ المفتاح، يعود، إذن، وفي المقام الأول، إلى سيزير الذي أوردها في ديوانه الشعري الأساسي «مذكّرة للعودة إلى مسقط الرأس» ١٩٣٩، ومن ثمّ شاع تداولها بين المثقفين السّود، وكذا في حلقات وكتابات المثقفين البيض و«..وجدت جمهورها شيئاً فشيئاً، خلال السنوات التي تلت ذلك التاريخ، وخلقت حركة أدبية جديدة بين الزّنوج الناطقين بالفرنسية»(٣). إن سيزير «..(سيكتشف مهانته) حين كان يهيّئ شهادة الإجازة في الآداب»(٤)، وإثر ذلك خاطب سنغور قائلاً «..يجب أن نثبت زنجيّتنا»(٥)، مع ذلك فقد فضّل تفعيل الزنجية إبداعياً من خلال أشعاره ومسرحياته في تسجيلها عناصر هويّتها الهوياتية والثقافية الضمنية مرجئاً التفكير نظرياً فيها وتدقيق محمولها إلى مرحلة لاحقة من مساره الفكري من ذلك ما فعله، مثلاً، في محاضرته الموسومة بـ«خطاب

حول الزنجية» والتي ألقاها يوم ٢٦ فبراير ١٩٨٧ في جامعة فلوريدا الدولية بمدينة ميامي، إذ يقول: «.. ليست الزنجية، فيما أرى، فلسفة ليست ميتافيزيقا، مثلما ليست ضرباً من إدراك متعجرف للعالم.. إنها طريقة لعيش التاريخ داخل التاريخ: تاريخ مجموعة تتلامح تجربتها، في الحقيقة، مخصوصة بالنظر إلى ما كان من اقتلاعات قسرية للشعوب، ترحيلات للبشر من قارّة إلى أخرى، ذكريات لاعتناقات غائرة في الزمن، وتقويض ثقافات واغتيالها» (٦).

إن اسمه سيتبلور كأحد الشعراء الزنوج الموهوبين والمؤثّرين في مجلة «الدفاع المشروع» التي صدرت في باريس عام ١٩٣٢، كأول منبر للأدب الزنجي المكتوب باللغة الفرنسية، برعاية ثلّة من الطلبة المارتينيكيين في مقدّمتهم هو طبعاً الذين كانوا يدرسون في باريس، ثم انضمّ إليهم كلّ من ليوبولد سيدار سنغور والشاعر الغوياني ليون غونتران داماس، ولو أنها ستصدر عدداً واحداً فقط لتتوقّف جرّاء ضغوطات سياسية وثقافية متراكبة. وأيضاً من خلال مجلة «الطالب الأسود» التي ظهرت عام ١٩٣٤ واستمرت في الصدور على العكس من «الدفاع المشروع»، مدّة أطول نسبياً، إلى حدود عام ١٩٤٠، وكان قد تولّى شأنها كلّ من سنغور، سيزير، وداماس قبل أن يلتحق بهم بيراجو ديوب وليونارد سانت فيل وآخرون. بعدها سيطلق سيزير عام ١٩٤١ مجلة «مدارات» في المارتينيك إثر عودته من باريس عام ١٩٣٧، وعبرها ستبرز، بالخصوص، الأسماء الوازنة في النخبة الأنتيلية، مثل فرانز فانون والشاعر والروائي إدوار غليسان، كما أن تعرّف أندريه بروتون، عمدة التيار السريالي الفرنسي على سيزير سيتيح فرصة لاحقاً

مجلة «الحضور الإفريقي» التي سيصدر عددها التدشيني عام ١٩٤٧ بكلّ من باريس وداكار وستحتضن أقلاماً عديدة مكرّسة من آفاق متعدّدة منها ليوبولد سيدار سنغور، إيمي سيزير، جورج بلاندييه، جان بول سارتر، أندريه جيد، والأمريكي ريتشارد وايت..

بانضمام الحزب الشيوعي في البرلمان الفرنسي قبل استقالته من الحزب عام ١٩٥٦ وإنشائه للحزب التقدمي المارتينيكي الخيظل رئيساً له إلى حدود عام ٢٠٠٥. من دواوينه «مذكرة العودة إلى مسقط الرأس» (١٩٣٩)، «الأسلحة الخارقة» (١٩٤٦)، «شمس مبتورة


ليوبولد سيدار سنغور LéopoldSédarSenghor

ويقدّم سيزير، شأنه شأن سنغور، صورة لتقاطع الإبداعي والسياسي في شخصيته، فهو معروف كشاعر ولكن أيضاً كمناضل في سبيل قضية الزنوج بجزيرة المارتينيك وانطلاقاً بها وتطلّعاتهم ليصبح عمدة للعاصمة فورد دو فرانس ونائباً عن الجزيرة،

الجيد» (١٩٤٨)، «الجسد المفقود» (١٩٥٠)، «أغلال» (١٩٦٠)، «مسح طبوغرافي» (١٩٦١)، «أنا الرّقائقي» (١٩٨٢).

وتدور أشعار سيزير حول موضوعات معاداة الاستعمار والاستغلال وتحقير السّود كما

تصور ماضي إفريقيا الذهبي وتتغنى بالأماني التاريخية للسّود في الحرية والجدارة الإنسانية، فـ«.. بالنسبة إلى سيزير يجب على الشاعر أن يجد موهبة النبيّ الذي لا يقول ما هو قائم فقط، بل وما يتحتّم أن يكون»(٧)، بحيث نلفيه يتساءل، بنوع من الوثوق، بله الاستنكار، قائلاً: «.. أنا لا أفهم كيف يمكن للفنان أن يبقى متفرّجاً غير مبال، رافضاً أن يتخذ خياراً (...) المشاركة / الالتزام يعني، بالنسبة للفنان، أن يندرج ضمن سياقه الاجتماعي، أن يكون لحم الشعب، أن يعيش بكل امتلائه مشاكل بلده، أن يؤدي شهادته»(٨)، وهو ما يعلن عنه، بتعبير آخر موارب، على شكل انحياز لا مشروط، من لدنه ولدن سنغور، إلى بني جلدته قائلاً: «.. إننا فرانكوفونيون تقبّلنا الثقافة الفرنسية لكن الأسلحة الخارقة نريد أن نضعها في خدمة شعوبنا»(٩).

فإن كان شعر سنغور يتراوح، في مرجعيته، بين رمزية بول كلوديل ورمزية ـ سريالية سان جون بيرس ولو أنه سيكون أكثر انشداداً إلى نموذج بول كلوديل، مع نصيب من الكثافة الشفوية التي أهّلها الشعر الشعبي الزنجي، ممّا تجسده دواوينه الشعرية، مثل «أغاني الظل»(١٩٤٥)، «القرابين السوداء»(١٩٤٨)، «إثيوبيات»(١٩٥٦)، «ليليات» (١٩٦١) إذا كانت حالة سنغور على هذا النحو فإن سيزير سيقرأ، من جهته، نوفاليس، لوتريامون، رامبو، وبروتون، ويقيم لغته الشعرية على تعقيد جمالي متطرف لشيء لم يسبق له مثيل سيجعل من شعره الأكثر استعصاء وشائكية مقارنة مع باقي الشعر الزنجي الفرانكوفوني. فقصيدته تزاوج، بذكاء، بين التقنية الشعرية والحكائية في تراثه الزنجي وبين التقنية السريالية الأنزع إلى التّجنيح والغرابة والفانتازيا، ومع «.. أن سيزير يرفض دائماً الانتساب رسمياً إلى جماعة بروتون»(١٠)، فإن هذا الأخير سوف يعدّه، في تقديمه التّقريظي لديوان «مذكرة العودة إلى مسقط الرأس» ـ طبعة بورداس ١٩٤٣ (لنذكر، بالمناسبة، تقديم جان بول سارتر لكتاب سنغور «أنطولوجيا الشعر الإفريقي والملغاشي الجديد(١٩٤٧) بافتتاحية عميقة ومتعاطفة تحمل عنوان «أورفيوس الأسود») أكبر شاعر سريالي أسود، على الأقل قبل أن يجعل، أي بروتون الذي سيقدّم له حتى ديوانه السريالي الثاني «الأسلحة الخارقة»، هذه الإشادة الدّالة مقتسمة بين سيزير والشاعر الأفرو أمريكي المعاصر تيد جونز.. فلا بروتون، ولا سارتر أيضاً سيعتبران هذه القصيدة بمثابة نص استثنائي في الشعرية العالمية المعاصرة.

ومهما يكن من أمر فإن ديوانه ـ قصيدته المطوّلة «مذكرة العودة إلى مسقط الرأس» تعتبر، وعن كفاءة، النموذج الذي يستوفي جماع منازعه الإيديولوجية وتصوراته الجمالية، إذ يوائم بين الحافزية النضالية التي لها صلة بموقفه المناهض للاستعمار والرغبة في المصالحة مع الجذور وتمجيد الذاكرة السوداء الجمعية والاحتفاء بها وقد «أجمع النقاد على أن هذه القصيدة رئيسية بالنسبة إلى كل الأفارقة ورأوا فيها الظاهرة الثورية لقسم من العالم الثالث وهم الزنوج»(١١)، من خلالها «.. بدأ تجربته الطويلة التي قامت على التكنيك السريالي من أجل تشكيل اللغة الفرنسية تشكيلاً جديداً»(١٢).

ولفائض ما كانت تختلج به مخيّلته من موضوعات ورؤى قد لا يسعها النص الشعري ويجيء تبليغها سيزاوج بين الكتابة الشعرية والكتابة المسرحية فكان أن شمل ريبّرتواره الكتابي الغنيّ أعمالاً مسرحية تصبّ في أخلاقيته الالتزامية تجاه العالم الأسود ومحنه وآماله وترشح بذات المقدرات التعبيرية والجمالية التي ميّزت منجزه الشعري وهي «وتسكت الكلاب»(١٩٥٨)، و«مأساة الملك كريستوف»(١٩٦٣) «عاصفة»(١٩٦٩)، التي استلهمها من التراجيديا الشكسبيرية بذات العنوان، و«موسم في الكونغو»(١٩٦٦)، التي يتّكئ فيها على عناصر من السيرة الإنسانية والكفاحية للزعيم الكونغولي الذّائع الصيت باتريس لومومبا بالتصوير انجهاض تطلّع السّود إلى قرارهم الحرّ بفعل تكالب المصالح الاستعمارية والإمبريالية.

- ٤ -

ونحن ننعت، قبل قليل، إيمي سيزير بصفات الشاعر والمسرحي والمفكر فلكي نؤكد على تعدّدية شخصيته التي ارتكزت على هذه الأضلاع الثلاثة المتكاملة والمتجاوبة في تراثه الكتابي الشامل. فإلى جانب دواوينه ومسرحياته سيخلّف رصيداً يستهان به من المحاضرات الشفوية والمقالات والكتب التي تندرج في الإطار الفكري، لكنها تبقى متواشجة في مضمونها واستهدافاتها مع ما تواجهنا به، بطريقتها الخاصة، نصوصه الشعرية والمسرحية من انشغالات ورؤى.

لقد ظلت قضية الاستعمار هاجسه الإبداعي والفكري الضاغط لأنه اعتبر أن جزءاً وافياً من مكابدات وأعطاب إفريقيا ومناطق الشّتات، والعالم الثالث برمّته، يعود إلى ما قام به الاستعمار الغربي من تدمير ممنهج للأرض والاقتصاد، وأخطر من ذلك للهوية والثقافة والتقاليد المتأصّلة في عالم السّود. من هذا الضوء لا نستغرب أن نلفاه يعالج، في

مقالته «العبودية والاستعمار» (١٩٤٨)، وفي كتابه الشهير «خطاب حول الاستعمار» (١٩٥٠)، وكذا في كتابه التاريخي «توسان لوفيرتور» (١٩٦١) ــ الذي يدور حول سيرة الضابط الأسود الذي تزعّم ثورة فارقة في تاريخ هايتي ستجعل منها أول كيان وطني زنجي مستقلّ ومتحرّر من العبودية عام ١٨٠٤ وأيضاً في النص المسرحي السالف الذكر «مأساة الملك كريستوف» قضية مركزية مهيمنة على تفكير ألوهي الاستعمار وما كان له من آثار وتداعيات على الأوضاع المادية والروحية ليس فقط في إبّان الاحتلال بل، ولربّما على نحو قاسٍ ومستعصٍ حتى والمستعمرات تنال بعد عقود من الكفاح استقلالها وسيادتها ولأن الاستعمار والرأسمالية توأمان فسيوجّه سهام النقد والمحاسبة للرأسمالية البيضاء وينظر إلى نضاليّة السّود كأحد أوجه الكفاح الأممي ضد الأجهزة الرأسمالية متقاطعاً في هذا المنحى، مع أطروحة جان بول سارتر المعروفة في هذا الصدد.

لذا، فبقدر ما يمكننا إدراج كتابات سيزير الفكرية ضمن خانة الكتابات التي أنجزها سياسيون مفكرون أفارقة وهم في معمعان مواجهة الآلة الاستعمارية من أمثال باتريس لومومبا، وأميلكار كابرال، وقوامي نكروما (كتابه: «الوعيويّة»)، وجوموكينياتا) كتابه: «عند سفح جبل كينيا»)، وجوليوس نيريري، وأحمد سيكوتوري.. يليق بنا كذلك أن نلحقها بخانة الكتابات ما بعد الكولونيالية، الرّائجة أكاديمياً وثقافياً الآن، في أكثر من بلد في العالم، وفيما يتعلق بالعالم الأسود، تخصيصاً، يكفينا أن نشير إلى ما كان له من دور، تربوي أولاً وفكري ثانياً لأن الأمر يتصل بتلميذين له، في ربح الثقافة الزنجية لاسمين فاعلين في هذا المضمار، وهما الكاتب والطبيب النفساني اللاّمع فرانز فانون، صاحب أعمال ذات شأن في هذا المجال، كـ «معذّبو الأرض» و«جلد أسود، أقنعة بيضاء»، والشاعر والروائي إدوار غليسان، صاحب المصنّف المائز «الخطاب الأنتيلي».

في الخلاصة نقول إن سيزير الخيار قتنع بفعل الواقع الاستعماري اللاّإنساني والمرير، بأن «أوروبا لا تغري بالدفاع عنها لا اخلاقياً ولا روحياً» (١٣) سوف لن يتورّع عن تصفية الحساب، رمزياً، مع مآثمها وجرائرها على مدى قرون، وإذ وفّق، لموهبته وصدقه، في ذلك رافعاً، هكذا، من شأن ثقافته الأصلية وموقعاً إيّاها في دائرة الثقافة الإنسانية الكونية حسبه، جزاء، أن تبرمج الكثير من نصوصه وأعماله في مدارس البيض وجامعاتهم، بل وأن تعلو جنازته المهيبة إلى مرتبة الجنازة الوطنية في بلده الطارئ فرنسا رأس الحربة في مشروع استعماري خسيس يستجلب العار أكثر من استجلابه للفخار.

الهوامش

(١) ــ Pour la négritude, propos recueillis par Michel Pierre, in Magazine Littéraire, N 195, Mai 1983, p. 31

(٢) ــ ب.س.لويد: إفريقيا في عصر التّحول الاجتماعي، ترجمة: شوقي جلال، سلسلة (عالم المعرفة) ٢٨، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٠، ص ٢٩٦.

(٣) ــ جيرالد مور: سبعة أدباء من إفريقيا، ترجمة: علي شلش، سلسلة (كتاب الهلال) ٣٢٨، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٩.

(٤) ــ Frantz Fanon: Peau noire, masques blancs, coll. Points, Ed. Seuil, Paris, 1952, p. 156

(٥) ــ Stanislas Adotevi: Négritude et n - grologues, coll. 10 / 18, Ed. Minuit, Paris, 1972, p. 16

(٦) ــ Aimé Césaire: Discours sur le col - nialisme, suivi de: Discours sur la négri- tude, Ed. Présence africaine, Paris, 2004

(٧) ــ Almut Nordmann Seiler: La littér- ture néo ? africaine, coll. Que sais ? je, Ed. P.U.F, Paris, 1976, p. 18

(٨) ــ آسية السخيري: إيمي سيزير.. الزنجي الذي تابوته بياض وخضرة وزهر وشدو طيور الغابات العذراء، موقع جهة الشعر على شبكة الإنترنت www.jehat.com، بتاريخ ٢٦ يونيو ٢٠٠٨، ص ١.

(٩) ــ Aimé Césaire, négre rebelle, in Le Monde de Dimanche, N 11463, dimanche 6 Décembre 1981, p. 1

(١٠) ــ Jerôme Garcin: Aimé Césaire, le s - leil du pays natal, in Les Nouvelles Littéraires, N 2863, semaine du 25 Novembre au 1 Décembre 1981, p. 42

(١١) أحمد الطويلي: إيمي سيزير شاعر الأصالة الزنجية والتّحرر الإفريقي، مجلة (الأقلام)، س ١٣، ع ٧، إبريل ١٩٧٨، ص ٢٣.

(١٢) جيرالد مور، مرجع مذكور، ص ٣١.

(١٣) Aimé Césaire, op. cit, p. 8

البحث عن الأنا في الآخر

سيرة الذات..سيرة الذاكرة في (البحث عن الزمن الضائع)

سعيد بوكرامي

«أكره بشدة الأعمال الإيديولوجية حيث يكون السرد إفلاساً لنوايا المؤلف منذ البداية» مارسيل بروست

في عمر الخمسين لم يكن مارسيل بروست في نظر معاصريه تلك الأسطورة الأدبية التي احتفى بها العالم بالأمس القريب، واليوم بالتأكيد يظهر ذلك من خلال طباعة كل سنة وبشتى اللغات ملايين النسخ من أعماله والدراسات والسير الصادرة عن حياته وأعماله، بل حتى ذلك الوقت كان بروست مغموراً ينشر باحتشام كتاباته ويتلقى من أندريه جيد (جنرال الأدب في تلك المرحلة) سنة ١٩١٢ الطمة نقدية واصفاً بروست بالكاتب الهاوي، واقفاً سداً منيعاً أمام نشر أعماله.

صحيح أن بروست لم ينشر حينذاك أهم كتبه، فقط بعض المقالات والترسّلات والترجمات عن اللغة الإنجليزية والجزء الأول من البحث عن الزمن الضائع.

أما جان كوكتو فقد افتتن بكتابته وعلق عليها قائلاً (منمنمة هائلة زخمة بالسراب، والحدائق المتشعبة. تتلاعب بالفضاء والزمن).

وفي سنة ١٩١٩ تغير كل شيء رأساً على عقب مع منحه جائزة الغونكور، فكثر أعداؤه ومنتقدوه وازداد اهتمام الإعلام والقراء بما يكتبه هذا المعتزل في غرفة صماء وضيقة يشسع بحثاً دقيقاً عن تفاصيل المجتمع الفرنسي ويخنقه المرض الملزم له خيفه إلى مضاعفة مجهوده الإبداعي.

رفقة خادمته سلست ألبريه واظب على تحقيق حلمه في أن يقرأ في المستقبل كما صرح ذلك لخادمته: «سيقرؤني سترين يا سلست، تذكري جيداً ما سأقوله لك، ستندهل لاستغراق مائة سنة لكي يقرأ كل مارسيل بروست» بالكاد سيستغرق خمسين سنة...» وفعلاً لم يصبح بروست أسطورة أدبية إلا في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين.

عندما انتهت طباعة الأجزاء السبعة من البحث عن الزمن الضائع، وذلك بعد موت بروست أي سنة ١٩٢٧ وصل عدد صفحاتها إلى ثلاثة آلاف صفحة وكان الخيط الرابط بين هذه الأجزاء الروائية أسلوباً وسرداً، تتوالد وتتجدد طاقة موهبة أدبية فذة وبطريقة وئيدة في الحكي نسج بروست زمناً غائباً ومعماراً فاتناً بل شيد مدينة أدبية سيظل القراء العشاق للأدب الحقيقي أوفياء لمعمارها وتحفها.

السارد في البحث عن الزمن الضائع ليس بالتأكيد بروست لكنه وضع الكثير من ذاته. البحث إذن يتم بالاستناد إلى القارئ كشاهد على تحولات وعي يفتش ويفكك الرموز الاجتماعية وأهم العلاقات الإنسانية التي حاول بكل دقة التعمق في أسرارها.

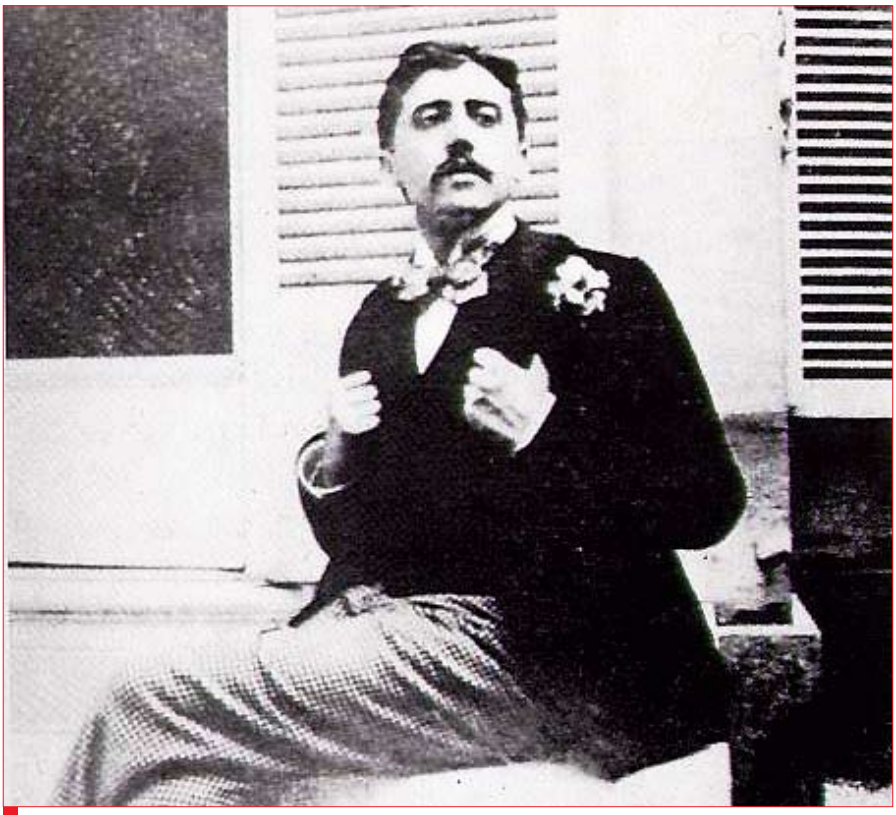
البحوث لم تأت من فراغ بل هي في الحقيقة إعادة صياغة النصوص التي دوَّنها بروست في شبابه كاعترافات وملاحظات عن نفسه والآخرين يقول بروست: «كل كتاب هو نتاج أنا أخرى تلك التي نظهرها من خلال عاداتنا في المجتمع، في عيوبنا. هذه الأنا إذا أردنا فهمها فعلينا البحث عنها في أعماقنا محاولين إعادة خلقها فينا»، معاينة إعادة خلق الأنا البروستي، هذا لن تكون له أية أهمية إذا لم يكن البحث قد شمل عوالم مدهشة لشخصيات، مواقف، أفكار، أحداث حيث الذكريات وألعاب ذاكرة السارد تحتل أهمية كبيرة في العمل.

وهكذا يمكننا أن نتتبع من رواية إلى أخرى، ومن خلال مشكال ذاكرة السارد، تحولات أربعة أجيال، بالإضافة إلى مائتي شخصية، بدءاً من ١٨٤٠ إلى سنة ١٩١٨ وهذا ما يجعلنا نقارنها بالكوميديا الإنسانية.

بروست في تجربته الروائية لايشبه بلزاك وزولا لقد كتب روايته الأولى من دون حبكة. الرواية الوحيدة حينذاك التي كتبت بدون بناء مأساوي ـ عرض، عقدة، حل ـ تفرد أسلوبي عن كل روايات القرن التاسع عشر. يعتمد بناء الرواية على حلقة تعارض بين الزمن الضائع والزمن المسترجع الذي يستحضره السارد بعزيمة: (على الأقل، لو ترك لي الوقت الكافي لإنجاز عملي، لن أخفق في وصم هذا الزمن بالعار الذي يفرض عليّ هذه الفكرة اليوم بقوة شديدة سأصف الأشخاص وهذا سيجعلهم يشبهون كائنات وحشية تحتل في الزمن مكانة أكثر أهمية من تلك الضيقة التي أعدت لهم عادة داخل الفضاء، مكانة على العكس ممتدة بلا قياس بحيث تتماس في آن واحد كعمالقة تسبح في السنوات والعصور التي عاشوها بأنفسهم وهي بعيدة الآن عنهم بينما أيام عديدة تأتي مكثفة لتأخذ مكانها ـ في الزمن).

مثل هؤلاء من يحاول بروست القبض عليهم داخل فضاءات تبدو عادية للآخرين لكن عند بروست فالفضاء يتمدد داخله الزمن ويضيق حتى تصبح اللحظة الوحيدة هي التي تخلق مسافة ضوئية من السرد مسافة مخيفة يمنحها الزمن لكل كائن محدداً له موضعه المتحرك والشبحي داخل وعيه الحميمي بكل شيء. وبواسطة أدغال من العلامات المحسوسة يرسل بروست من أمكنة داخلية وخارجية شيفرات فنية لتفكيك عوالم شخصيات تهز المشاعر.

سارد البحث عن الزمن الضائع كان مهدداً بخطر جسيم. نراه يلتزم بمقاومة الزمن والمرض هذا الأخير يترصد ويهدد بالموت بينما هو يصارعهما معاً لإتمام تحفته الأدبية. يشبه إلى حد بعيد بروست نفسه في اللحظة التي تحطمت مشاعره إثر موت أمه ومعاناته العنيفة إثر أزمات الربو الذي يستبد به منذ طفولته لحسن حظ أن مسيو مبكراً ميلاب عليه فعلم يمكن تسجيل هذه اللحظة التي يستظهر فيها رغبة بروست الدافعة لأن يصبح كاتباً. كانت حاضرة لديه منذ زمن بعيد فدرجة كتبه يحتفظ بمخطوطة كتبت بين ١٩٠٩ و١٩٠٩ وتخلى عنها بدعوى أن شخصياتها لم تستطع انتزاعها من واقعها يتضمن العمل عناصر عديدة تجسمها سبقاً فكرة البحث تلك الفكرة المتولّدة من لحظة



بروست

تذكر جان سوتوي نسيان أمه قبلة ما قبل النوم تلك الذريعة التي سيتحايل بها السارد كي يصعد من طفولة إلى كهولة إلى شيخوخة لكن بشكل متردد فالعمل يقيم حبيس شك بروست في مسألة تجنيسه في شكل رواية أو ترسّل، وقد عبر عن هذه الأفكار الجمالية والنقدية في مقالة جدالية لم تنشر شذراتها إلا في سنة ١٩٠٤ تحت عنوان: (ضد سانت ـ بوف) هذه المقالة تجسد أفكار بروست حول المنجز الروائي الذي هو ما شيّد على الجانب السيرذاتي للكاتب فيبقى العمل مستقلاً ببنائه ولغته ومتخيله.

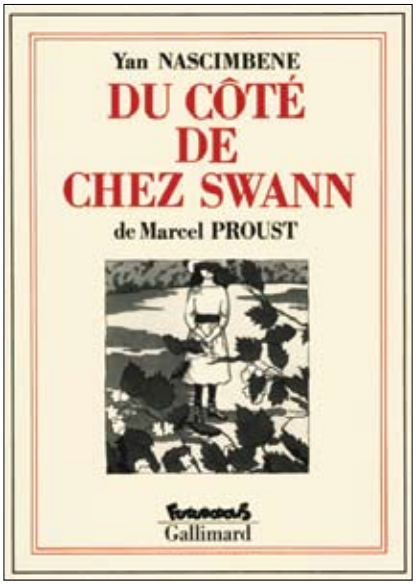
شاطئ سوان أحد الفضاءات الأثيرة عند بروست

انطلاقاً من سنة 1909 سيعرف بروست كيف يوظف طاقته الإبداعية لتتحول تجربته في الحياة إلى تمارين أسلوبية، إسقاطات سير ذاتية، ومعارضات لكتابات سابقة، وخليطاً من مراسلات اجتماعية أو حميمية، بدون روابط بينها، تأخذ فجأة مكاناً أو معنى داخل تركيبة سيمفونية أكثر منها هندسية. كل هذا يصبح منجزاً عضوياً من عناصر صغيرة من الفطريات التي تتوقف عن النمو والاندماج. أما الباقي من الحياة أي خارج عملية الكتابة ليس سوى هبّات تتجمّل هعلم هي العمل الأدبي تزوده وتغذيه.

عندما وصل بروست إلى مرحلة النضج أصبح سارد في (الزمن المستعاد) لا يهمه شيء سوى البحث عن قوانين الواقع وتحرير النماذج الإنسانية من هذه الأغلفة التي تثقل النوايا الوصفية والبحث الدؤوب: (هنا، حيث أبحث عن قواعد عامة يطلقون عليّ النباش عن التفاصيل (...) لا أحد يفهم شيئاً).

في سنة 1913 سيشتد الخناق على بروست بعدم فهم النقاد والناشرين لأعماله التي سيرفض جاك كوبو نشر أجزاء منها في المجلة الفرنسية الجديدة، كما أن غاستون غاليمار نفسه سيرفض بتوصية من أندريه جيد بعدم نشر مخطوطة (البحث) وكان بروست قد أعد ثلاثة أجزاء فقط، وكان ينوي تسميتها (القلب تلقلب) صحيح أن موضوعة الحب والغيرة طاغية في الروايات والقارئ سيكتشف ذلك بسهولة لكنه في الحقيقة يجهل ما يقرؤه، فسر دسوان مثلاً المعنون بـ(حب في سوان) هو عبارة عن رواية داخل الرواية. أحد القراء الأوائل الثاقب البصيرة، لهذا العمل، جاك ريفيير قد تنبه إلى أنه (عمل معقد وتركيبي) وهذا رغم العناية الفائقة لبروست بأن يجعل قارئه في التباس دائم. يقول بروست عن استراتيجيته في التأليف: (لقد وجدت أنه من الصدق والدقة أن لا أبيّن ولا أعلن أنني بالفعل انطلقت من البحث عن الحقيقة ولا على ماذا تشتمل هذه الحقيقة. أكره بشدة الأعمال الإيديولوجية حيث يكون السرد إفلاساً لنوايا المؤلف منذ البداية (...) بالنسبة لي، بمجرد أن تفهم دروس الحياة، تتكشف للقارئ أفكاري في نهاية الكتاب). وبروست بذلك يقتحم فرضية سيرورة الرواية / سيرورة الحياة وكأن القارئ يولد في الرواية طفلاً ليصير كهلاً في النهاية أو ليست المعرفة شيخوخة للأطفال؟ ما حدث لبروست ما بين 1900 و1909 من تحولات أهمها وفاة والده سنة 1903 ثم بعد ذلك الحدث الأكثر ألماً في حياته وفاة أمه سنة 1905 الذي أثر في شخصيته الهشة والعليلة بشكل كبير سيغادر مسكن طفولي ليقطن في شقة صغيرة قبو لفارهو سمان كانت هذه الشقة مطلية طبيعياً فقد كانت مغلفة بالفلين ومحكمة الإغلاق في هذا المكان المنسحب من هو وضوضاء العالم سيكف عن تأليف البحث عن الزمن الضائع.

وحين فهم بروست تجربته في هذه الحياة التي تشده إلى آلام الخارج: نوائب تفرض من الخارج آلام مرض تأتي اختناقاته الحادة أيضاً من فضاءات خارجية. ماذا تبقى إذن؟ غير زمن قصير وداخل من المدونات الهائلة من الحساسية والذكريات والأفكار والإبداع والمتخيل.



لقد تم الإفراط في عرض العمل من زاوية القصدية والتأكيدات النظرية لبروست أو لقرينه (السارد في أعماله) وبهذا قد نخاطر بتحريف المنظور رغم ذلك لا يمكننا طمس اسم بروست دون استحضار المادلين المشهورة. وحسب أحد أهم البيوغرافيين لبروست جورج .د. بانتير فإن هذه التجربة حقيقية عند بروست.

لقد جعل بروست من حدث حقيقي مركباً من اللغة والفلسفة وعلم اللغة وعلم الاجتماع

وعلم النفس يمخر بحار الذاكرة على إيقاع رياح زمن يتحكم فيه كما لم يتحكم في سيرورة حياته المشحونة بمعنف إلى المآسي والخيبات، يقول السارد (لكن، منذ الماضي القديم للأشياء يدوم بعد موت الكائنات، بعد دمار الأشياء الوحيدة، الأكثر هشاشة، لكن الأكثر مقاومة، والأكثر تجرداً والأكثر ثباتاً، الأكثر إخلاصاً الرائحة والمذاق يستمران مدة أطول كما الأرواح، تستذكر، منتظرة مؤملة، انهيار الأشياء المتبقية، لتحمل دون تراجع، فوق قطرتها تقريباً غير المحسوسة الصرح الهائل للذكريات). وهكذا يمكن للسارد أن يستنتج: (كمبراي بأكملها (...) داخل فنجاني من الشاي).

ربما إذا كانت للعبقرية امتدادات، أحياناً مأساوية، كما في حالة بروست، فهي أيضاً لها مختصرات حية وممتعة فبروست رغم مساره الإبداعي المرهق فقد وجد في الكتابة الروائية راحة نفسية وكوة ضوء يطل بها على حيوات أخرى مختلقة وفضاءات ليست بالضرورة واقعية فقد تكون افتراضية تستجيب لمكانيزمات الذاكرة المستعادة ولطموحه في الحركة الاعتيادية وهو المتمدد على السرير طوال النهار المتيقظ للكتابة طوال الليل، فبدل أن يعيش حياة كاتب عاش حياة الكتابة لأن حياة الكاتب محكومة سلفاً بالاختناق والموت بينما حياة الكتابة موعودة بالحرية والحياة المتجددة على الدوام.

المراجع المعتمدة

Jean montenot: Marcel Proust. Le Magazine Lire. Fevrier.2005.

Marcel Proust. Portrait. Par Corinne Amar. Observtoire Edition. Du 25 fevrier 2005.

المناظرة في التراث العربي الإسلامي

المفهوم والدلالات

أحمد اتزكنرمت

استُعملت كلمة «المناظرة» بشكل واسع في أقدم مصادر التراث العربي الإسلامي للدلالة على نصوص تَعرضُ حواراً بين اثنين، يخالف أحدهما الآخر في الموضوع المطروح للمناقشة، ويتبنى فرضية تُخالف فرضية الخصم، ويحاول دعمها بالحجج والبراهين لدحض فرضية الآخر وأدلته، ويدور هذا الحوار في حضور أشخاص آخرين.

وإذا عدنا إلى المعاجم اللغوية ألفيناكلمة (مناظرة) مشتقة من فعل (ناظر) المؤلَّف من أربعة أحرف بزيادة حرف على الأصل الثلاثي (نَظَرَ) والنظر حسي ومعنوي والنظر الحسي هو: (تأمل الشيء بالعين) (١) وتقول العرب: (دُورُ آلِ فلان تنظر إلى دور آلِ فلان؛ أي هي إزاءها ومقابلة لها. وتقول كذلك: داري تنظر إلى دار فلان، ودُورُنا تُناظِر: أي تقابل، والنَّظر لا يكون إلا بالمقابلة) (٢).

أما النظر المعنوي فهو النظر بالقلب أو بالبصيرة لذلك قال الخليل بن أحمد: (نظرت إليه كذا وكذا: من نظر العين، ونظر القلب) (٣). فإذا قُلتَ: نظرتُ إليه، لم يكن إلا بالعين، وإذا قلتَ: نظرتُ في الأمر، احتمل أن يكون تفكُّراً وتدبُّراً بالقلب (٤) والنظر: (الفكر في الشيء تُقَدِّرهُ وتَقيسُه والنظر التَّكهُّنُ ومما يتصل بهذا ويسير إلى زمن قديم أن عبد الله أبا النَّبي عليه الصلاة والسلام، مرَّ بامرأة كانت تنظر وتَعتافُ، فدعته إلى أن يستبضِعَ منها وله مائة من الإبل، تنظُر: أي تتكَهَّنُ، وهو نَظَرٌ بفِراسَة وعلم) (٥).

ومن التفكير والتدبير، قوله تعالى: {قل انْظُرُوا ماذا في السماوات والأرض} (٦)؛ أي تأملوا وتبصروا. وفي تاج العروس كذلك: (النظر تقليب البصيرة لإدراك الشيء ورؤيته، ويراد به التأمل والفحص، وقد يراد به المعرفة الحاصلة بعد الفحص) (٧).

أما الفعل (ناظَر = فَاعَل) المزيد بالألف، فصيغته تعني اشتراك شخصين في أحد معاني فعل واحد في الوقت نفسه كما تعني المنافسة بين هذين الخصمين. لذلك قيل: ناظَر فلانٌ فلاناً؛ إذا جعله نظيراً له، ويقال: ناظَرتُ فلاناً؛ أي صرتُ نظيراً له في المخاطبة (٨)، وهو يدل على المساواة والتعادل والخاصة في إطار الحوار، ومنه قول الزهري: (ولا تُناظِر بكتاب الله ولا بكلام رسول الله (...)) (٩)؛ أي لا تجعل شيئاً نظيراً لهما فتدعهما لتأخذه. وإذا انتقلنا من صيغة (ناظر) إلى صيغة (تَناظَر = تفاعَل) فأضفنا حرفاً على الفعل، فإن الفعل بالإضافة إلى المعاني السابقة يدل على وقوف شخصين: واحد أمام الآخر. فالتناظر (التراوض في الأمر، ونظيرك: الذي يراوضك وتناظره، فيقال: راوضه على أمر كذا؛ أي دَارَه ليدخِلَه فيه) (١٠).

وتعقبنا للمادة المعجمية (نظر) ومشتقاتها في المعاجم اللغوية تجدها تنتقل بين دلالتها الحسية وما كان منها حقيقياً، وما آل إلى المجاز، وبين دلالتها المعنوية المتولِّدة عن الدلالة الحسية، لنقف على دلالات: النظر بالعين الجارحة، ثم التقابل والمقابلة، وصولاً إلى التراوض والتناظر المرتبطة بالتفكير والتأمل والنظر العقلي، فهذا أبو حيان التوحيدي، وينسب القول إلى أستاذه أبي سليمان المنطقي السجستاني يقول: (اعلم أن الناظر في هذا الكتاب رجلان: رجلٌ ينظر إلى الأشياء، ورجلٌ ينظر في الأشياء؛ فالأول يحارُ فيها لأن صورها وأشكالها وهيئاتها تستفزُّ همَّته وتستملك حِسَّهُ وتُبَدِّد فكره، فلا يكون له منها ثمرة الاعتبار، ولا زَبَدُ الاختيار (...) أما الناظر في الأشياء فإنه يتأنَّى في نَظَره، وتأنِّيه يبعثُه على التصفُّح البالغ، والتصفُّحُ البالغُ يؤدي به إلى التمييز الصحيح من السَّقيم، والباقي من الفاني، والدائم من العارض، وما هو قشر مما هو لُبٌّ، وما هو شِعار مما هو دِثار) (١١).

وحينما ننتقل من الدلالة اللغوية لكلمة (مناظرة) لنبحث في دلالتها الاصطلاحية يطلعنا كل من الزمخشري في أساس البلاغة وابن منظور في اللسان والزبيدي في التاج، بالتحديد نفسه، لكن دون أن ينسبوه إلى صاحبه الخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي قال: (المناظرة: أن تناظر أخاك في أمر إذا نظر تما فيه معاً كيف تأتيانه) (١٢). ولما كانت المناظرة مفاعلة فهذه أمارة اشتراك

أكثر من طرف فيها، ولو تأملنا قول الخليل لوجدنا كلمة (تناظر)، و(أخاك)، و(نظرتما فيه معاً)، كلها توحي بتفاعل الآراء وصولاً إلى المشترك وهو حصيلة ذلك التفاعل وهذا ما تشير إليه عبارة (كيف تأتيانه)، وفي حرص الخليل على قول: (أخاك) التي توحي بعدم التنافر أو التباغض أثناء التناظر، إشارة إلى غاية بلوغ الحقيقة وهي مطلب المتناظرين.

وهم تسعفنا المعاجم المصطلحية قول الزبيدي، بعد أن كرر قول الخليل: (والمناظرة هي المباحثة والمباراة في النظر واستحضاره كل ما يراه ببصيرته، والنَّظر البحث) (١٣). هذا التعريف، على الرَّغم من أنه يعطي لأول مرة لكلمة (مناظرة) بُعداً نفسياً باستخدامه كلمة (بصيرة) بما تحمله من دلالات الكشف الداخلي للحقيقة، إلاَّ أنه لا يرتفع إلى مستوى التحديد الاصطلاحي للكلمة كما عند الخليل، الذي انطوى على جُلِّ أركان المناظرة وإن لم يذكر لها مجلس والجمهور نظراً لبداهتهما لدى أعلام هذا الفن وجمهوره.

وفي الواقع، علينا أن نلتمس التحديد الاصطلاحي لكلمة (مناظرة) في كتب المصطلحات أو في الكتب المخصَّصة للمناظرة وآدابها، وتعود بنا النصوص التي وصلت إلينا لمناظرات جَرَت فعلاً على أرض الواقع ونقل المؤرخون تفاصيلها على ألسنة المتناظرين، إلى عصر الخلافة، خاصة مع الإمام علي وقد استعمل مصطلح (مناظرة) وهو يوصي ابن عباس، وهذا الأخير يستعد لمناظرة الخوارج: (لا تُناظرهم بالقرآن فإنَّه حَمَّال وجوه)، وبعد ذلك عاد ألفان من الخوارج إلى معسكر عليٍّ بعد أن ظهر لهم الحق إثر مناظرة ابن العباس لهم (١٤).

ويفهم مما تقدم أن مصطلح (المناظرة) آنذاك يروم إظهار الحق، وهذا ما يبدو جلياً في قول الإمام علي للخريت بن راشد، قبل خروجه عنه: «هَلُمَّ أدارِسْكَ الكتابَ وأناظِرْكَ في السُّنن، أفاتحُكَ أموراً من الحق أنا أعْلَمُ بها منكَ، فلَعَلَّكَ تعرفُ ما أنتَ له الآنَ مُنكِر، وتستبصِرُ ما أنتَ عنه الآن جاهل» (١٥).

وإذا كانت (المناظرة) تَرِدُ لفظة عامة، وتَرِدُ مخصَّصة في ميادين معرفية مختلفة في التراث العربي الإسلامي، بين علماء الأدب ورجال اللغة والكلام، وبلغت من التحديد مبلغته عند الخليل فإن المفهوم المكتمل لمصطلح (المناظرة) فيما يذهب إليه ابن خلدون ظهر واستقر على أيدي أصحاب النَّظر العقلي في شؤون التشريع والعقيدة من أهل الفقه والكلام فقد «جَرَت بينهم المناظرات في تصحيح كل منهم مذهب إمامه تجري على أصول صحيحة، وطرائق قويمة، يَحْتَجُّ بها كلٌّ على مذهبه الذي قلَّده وتمسَّك به» (١٦). وقد سُقنا هذا الكلام لنبيِّن أن مفهوم المناظرة نضج في رحاب علم الكلام وعلى أيدي رجاله فقد «اجتمع متكلمان فقال أحدهما: هل لكَ في المناظرة؟ فقال على شرائط أن لا تغضب، ولا تعجب، ولا تحكم، ولا تُقبِل على غيري وأنا أُكلِّمك، ولا تجعل الدعوى دليلاً، ولا تجوِّز لنفسكَ تأويلَ آية على مَذْهَبِكَ إلاَّ جَوَّزْتَ إليَّ تأويل مثْلها على مذهبي، وعلى أن تؤثِر التَّصادُفَ، وتَتَّقِدَ للتعارف، وعلى أنَّ كلاًّ منَّا يبني مناظرته على أن الحقَّ ضالَّته، والرُّشْدَ غايتُه» (١٧).

وهذا ما يوضح أن مفهوم المناظرة اكتملت صورته مع أصحاب النظر العقلي، من خلال حرصهم الشديد على جملة ضوابط وآداب، لا بدّ من التقيد بها والعمل على تصريفها أثناء المناظرة.

ومما تقدم يتضح أن رقي المناظرة وتوحُّدَ معناها اللغوي بمفهومها الاصطلاحي تجسد عند أهل علم الكلام وعلماء أصول الفقه فتعريف الخليل يطابق بين المتكلمين والأصوليين في سعيهم إلى الحق والرشد، ولم تَرِد التعريفات التالية عليه أموراً هامة إلا الإفادة مما صَحب المناظرات بعد عصر الخليل من إيجاب وسَلب، حتى جاء الشريف الجرجاني (ت. ٨١٦ هـ) فصاغ تعريفاً كاملاً للمناظرة بالمعنى الاصطلاحي في كتابه (التعريفات)؛ حيث يقول: «المناظرة لغة: من النَّظير، أو من النَّظر بالبصيرة، واصطلاحاً: هي النَّظر بالبصيرة من الجانبين في النِّسبة بين الشيئين إظهاراً للصواب» (١٨)، وقد أخذ بهذا التعريف فيما بعد عدد من المؤلفين بدءاً بصاحب (رسالة آداب البحث وشرحها) أبو الخير أحمد المشهور بطاش كبرى زاده (ت. ٩٦٨ هـ) وبعده صاحب (كشاف اصطلاحات الفنون) محمد أعلا بن علي التَّهانوي (ت. ١١٨ هـ)، الذي اكتفى بذكر ما ورد عند سابقيه ومعاصريه من تعريفات المناظرة وبخاصة ما يقول به طاش كبرى زاده في هذا المجال فالمناظرة عنده هي «علْمٌ تُعرف به كيفية آداب إثبات المطلوب ونفيه، أو نفي دليله مع الخصْم (...) وتطلق المناظرة، أيضاً في اصطلاح أهل هذا العلم على النَّظر من الجانبين في النِّسبة بين الشيئين إظهاراً للصواب» (١٩).

وعلى الرغم من أن طاش كبرى زاده قد وضع رسالته قبل قرنين من التهانوي، إلا أن ما وَرَد فيها حول تعريف المناظرة وآدابها

يتجاوز ما وجدناه عند التهانوي، بل وأكثر المصادر القديمة ومَرَدُّ ذلك من وجهة نظرنا خِبْرة الرجل بالمناظرة وتمرّسه فيها قبل التنظير لها يقول: (اعلم أن المناظرة في اللغة مأخوذة إما من النَّظير أو من النَّظر بمعنى الإبصار أو الانتظار، وفي الاصطلاح هي النَّظَرُ بالبصيرة من الجانبين بالنسبة بين الشيئين إظهاراً للصواب)(٢٠) بعد هذا ينتقل المؤلف إلى شرح هذا التعريف، اعتماداً على آلة المنطق بقوله (والمراد بالنظر تَوَجُّه النفس نحو المعقولات، و(البصيرة) للقلب بمنزلة البصر للعين، وإنما قيد النظر بها لإخراج النظر قبل تحرير المبحث، لأن النظر هناك لا يكون بالبصيرة، والمراد (من الجانبين) المعلِّل والسائل لاختصاصهما بها، فيُعرَف هذه الصناعة (...) والمراد (بالنِّسبة) النِّسبة الحكمية (...) والمراد (بالشيئين) الموضوع والمحمول والمقدم والتالي، وأراد «بإظهار الصواب» الإشارة إلى غرض المناظرة)(٢١). وتعمق التحديد الاصطلاحي (للمناظرة) في العصر الحديث مع جملة من المشتغلين بالتراث الإسلامي اعتماداً على مقاربات لغوية تواصلية ومنطقية جديدة، فهذا عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني يعرّف المناظرة فيقول: «المناظرة هي المحاورة بين فريقين حول موضوع لكل منهما وجهة نظر فيه، تخالف وجهة نظر الفريق الآخر، فهو يحاول إثبات وجهة نظره وإبطال وجهة نظر خصمه مع رغبته الصادقة بظهور الحق والاعتراف به لدى ظهوره»(٢٢).

أما الدكتور طه عبد الرحمن في تعريفه للمناظرة، فقد انطلق من خلفية اعتبار المناظرة خطاباً تناظرياً تقابلياً يتواجه فيه عارض ومعترض بآليات إقناعية وحقوق وواجبات، مما من شأنه أن يغير اعتقادات المتناظرين، فـ«كل خطاب استدلالي يقوم على المقابلة والمفاعلة الموجهة يسمى مناظرة»(٢٣).

غير أن الدكتور علي جريشه سيختار زاوية الجدل والمنازعة، في النظر إلى المناظرة، فاعتبرها لوناً «من الجدال بالتي هي أحسن بين فريقين وصولاً إلى الحق أو إلى الصواب، يحاول فيها كل فريق إثبات وجهة نظره مع تَخَلٍّ مسبق عن التَّحيز ورغبة صادقة في الوصول إلى الصواب»(٢٤).

وهكذا فإن المناظرة في التراث العربي الإسلامي، وإن تعددت زوايا النظر اللغوي والاصطلاحي إليها، ظلت محافظة على جوهرها التقابلي الحواري الجدلي ومرماها الحجاجي الاستدلالي المستند إلى مواضعة البحث عن الحقيقة. فتقاطعت بذلك مع مفاهيم (الحوار) و(الجدل) و(الاستدلال) التي لن تزيد المناظرة إلا غنىً ووضوحاً إن رُفع عن هذه المفاهيم اللَّبس والإبهام.

ومن ثم نرى أن حاجتنا اليوم إلى المناظرة لا تزال كبيرة، باعتبارها سبيلاً جاداً ونافعاً لتقويم المنازعات الفكرية والاختيارات المنهجية المستجدة، وأداة للبحث في التحولات العميقة التي أحدثها التقدم العلمي والتقني في المجتمعات الإسلامية.

الهوامش

(١) تهذيب اللغة، الأزهري، تحقيق: عبد السلام سرحان، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ط.)، (د.ت.)، مادة: (نظر).

(٢) الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٨، مادة: (نظر).

(٣) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مادة: (نظر).

(٤) تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، مادة: (نظر).

(٥) تاج العروس، مادة: (نظر).

(٦) سورة يونس، الآية: ١٠١.

(٧) تاج العروس، مادة: (نظر).

(٨) أصول الجدل والمناظرة في الكتاب والسنة، العثمان حمد بن إبراهيم، مكتبة ابن القيم، الكويت، الطبعة الأولى ١٤٠٢، ص ١٥١.

(٩) تاج العروس، مادة: (روض).

(١٠) نفسه، مادة: (روض).

(١١) الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.): ٢٩/١.

(١٢) العين، مادة: (نظر).

(١٣) تاج العروس، مادة: (نظر).

(١٤) الكامل، المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط.)، (د.ت.): ١٨٢/٣.

(١٥) مقدمة ابن خلدون، ضبط ومراجعة: خليل شحادة وسهيل زكار، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٨، ص ٥٥٦.

(١٦) نفسه، ص ٥٥٦.

(١٧) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصبهاني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.): ٧٨/١.

(١٨) التعريفات، الشريف الجرجاني، ص ٢٢٨.

(١٩) كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي، مادة: (مناظرة).

(٢٠) (شرح آداب البحث، طاش كبرى زاده)، ضمن مجلة المناظرة، الرباط، السنة: ٢، العدد: ٣، يونيو ١٩٩٠، ص ١٧.

(٢١) نفسه، ص ١٧ ــ ١٨.

(٢٢) ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة: صياغة المنطق وأصول البحث متمشية مع الفكر الإسلامي، الميداني عبد الرحمن حسن حبنّكة، دار القلم، دمشق، الطبعة الثالثة ١٩٨٨، ص ٣٧١.

(٢٣) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، طه عبد الرحمن، ص ٢١١.

(٢٤) أدب الحوار والمناظرة، علي جريشه، نقلاً عن: كتاب اللغة العربية، السنة الأولى بكالوريا، وزارة التربية الوطنية المغربية، ص ١٩٩.

علاء الديب في حوار مع الرافد

اللعب بالشكل ومغامرات العبث لا تسترعي انتباهي

حاوره: محمد رفاعي

علاء الديب، أحد القلة الباقية الملتزمة من جيل الستينات في الأدب المصري هو حالة ثقافية مصرية يختلط فيها البساطة والصدق والزهد والتصوف والشجن، في الواقع والإبداع أعماله الأدبية قليلة، مارس عدة أشكال فنية: كتب القصة القصيرة والرواية والمقال ومارس النقد والترجمة والسيناريو .

ولد علاء الديب في القاهرة عام ١٩٣٩، درس القانون وتخرج في جامعة القاهرة عام ١٩٦١، لم تؤهله درجة الليسانس لدخول السلك القضائي فاحترف الصحافة وعمل صحفياً في مؤسسة «روز اليوسف»، قدم صفحته النقدية التي يتابع فيها كل جديد في الكتابة والثقافة، تحت عنوان «عصير الكتب» بمجلة «صباح الخير» منذ عام ١٩٦٨.

حاز جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ٢٠٠٢.

يعمل حالياً المستشار الأدبي لجريدة القاهرة، ويكتب فيها زاويته «كتاب في كلمة»، ويواصل تقديم الأجيال الجديدة من الأدباء على صفحاتها.

من رواياته: زهر الليمون وثلاثية من أجزاء منفصلة هي: أطفال بلا دموع، قمر على المستنقع، عيون البنفسج، ورواية «أيام وردية».

ومن مجموعاته القصصية: القاهرة، صباح الجمعة .. من أهم ترجماته: «الطريق إلى الفضيلة» نصوص صينية لـ «لوتسو»، ومسرحية «لعبة النهاية» لـ «صموئيل بيكيت».

يعيش «علاء الديب» في البيت الذي وُلد فيه، وبُني في ثلاثينات القرن الماضي..

• منذ ستينات القرن الماضي، أنت تكتب صفحتك الأسبوعية «مصير كتب» في مجلة «صباح الخير»، وتواصل نفس الدور الآن في جريدة «القاهرة» عبر زاوية «كتاب في كلمة». أنت متابع نشيط لما يصدر في مصر والعواصم العربية من إنتاج ثقافي وفكري.. ترى هل الخطاب الثقافي العربي يمثل نبض ما يحدث على أرض الواقع من انكسارات وهزائم ومعبر عن رغبة ملحة في الاستقلال الفكري والسياسي؟

ـ أنا متابع خاص، متابع لما أحب، تعلمت منذ زمن طويل ألا أتناول بالكتابة إلا الأشياء التي أحبها، الأشياء التي تثيرني وتغضبني أفضل السكوت عنها..

حالة العالم العربي اليوم أتصورها في نقطتين مهمتين: المرحلة الأولى أتصور أنها تمتد من أوائل الخمسينات، بل من أواخر الأربعينات حتى عام ١٩٦٧، وهي مرحلة كانت مصر تقوم بدور فكري وفني واضح، كانت تقدم للعالم العربي شيئاً على المستوى الاجتماعي والسياسي والثقافي كانت تواكبها عاصمة عربية أخرى هي بيروت..

بعد عام ١٩٦٧ حدث انحسار رهيب، سبّب انهياراً أساسياً في القيم والأخلاق والثقافة، وازدادت الأمور تعقيداً. أما صاحب ذلك من هجرة مصرية إلى الخارج، وعودة هؤلاء المغتربين بأموالهم الضئيلة متصورين أنها كبيرة، ولوثوا الوطن، فكرياً وأخلاقياً، لا أعرف هل هذه المرحلة بدأت من عام ١٩٦٧ أو بدأت منذ لحظة عودة المهاجرين، إنما المؤكد أن المناخ تغير وغيّر معه وجه مصر، من كان يشعر أنه ينتمي إلى هذا الوطن، أصبح عليه أن يراجع معنى الوطن ومفهوم الانتماء.

أنا أنتمي إلى الطبقة الوسطى، تعلمت منها معنى الانتماء ومفهوم الوطن والمؤسف أن كل هذه الأشياء ذابت من يدي وأمام بصري، وتحولت هذه الطبقة إلى لصوص كبار أو إلى غلابة لا يجدون لقمة العيش وجرعة الدواء، وانتشرت العشوائيات والتناقضات والفجوات في المجتمع.

ما حدث في جنوب لبنان صيف ٢٠٠٦ يبعث على الأمل، لكنه أمل مشوب بالحذر والقلق، يصاحبه ـ أيضاً ـ انحسار أو ارتباك في دور لبنان الثقافي كمجتمع حر وديمقراطي.. وعلينا ألا ننسى للحظة واحدة ما حدث في العراق، ونرى فيه مصيراً سخيفاً للأمم التي تفرط في كرامتها وهويتها.

علينا الآن التوقف أمام قضيتين أساسيتين تدويان كما تدوي عربات الإسعاف والإطفاء ولا أحد يسمع، هما قضيتا التعليم والصحة، لا حديث عن الفن لا حديث عن الأدب أو الثقافة مُجدوٍ. هذه العربات الدائرة في كل الشوارع، وفي الأقاليم وفي الصحراء..

• أنت تكتب مقالاً أسبوعياً منذ الستينات في مجلة «صباح الخير» ثم في جريدة «القاهرة» وفي بعض الصحف الأخرى، حدثنا عن هذه التجربة؟

ـ منذ سنوات بعيدة أمارس اختيار الكتب للقارئ، وكلما مرت السنون زاد الأمر صعوبة، وأدركت مدى أهمية هذا الاختيار والمسؤولية الواقعة خلفه يجعلني أحدق من قرب في حال الكتابة والكتاب، وظروف القارئ وحاجته إلى الكلمات القليلة التي أكتبها.. لا أمارس النقد بمعناه التقليدي أو الأكاديمي، إنه اختيار، ومحاولة تذوق مشترك بيني وبين القارئ، إنه في الأصل محاولة للبحث عن سياق وكلمة سياق أدبي كلمة أظنها تحتاج إلى توضيح، السياق الأدبي الذي أقصده هو بناء هرمي شامخ يشترك في إقامته صانع الأدب ومتلقيه يخرج منه المدعي والمقلد وصانع التجارب، ومحاول الإبهار كما تخرج منها الشلل المنتفعة والنقد المتعالي الذي لا يقدم بل يُقلد ويُحيّر.

قال لي ناقد كبير راحل: إن العمل الفني لا يفتح لك مغاليقه إلا إذا بحثت أولاً عن محاسنه، وعن الجهد الإنساني الصادق المبذول فيه، أما إذا بدأت بالبحث عن المعايب والنواقص، فلن تجد في النهاية شيئاً. أفتقد هذا السياق في حياتنا الفكرية والأدبية على الرغم من الحاجة الماسة، والعطش البالغ تشعر به روح الأمة لكتابة وفكر صحي.

هناك احتياج لإصلاح الكثير من القضايا العالقة بالشكل ووظيفة الفنون في الحياة، الكتب الفكرية والأدبية التي تسهم في هذا السياق، ألتفت لها وأحبها وأهتم بالكتابة عنها. المغامرات للعب بالشكل ومغامرات العبث والغموض لاسترعي انتباهي، في بداية حياتي الأدبية اكتشفت خواء هذه الكتابات، وتاقت نفسي لتعديل المسار المرتبط بالفن والأدب خاصة بالوظائف التقليدية وفي الظرف الاجتماعي والسياسي الذي نعيشه، والمسألة الهامة التي تجعل المشهد الثقافي فريداً إننا في حاجة حقيقية وماسة إلى أدب فاعل.

أعتقد أن هذا هو ملاذنا والملجأ الأخير لنا، لأنه الاحتياج الثقافي للأمة العربية هو استبقاء هذا الدور أعتقد أن الأزمة ليست أزمة واقع اجتماعي واقتصادي وسياسي فقط بل أزمة فقر ثقافي وقلة الوعي بالفكر، لابد من تغيير كامل لكي يستعيد الفكر مكانته ذلك عن طريق ثلاثة طرق هي الدين والعلم والفن، والفن هو الذي يملك ـ في وسط الظروف والتحولات الكونية التي نمر بها ـ البُوصلة التي يصنعها الفنان أو الأديب وهي الرؤية التي من الممكن أن يستشرف شيئاً جديداً وهاماً، وألفت النظر إلى الواقع الإقليمي الذي يعاني من قضية عزلة الثقافة عن المتلقي، وهذا بسبب شيئين أولهما: القضية الأزلية عندنا وهي قضية الأمية، والقضية الثانية: دور الطبقة الوسطى التي ينتمي إليها أغلب المبدعين وهي الطبقة التي تفرز كل أنواع الثقافة. وأظن في إطار الأزمة العامة فإن إنجاز عمل فني أو أدبي شيء مفرح وعظيم الدلالة، لا يمكن لأي وجود أن يكتمه أو يعتم عليه ويمنع وصوله إلى الناس وأحتفظ بقدر من الأمل في هذا الجيل الذي يعاني معاناة غير مسبوقة في حياته في غياب القدوة والمثل والحلم والمشروع القابض اليوم على الفن، كالقابض على الجمر .

. أعتقد أن كلامك يجرنا إلى السؤال عن اللفظ الكثير حول المفاهيم الجديدة التي يطلقها من حين إلى آخر بعض النقاد، ومصطلحات مثل «عبر النوعية» أو ما وراء الحداثة وما بعدها أو ما يسمى الآن بالحساسية الجديدة .محاولين إرساء منهج لإبداعات أساسها مفردات لغة ولعب بالشكل فقط، أحاول جاهداً بحث أو إمساك موضوع ما أو موقف أو مغزى أو حادثة حقيقية تنمو وتتطور، فلا أجهل نسأل من رؤية عن مستقبل الواقعية الآن ؟

ـ لم تغرني في التيارات الحديثة إلا أنها وسائل للوصول إلى درجة أكبر من الواقعية بدرجة أعمق وأبسط أيضاً بمعنى أنها وسائل الوصول إلى وقائع متغيرة، لا أعتقد أن الواقعية اتجاه قد انتهى إنما الواقعية مرتبطة ارتباط الروح بالجسد والشيء بوظيفته كثير من الأشياء الجديدة التي تعرض لها الأدب والفن، كان يندرج تحت ما يسمى «التيارات الجديدة» وغيرها من مسميات، لا أرى فيها أي قدر من الحقيقة والواقع، لا أعرف ما هي وظيفتها أنظر إليها في حالتها الجيدة على أنها تدريبات يقوم بها الفنان لتطوير أدواته، وأنها استدخل أدراج الإهمال وليس لها مستقبل ولا دور لها في تاريخ الفن لأنها تخلت عن الدور الجوهري لها كإحدى وسائل المعرفة .

المدارس الأدبية التي جاءتنا عن طريق علاقتنا بالغرب لا تساعدنا ولا تكشف لنا عن حقيقة جديدة ولا تزيد من البصيرة ولا هي في النهاية مُمتعة أو تحقق نوعاً من الجمال الفني، وهذه التيارات ارتبطت بواقع معين في الغرب، وكانت نتيجة ظروف ومشاكل اجتماعية وإنسانية، ونقلها والتأثر بها يزيد ارتباكنا ولا تُنير واقعنا، ولا موقفنا من الحياة ولا من المجتمع الذي نعيش فيه .. الواقعية كلمة واسعة تستطيع هذه الكلمة أن تحوي في داخلها كل الأشكال والأساليب التي يقال عنها إنها حداثية وتقول وتكشف شيئاً جديداً .

. كنت من أوائل الكتّاب الذين اهتموا بمسرح العبث، حيث قمت بترجمة مسرحية «لعبة النهاية» لـ «صموئيل بيكيت» رائد هذا الاتجاه، ثم جاء الاهتمام الرسمي لهذا الاتجاه بعد ذلك، إلى درجة أثارت ناقداً في حجم «لويس عوض» وكتب حينها في جريدة الأهرام يستنكر هذا الاهتمام في حين أعمالهم لا تظهر في بلادهم إلا في المسارح الصغيرة .

ملسر الاهتمام الرسمي في تلك الفترة بهذا الاتجاه الفني؟

ـ عرفت «صموئيل بيكيت» وعرفت مسرحه، وأحببت جداً مسرحيته «لعبة النهاية» وقمت بترجمتها عام ١٩٦٣، لأنها كانت عندي لعباً بارعاً باللغة، بصرف النظر عن المضمون أو العبث، كانت بالنسبة لي ـ أيضاً ـ شكلاً من إشكال التحدي اللغوي، ترجمتها لغوياً إلى العربية، استغرقت ـ رغم أنها محدودة الصفحات ـ أكثر من سنة، أثناء محاولات ترجمتها كنت أستعيد اللغة المركبة تركيباً قاسياً، ولم أكن أدافع عن المضمون أو عن فكرة العبث أو مسرحه، تهمني اللغة التي كتبت بها وأظن أنني قدمت مسرحية هي أفضل ما في مسرح العبث، أخرجها الفنان «سعد أردش» وأظن أنه المسؤول عن تشويه اللغة حيث قدم المسرحية كأنها حدث وهي كانت تجربة أردت بها ممارسة لغة جديدة في الكتابة العربية ولست مسؤولاً عن «الهوجة» التي حدثت بعد ذلك .

• اشتركت مع الفنان «شادي عبد السلام» في كتابة حوار فيلمه الروائي الوحيد «المومياء» عام ١٩٦٨، لماذا لم تكرر التعامل مع السينما بعد ذلك، بكل ما فيها من مغريات مادية وانتشار جماهيري، سواء بالكتابة المباشرة للسينما أو عن طريق تحويل قصة من قصصك ؟

ـ شادي عبد السلام كان حالة فريدة ومتفردة وهو فنان من رأسه إلى أخمص قدميه، وقد أحببته شخصياً، واقتربت منه جداً في الفترة التي كان يعد فيلم «المومياء»، كنت أصوغ الحوار العربي للفيلم، لأنه كان يكتب بالإنجليزية ولغته بها ناصحة، كان «شادي» مجنوناً عظيماً يرى المشاهد قبل أن تنفذ ويسمع الأصوات، ونظل نبحث عن الكلمة التي تتطابق مع خياله ومع الصوت الذي يملأ كيانه، وعندما يجد اللفظ المناسب يكون فرحه كبيراً.. كانت تجربة العمل معه مُفيدة لي لأنني أعمل مع فنان يقدر فنه ويحترمه، وكان يزورني في البيت بعد الفجر ونجلس ساعات لنصوغ الكلمات التي تلائم مشهداً مدته دقيقة أو أقل ..

على الجانب الآخر، إنني أحببت فكرة الفيلم وطموحه، أما بعد ذلك لم أرتبط بالسينما، وكنت ألتقي من حين لآخر عدداً من المخرجين الشبان في ذلك الوقت مثل: خيري بشارة وداود عبد السيد ومحمد كامل القليوبي وقد اطلعوا على بعض أعمالي الأدبية، وكانوا يقولون لي نفكر في استغلال رواياتك بعد ربع قرن، ومضى أكثر من تلك المدة، ولم تنفذ لي أي قصة، رغم بعض المحاولات التي قام بها بعض المخرجين.

• بعد ظهور «أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ و«أوراق شخصية» لطيفة الزيات، و«وفقة قبل المنحدر» لعلاء الديب.. أخذت السيرة الذاتية منحى جديداً تأخذ من السرد الذاتي والتاريخي والرؤية الفكرية والفنية.. ودخلت السيرة الذاتية ليس بوصفها نوعاً أدبياً أهمله الكتّاب العرب طويلاً، بل عملاً فنياً وإبداعياً قائماً بذاته، وتأخذ السيرة من الصدق الفني نقاطاً كاشفة لروح الشخصية. استخدمت أنت عنواناً دالاً يوحي بالذاتية بقدر ما يوحي برؤية عامة كاشفة للواقع الثقافي والسياسي، ماذا عن هذه التجربة؟

ـ أولاً السيرة الذاتية كنموذج أدبي موجود في الآداب الأجنبية كفرع أدبي ممتلئ بالإبداع والرؤية الفنية.. السيرة الذاتية تأخرت كثيراً في الأدب العربي كفن، وصدرت كتباً هامة مثل: «حياتي» لأحمد أمين، الأيام لـ «طه حسين»، لا يمكن اعتبار «أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ سيرة ذاتية، أعتقد أنها عمل متفرد في الأدب العربي هو خلاصة نادرة لتجربة روحية وصوفية وسيرة حياتية لشخصية لا يمكن أن تتكرر في حياتنا .

و«وقفة قبل المنحدر» تركيبة فنية وأدبية وترتيب أوراق حقيقية لمثقف كما أسميتها ـ «دم طازج ينزف من جرح جديد، كتابتها كانت البديل عن الانتحار» ولا أعتبرها سيرة ذاتية، هي محاولة للفهم والتعبير عن الألم المحيط بنكسة ١٩٦٧ وما سبقها وما تلاها وما تكوّن حولها.

• منذ مطلع ستينات القرن الماضي، تقدم كتاباً كل عشر سنوات، منذ مجموعتك القصصية الأولى «القاهرة» عام ١٩٦٤، ثم مجموعة «صباح الجمعة» عام ١٩٧٤، وبعدهما جاءت روايتك الأولى «زهر الليمون» عام ١٩٨٧، ثم قدمت أربع روايات: ثلاثية «أطفال بلا دموع»، «قمر على المستنقع»، «عيون البنفسج»، ورواية «أيام وردية»، في الفترة ما بين عامي ١٩٨٩ ـ ٢٠٠٢، أي عمل كل خمس سنوات.
يلاحظ أنك كاتب مقل جداً، رغم أنك كاتب محترف لا بوضعك الاجتماعي فقط بل بسيطرتك.
على قلمك وأدواتك، بمَ تفسر لنا هذه الظاهرة؟

ـ احتفظت بصيغة الهاوي، لم أتعامل مع نفسي ككاتب محترف، ربما لأنني اشتغلت بالصحافة، لم تجعلني أتعامل مع نفسي

كأديب تجربة العمل الصحفي أضافت سهولة النشر والذيوع النسبي للاسم ولكنها أضرت كثيراً من تفرغ الأديب للكتابة، إلى جانب أنني كسول في الكتابة ومقل، ربما لانحسار تجربتي داخل نفسي هذا عامل أساسي في قلة الحصيلة.

أنا لا أميل إلى تركيب الروايات، الرواية عندي تصدر كأنها قصيدة شعر القصائد لها وقتها، وبناء الرواية لم أعرفه حتى الآن ولا أمارسه.

أحاول منذ أكثر من ٤٠ سنة الكتابة عن نفسي، هي موضوعي الوحيد، في محاولة للفهم أو التفسير أو القبول مع ذاتي، ومع دائرة أكبر أتحرك فيها وهي الطبقة المتوسطة. الطبقة اللغز في حياتنا، أعيش اللغز، أدّعي معرفته، فهذه الطبقة صاحبة الحل والربط وقليلة الحيلة وصاحبة المثل العليا والقيم المزيفة والنبيلة، وصانعة العدسات التي أرى بها الواقع والمصير.

أعتقد أن هذا هو جوهر الكتابة وجوهر الرحلة، أو محيط الدائرة هي محاولة بحث مستمرة عما يستحق، ومحاولة لفض الاشتباك الذي طال أمده بين صورة الذات وبين وعي طبقتي الزائف.

• في رواية «زهر الليمون» صدق يصل إلى حدّ الإيلام، هذا الجدّ تجربتك الإبداعية، نجد «عبد الخالق المسيري» ممزقاً بين حلمه في التغيير وبين قسوة وقهر الواقع، هو يجتر الماضي، لا يخطو خطوة إلى الأمام، ولا هو قادر على التكيف مع واقعه، كأن رحلته الأسبوعية من السويس إلى القاهرة رحلة جلد الذات على نقدها فقط لا يستطيع تدارك الماضي، وعاجز عن بلورة رؤية مستقبلية. تواصل «عبد الخالق المسيري» مع معظم القراء والنقاد الذين قرؤوا الرواية، كأنها شخصية حقيقية من روحوديم مشى بيننا ويعيش معنا ونصادفه، كحالة فريدة، كأنه أيقونة لجيل الستينات في الحلم والانكسار، أليس كذلك؟

ـ شخصية «عبد الخالق المسيري» ست شخصيات حقيقية، أصدقاء عاشوا في حياتي، بعضهم ما زال حياً يرزق، والبعض توفاه الله، وأعتقد أنهم يمثلون خلاصة التجربة المرّة لليسار المصري ومحنته.

زهر الليمون رواية تحاول رسم حالة اسمها «عبد الخالق المسيري»، حالة يصب فيها أكثر من شخصية تمثل مرحلة والعلاقة بين رجل الدين والقومي واليساري في الرواية، هم ـ في اعتقادي ـ متصلون وملتحمون على أرض الواقع التحاماً حقيقياً وهذه هي القضية الأساسية الموجودة في الواقع منذ أكثر من نصف قرن، وهي حصيلة الصراع المستمر كل التفاصيل في المجتمع العربي، هو الذي سيشكل مستقبلنا وإننا لا ننظر إلى هذه القضية بدرجة أكبر وأعمق، وهي خط الدفاع عن الواقع القومي أو هي ـ أيضاً ـ قضية كل المثقفين، وتكاد أن تكون قضية العالم الآن.

نحن محاطون بتجارب مختلفة وعظيمة الدلالة، من إيران ولبنان وفلسطين، إلى الجزائر والصومال ومصر، أعتقد أننا نخطو ـ بالضرورة ـ لبلورة معنى الفهم المعاصر للدين، وأرى أن مسألة الإصلاح هي مسألة حياة أو موت بالنسبة لمستقبلنا السياسي والاقتصادي والثقافي، الإصلاح الديني بالمعنى الحقيقي الذي لا يتناقض مع العقيدة، ولا يتناقض مع الإدراك لدور الدين واحتياج الأمة إليه.

• بدت شخصية «منير فكار» في رواية «أطفال بلا دموع»، وشخصية زوجته أو مطلقته «سناء فرج» في رواية «قمر على المستنقع» يعانيان قلقاً نفسياً كأنهما فقدوا القدرة على التكيف أو مواجهة الواقع، فبدتا شخصيتين معلقتين بين السماء والأرض، كأنهما تتفننان في تعذيب الذات؟

يجب أن ننسى للحظة أن هاتين الشخصيتين، كان لديهما حلم ومشروع، كلاهما ولد في عهد الاحتلال وتطلع للاستقلال الوطني، ثم جاءت هزيمة ٦٧ مطرقة على الرؤوس، ثم جاءت الهجرة الجماعية إلى الخارج، وهاتان الشخصيتان نتاج تلك الظروف، ومعظم شخوص رواياتي هم مثل أغلب أبناء جيلي تأثروا بنكسة ٦٧.

شخصية «منير فكار» جديرة بإثارة الجدل، فيه من الأخطاء، بقدر ما فيه من الشجن النبيل والألم الإنساني، فيه الكثير من تمزقات الواقع وانكساراته، وفيه ـ أيضاً ـ الكثير من الأحلام التي انهارت، فسقط ـ مثل كثيرين ـ في قاع الغربة واليأس والإحباط، فتقوقع في دائرة الأنانية المجردة، يشعر دائماً أنه عاجز وفقير ومحاصر، يعيش تحت وطأة

مؤامرة محبوكة ضده وأنه مطارد فداهمه المرض النفسي والاجتماعي، وبات يعاني الغربة والوحدة وأصبح غير قادر على التكيف مع واقعه ولا هو قادر على مواجهة كوابيس الانفصال عن زوجته وعياله.

بطلة رواية «قمر على المستنقع» هي مؤشر لحال الوطن في يقظته وخنوعه «سنا فرج» امرأة شبه وحيدة دخلت سن اليأس وجربت الخيبة في الحب والزواج، وعانت مرارة الغربة والهزيمة، وفجعت بموت «عبد الناصر»، وعرفته معنى الصدع الرهيب والعمى المؤقت فدخلت في أحزانها الذاتية والعامة.

• في رواية «أيام وردية» يواجه بطلها «أمين الألفي» وأمثاله من الحالمين حصاراً وهزيمة شاملة على كافة الصعد من المحيط الشخصي والأسري، إلى الواقع الذي أفضى به إلى المصحة، ثم خروجه وانفصاله عن أسرته، وينتهي من حيث بدأ.
إلى أي حد تأخذنا هذه الشخصية لتحلل الواقع حولنا؟

ـ يمثل «أمين الألفي» حالة واقعية ورمزية من حالات العجز العربي الشامل والمرّ، ما صاحبه من أوجاع.. دفع «الألفي» الثمن فادحاً قبل أن يدرك معنى هزيمة الرجال والأحلام ويكتشف فساد البنيان الذي انتهى، ويرى يومياً أمام عينيه، وعبر الفضائيات، أغلب تجارب حياته تنتهي إلى لاشيء، لم يحمه التقوقع داخل ذاته ولم تقه مسلبيته من المصير الذي آل إليه جيله وهو نتاج شخصية هاربة من جراح يونيو ومصنوعة من تشتت الوطن ومن تقطيع أوصال فلسطين ومن غرائب العرب، لم يكن «أمين الألفي» شيخاً فانياً لكنه كان مريضاً ومحبطاً ويائساً، يعيش حالة حصار متواصلة حصار نفسي وبدني داخل شرنقة صنعها النفسه، ولم يستطع مقاومته حماية ذاته وعياله ففقد أحلامه كما فقد معشوقته فلسطين الحاضرة طوال الرواية، مع ذلك كان يملك مشروعاً ورؤية ويملك طرقاً للتفكير لكنه لم يمنح مرة حرية الفعل.

• علاء الديب ينهل من الواقع، يستطيع القارئ أن يمسك بتلك القضايا النابضة بالواقع، لكن البعض وجد ملامح ما يمكن أن يسمى «الأسطورة» في بعض الأعمال، مثل قصة «الشيخة» وفي رواية «أطفال بلا دموع»، وإن تم ذلك على استحياء شديد.

هل تم ذلك لمطلب فني أو نوع من طريق مختلف للرؤية الفنية؟

ـ حالات قليلة ونادرة تلك التي يلجأ إليها الكاتب القادر على قراءة وتحليل الواقع، للاستعانة بالأسطورة أو الرمز، لم أستخدم تلك التيمات أو الأدوات ولم تكن يوماً متن العمل أو أساسه إنما جاءت مكملة لفكرة ما في جزء صغير من العمل، كما أنني لم أسع لاستخدام الرمز لذاته إلا ليدلل على فكرة ما في الواقع، الواقع هو مادتي الروائية، وهو الذي تنتفسه بكل تناقضاته وتفاصيله وتشابكه، وهو وحده يغنينا عن النظر إلى أي تيمات أخرى.

• في رواياتك شخوص هاخط مشترك هي في أحيان تبدو امتداداً أو تكملة لبعضها بعضاً، ليس فقط في الثلاثية، وهناك نوع من وحدة الهم الإنساني بين ثلاثة أبطال رئيسيين في أهم أعمالك ضمن «عبد الخالق المسيري» إلى «أمين الألفي» مرور أ بـ «منير فكار».
بمَ تفسر لنا هذه الظاهرة؟

ـ موضوعي الذي أتناوله وأعمقه وأحفر مجراه، هو موضوع واحد، منبعه الواقع الذي أنهل منه، وأشكل رؤيتي، فلم تأت هذه الشخصيات من فراغ أو محض الخيال، هي شخصيات عاشت معي وخبرتها وعرفت الأماكن التي نشأت وتحركت فيها، وثمة تقارب بين الشخوص، فثمة هموم واحدة تقريباً في كل الأعمال ومعظم الشخصيات وجوه لعملة واحدة.

• هناك حالة قد يجدها القارئ وبعض النقاد في معظم رواياتك، ثمة هزيمة وانكسار طاغيان على الشخصيات هم يعيشون على اجترار الماضي، لا يخطون خطوة إلى الأمام، وصلوا إلى نهاية الرحلة، وعاشوا على ما تبقى لهم، ما حصدوه من مواقف وأفكار، فأغلبهم مثل «سيزيف» حامل الصخرة، لماذا؟

ـ كل هذه الشخصيات موجودة في أعمالي، وأعتقد أنها موجودة ليس لذاتها، وإنما لما تمثله من دلالات عامة، فكرة الانكسار والهزيمة هي الخط الأهم والمحوري وهي نقل الحراك الاجتماعي الموجود في الواقع وفكرة الهزيمة فكرة ظالمة لهذه الشخصيات وإنما تحقق هدفاً وجودها الفني كنوع من تطعيم القارئ، ودعم مقاومته للهزيمة والانكسار وبتعرضها الهزيمة وانكسار الأشخاص بأمانة وصدق فتعمل العكس ويحس القارئ بأصالة وجوده وجدوى فعله.

في أدبِ التأويلِ الأدبيِّ

عبد الدائم السلامي

ـ ١ ـ

من قبلُ كان التأويلُ ومن بعدُ ظهرت الكتابةُ مُحْتشمةً مُنْشَدَّةً إليه باعتبارها لترسيم له خطيّاً ملتْه كثرةُ انبجاسِ حرارةِ هَيْئاتِ الموجوداتِ في الذِّهنِ الخامِّ. ذلك أنّه لمّا انْوَجَدَ الكائنُ البشري أمام ظواهر طبيعيّة (نصيّة قبل أجديّة) مستغلَقة على معقوليها راح يُدقِّقُ فيها النظرَ يتغيّاتأويلَها وبلوغَ فهمِها ومن ثمة السيطرةَ عليها بهَضْمِها معرفياً والانتفاع بنتاجها المعنويِّ الدّلاليِّ في صِداماته اللاحقة الممكنة مع عناصرِ محيطه المجهولة. ويبدو أنّ هذا السبقَ لفعل التأويل تشرّبه الفكرُ البشريّ تحت ضاغطة الحاجة، حتى صار سلاسلَ جينيّة تحكم سلوكَه عند كلِّ جديدٍ جَمَّ من الظواهر وتُمكّنه من حَدْثِ تأويلها بشكل متدرّج من اللاوعي بها إلى الوعي بحدودها إلى ما بعدَ الوعي بأنساق تكوُّنها، نعني بلوغَ التفكُّر فيها المنطقةَ التي تنفلتُ فيها الرؤيا من أشراط الواقع لتنفتحَ على المتوقَّع حيث لا تحكُمُها أسيجةٌ ولا يشكمُها حَبلُ المألوف المقيت.

ـ ٢ ـ

هل يجوز القولُ بأنّ طبيعةَ المكتوب تقتضي ضرورةَ قناةَ «التأويل الأدبيِّ» للتواصل الصّافي معه؟ أو إنّ تأويلَ النصوص فعلٌ باذِخٌ يمكن تعويضُه بالتفسير الهادئ؟ وما حدودُ حدثِ التأويل في النصّ وعلاقتُها بوفاء الذّات المؤوِّلة لحدودها الماديّة لحظةَ التفكُّر؟ أليوجدها كذلك تعارُضٌ بين حرية تلقّي النصّ وموضوعيّة ذلك التلقّي؟ ونُضيفُ هل نستطيعُ ردَّ «العدوان التأويليِّ» الذي يمكنُ أن تتعرَّضَ إليه النصوصُ في سَفَرِها من الباثِّ إلى المتلقّي؟

ـ ٣ ـ

بالعودة إلى ما جاء في «لسان العرب» عن ابن الأثير: «والمرادُ بالتأويل نقلُ ظاهرِ اللّفْظِ عن وَضْعِه الأصْليِّ إلى ما يَحتاجُ إلى دليلٍ لولاه ما تُرِكَ ظاهرُ اللّفْظ»، نتبيّنُ حُدودَ فعلِ المُؤَوِّل فهو يقوم بكشف الغامض من القول بُغيةَ استحلابِ معناه بواسطة لفظٍ آخر غير مستغْلَقٍ على الفهم. لكنّ عملَه هو إباحةُ كُنْهِ المعنى الغامضِ لنصٍّ مّا أمامَ ذائقةٍ مُتلقٍّ مّا بنصٍّ مّا شبيهٍ له. إذن، ثمة حدثُ ولادةِ نصٍّ من نَصٍّ، وبالتالي ثمّة معنًى يكشِفُ عن معنًى، ثمة إضافةٌ إلى كَوْنِ الدّلالة، إضافةٌ تختلفُ من قارئٍ مُؤَوِّلٍ إلى آخر، ومن طبيعةِ نصٍّ إلى آخر عند نفسِ المؤَوِّل، ومن زمنِ تأويلٍ إلى غيرِه من أوقاتِ النّاس. ولكن هل نحنُ بقولنا هذا نُبَرِّرُ عدمَ موضوعيّة فعلِ التأويل؟ سنحاولُ تقديمَ مشروعِ إجابة، ونبدَؤُه بتساؤلٍ هامٍّ: هل يمكنُ تأويلُ نصٍّ

مكتوبٍ ونحنُ لا نتوفّرُ على آليات فهم اللغة؟ هل النصُّ غيرُ اللغة؟ نقولُ بلى، فالنصُّ، أيُّ نصٍّ هو لغةٌ واللغةُ منطوقٌ والمنطوقُ مُتعالقةٌ مُعادَلاتيّةٌ يؤدّي حلُّ إحدى سلاسلها إلى فتحِ عُقدةِ الأخرى، فلا يُوجدُ تأويلٌ صائبٌ والمؤوِّلُ خارجَ دارةِ لُعبةِ الكتابة، بعيداً عن إصابةِ وحدةِ معنى المكتوبِ. ولْنَفْتَرِضْ أنّا مَلَكنا ناصيةَ اللغة، هل يعني هذا أنّا بمَنْأى عن الخطإ في فهمِ مكتوبٍ ما؟ سنُجيبُ بقولِنا إنّ فعلَ التأويلِ هو أساساً فعلٌ باحثٌ دوماً عن الموضوعيّة ينشُدُها من مَهْدِ بدايةِ قراءةِ النصِّ إلى لَحْدِ نهايته، ما إنْ يقتربَ منها حتى تبدوَ له بعيدةَ المنال، فإذا عَكَفَ عليها يطلُبُها آناءَ الليلِ فرّتْ منه أطيافُها أطرافَ النهارِ من بابِ الانزياحِ السّهْلِ الذي تُبيحُه اللغةُ. ثمة مشكلةٌ إذن، وإذن ثمّةَ تأويلٌ!

ـ ٤ ـ

«هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي العِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الأَلْبَاب» (سورة آل عمران، الآية ٧).

ـ ٥ ـ

ظاهرٌ أنّ الفتنةَ غيرُ التأويلِ، وأنّ التأويلَ غيرُ القتْلِ. فلا خوفٌ من قارئٍ يَهْتِكُ حُجُبَ النصِّ ويجتهدُ فيه طاقاتِه ابتغاءَ تأويله، ولن يذهبَ فعلُه سُدًى ولن يحزَنَ حُزْنَه على مضيعةٍ لوقتٍ ما دام ثمة لذّةُ مَطْلَبٍ متوهِّجةٌ ولذّةُ مطلوبٍ تَظَلُّ مؤجَّلةً أبداً إنْ في تأجيلِها تمديدٌ في حياةِ النصِّ وتجديدٌ في حياةِ قارئه وهو ما يضمنُ أشراطَ أدبيّةِ الأثرِ وقدرتَه على اختراقِ خطيّةِ الزّمن التخييليّ.

ـ ٦ ـ

نقول: ما مِنْ فعلٍ بشريٍّ فارغٍ من بعضِ ذاتِ فاعلِه، هذا مؤكّدٌ، وما من ذاتٍ مُفكِّرةٍ تقدرُ على التخلُّصِ من صفاتِها لحظةَ بناءِ معنًى من المعاني الموضوعيّة سببُه مُبتغًى يقيناً من الانزلاقِ المحتَمَلِ ونحنُ نسيرُ على صفيحِ مكتوبٍ ساخنٍ الموضوعيةُ مَطْلَبٌ تخييليٌّ يكادُ يتماهى والأسطورةَ من حيثُ الوُجودُ وعدمُ إثباتِ ذاكَ الوجودِ. وهنا، تُطرَحُ علينا مسألةُ حضورٍ نَظريّةٍ مَا تُراقِبُ خَطْوَنا من وتَمْنَعُنا الانزلاقَ صوبَ شفيرِ إسقاطاتِ الذّاتِ على موضوعِ تفكُّرِها. النّظريّةُ الفكريّةُ حقٌّ وفعلُها النقديُّ باطلٌ، وبين الحقِّ والباطلِ باعتبارِهما مِحْوَرَيْنِ معياريَيْن، يتنزَّلُ الفعلُ التأويليُّ الأدبيُّ. لابدّ من نُشْدانِ الحقِّ المعنويِّ في النصِّ حتى نحميه من النسيانِ والسَّفَهِ، ولكن لا بُدَّ لهذا الحقِّ من باطلٍ إنشائيٍّ (لغويٍّ) يمنحُه قدرةَ تجاوُزِ ضاغطاتِ المألوفِ ليبلُغَ مراقيَ الذَّوقِ الفنيِّ في شيءٍ من الجُرْأةِ، وفي شيءٍ من الحَذَرِ.

أثر البلاغة في تداول الأمثال

ليلى جغام

نحاول في هذه الدراسة ربط النص (المثل) مع مجموع مميزاته البلاغية بتداوله وشيوعه بين الناس وهو نفسه ما أوضحه العمري في ترسيمة وضعها كخلاصة عامة لتصور العسكري للبلاغة في كتابه الصناعتين، والشكل التالي يظهر هذا التصور الذي وضعه العمري(١).

مكونات البلاغة العامة

١ ـ التداول		٢ ـ النص		
المرسل	المتلقي	الصور البلاغية (التناص)		الأخذ
المعاني		الأصوات		
الانزياح	تركيب المعاني	تجنيس	ترصيع	
		(مؤلفة ومخالفة)		

ونلاحظ أن العمري هنا قد قسم النص في نظر البلاغيين إلى نصين نص فعلي ونص متداول، فالنص الفعلي هو مجموع الصور البلاغية بنوعيها المعاني والأصوات وتناقص هذا النص مع نصوص أخرى، أو ربما مرجعية صاحبه في كتابة نصه، أما النص المتداول فهو صدى هذا النص عند غيره وغرض صاحبه من إرساله، أو يمكننا القول إن البلاغة تتعامل مع النص بِعَدِّهِ خطاباً، والأخذ في الاعتبار أن الخطاب هو مجموع النص مع ظروف إنجازه والمقصود بها المرسل والمتلقي والظروف المحيطة بإنتاج النص، وذلك ما نحاول استثماره في تداول المثل العربي وشيوعه بين الناس.

وسنعتمد في دراستنا هذه مدونة قديمة من مدونات الأمثال هي كتاب) فصل المقال في شرح كتاب الأمثال (لصاحبه أبي عبيد البكري، التي هي شرح لكتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام(*)، الذي ذكر له من الفضل الكثير خاصة عند أهل الأندلس الذين أولوا كتاب الأمثال اهتماماً كبيراً في حياتهم الثقافية، وقد أحرز مقاماً عالياً في نفوس الدارسين الأندلسيين(٢).

أما عن الشرح أي المدونة المعتمدة في الدراسة فنجد أن البكري قد بيّن في فاتحة هذا الشرح منهجه في كتابه حين قال: «أما بعد فإنني تصفحت كتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام، فرأيته قد أغفل تفسير كثير من الأمثال فجاء بها مهملة، وأعرض عن ذكر كثير من أخبارها فأوردها مرسلة، فذكرت من تلك المعاني ما أشكل، ووصلت من تلك الأخبار بأمثالها ما فصل، وبيّنت ما أهمل، ونبّهت على ما ربما أجمل، إلى أبيات كثيرة غير منسوبة نسبتها، وأمثال جمة غير مذكورة ذكرتها وألفاظ عدة من الغريب فسّرتها»(٣).

ـ تعريف المثل:

يطلق المثل في اللغة على الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيجعل مثله، يقال تمثّل فلان:

ضَرَبَ مثلاً، وتمثّل بالشيء ضربه مثلاً، والمِثْلُ والمَثَلُ كالمَثَلِ والجمع أمثال (٤) قال تعالى: (ولله المَثَلُ الأَعْلَى) (النحل/٦٠)، يريد أنه سبحانه أمر عباده بتوحيده ونفي كل إله سواه، فالمثل الأعلى (هنا) التوحيد الخالص، والصفات الإلهية العليا التي لا ينازعه فيها أحد (٥).

ومن معاني المثل في اللغة أيضاً المدح والثناء، ومنه قالوا: مَثُلَ الرجل يَمْثُلُ مَثَالَةً إذا فَضُلَ وَحَسُنَ حاله فالمثالة حسن الحال، والمَثِيلُ: الرجل الفاضل، والأَمْثَلُ، الأفضل، وهو أَمْثَلُ قومه أي أفضلهم وفلان أمثل بني فلان، أدناهم إلى الخير، وهؤلاء أماثل القوم أي خيارهم (٦).

أما في الاصطلاح فقد قال المرزوقي في معنى المثل «المثل جملة من القول مقتضبة من أصلها أو مرسلة بذاتها تتسم بالقبول وتشتهر بالتداول، فتنقل عما وردت فيه إلى كل ما يصلح قصد به لها من غير تغيير يلحق لفظها وعما يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني فلذلك تضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت عليها، واستجيز من الحذف ومضارع ضرورات الشعر فيها ما لا يستجاز في سائر الكلام» (٧).

ونخلص إلى أن المثل قول موجز العبارة، بليغ القصد، صدر عن العامة وارتضته في حياتها، وقد جاء معبراً عن تصرفاتهم تجاه مواقف اعترضتهم، فينشأ في البداية عن قصة أصلية أو حادثة تدعى (مورد المثل)، ويضرب بعد ذلك في موقف معين أو حادثة مشابهة أو مقاربة بوجه ما للحادثة الأصلية والتي تسمى بدورها (مضرب المثل).

والمثل كلمة لها أصل لغوي، ويراد بها في الاستعمال القول المقتضب المشهور الذي تتداوله ألسنة الناس وينزل بموقع في أذهانهم لغشو وانتشاره فيصير في أفضليته وبيانه كالعلامة أو الشاهد الذي يقاس عليه، فكأنه يجعل مقياساً لغيره (٨).

والأمثال بعدّها رموزاً وإشارات يلوح بها على المعاني تلويحاً، صارت من أوجز الكلام وأكثره اختصاراً، ومن أجل ذلك قيل في حد المثل ـ أيضاً ـ إنه القول الوجيز المرسل ليعمل عليه، وحيث هو بهذه المثابة فلا ينبغي الإخلال بمعرفته (٩).

وقد مرّ المثل في سبيل وصوله إلينا بمرحلتين أسهمت كل منهما في تداوله بين الناس وذيوعه، فالمرحلة الأولى هي مرحلة المشافهة وتستمر من بداية نشوء الأمثال ـ ولم يجر تحديد تاريخها ـ إلى بداية تدوين هذه الأمثال وجمعها، ثم تأتي مرحلة أخرى هي مرحلة الكتابة أو التدوين، وهي مرحلة انتقال الأمثال وتناقلها بين الأجيال عن طريق المؤلفات الكثيرة التي جمعتها وشرحتها من مثل المجمع والمستقصي وكتاب الأمثال وأمثال العرب وغيرها.

الصوت سمة التداول في المثل الشفاهي:

مما لا شك فيه أن سائر فنون الكلام نشأت أولى نشأتها مشافهة فالشعر نشأ شفاهة وتناقله الناس وأعجبوا بموسيقاه وحكموا عليه من خلالها، وتأثرهم كان يبدأ بطربهم لإنشاد الشعر وسماعه، كذلك كان حال الخطابة ومختلف الفنون الأدبية، والمثل واحد من هذه الفنون.

وذكر أن البلاغة العربية ـ وهي ما ارتبط بنقد الأدب ـ تؤسس أول ما تؤسس لبلاغة الاتصال الأدبي الشفاهي، ويأتي في مقدمة هذا التأسيس معالجة الصوت [...] ومردود ذلك إرساً واستقبالاً (١٠).

ونحن في موضوع البلاغة ومع فن المثل، ولأن الصوت كما ورد في القول السابق هو الذي يجب التركيز عليه في الجانب الشفاهي، فإننا سوف نتناول الجانب الصوتي وتأثيره في تداول الأمثال لأن المشافهة بالدرجة الأولى تعني إرسال الصوت واستقباله، أي هي عملية تجري بين اثنين أحدهما مرسل والآخر مستقبل من أجل تحقيق غرض هو إيصال الرسالة والتي هي المثل.

إن حاسة السمع وأداتها الأذن هي أول ما تدرك الصوت عند إطلاقه، ولأن الأمثال العربية كانت تنطلق مشافهة فهي مبرقن تتالٍ لمجموعة من الأصوات يسمعها العربي، ويعرف بعد سماعه إياها معناها الذي يريد صاحبها إيصاله من خلال إطلاقه لها.

ولأن العربي في ذلك الوقت يعايش الظروف التي نشأ فيها المثل فهو بالضرورة يسهل عليه فهم معناه ومعرفة قصته الأصلية، بالتالي استعماله في كل موقف شابه ذلك الموقف أو قاربه، وبفعل أن عدداً من الناس قد يسمعون هذا المثل في كل مرة يطلق فيها فهو سوف يشيع ويعرف ويتداول لكن هذا التداول ـ بالطبع ـ لن يتحقق هكذا إنما هو نتاج عوامل متعددة تساهم فيه.

إن المثل بطبيعة الحال يحمل مضموناً قيّماً ـ في الغالب ـ يدل على قصته الأصلية، ويقصد به إعطاء العبرة والاعتبار للموقف، لكن هذا الإدراك للمعنى الذي يحتويه المثل لا يتحقق إلا بعد سماع المثل ولن يكون هذا المضمون الوحيد الذي يرجع إليه ذيوع المثل وتداوله بين الناس، لأن المثل من جهة أخرى ـ في مقابل هذا المعنى ـ يتم بالسلاسة والوضوح.

فضلاً عن ذلك فالمثل يتسم بجانب صوتي عند إطلاقه، بتوافق نهاية كلماته خاصة إذا تكوّن المثل من شطرين فيما سمي بلاغياً بالسجع في النثر والتصريع في الشعر كذلك في توافق لفظتين نطقاً واختلافهما معنىً فيما سمي بالجناس، وقد أدرك العرب هذه الصور البلاغية قبل تدوين البلاغة بفضل ما كانوا يتميزون به من سمع ذواق يطرب للجميل من الألفاظ ويحس نغمه.

والعربي سواء كان مطلقاً للمثل أو متلقياً له كفيل بهذا الجانب البلاغي الجميل فقول العرب مثلاً: (عش رجباً، تر عجباً)(١١)، يحمل موسيقى مصادرة عن تناغم مصاحب لنطقه بفضل توافق نهايتي شطري المثل المفصولين بالفاصلة (عش رجباً تر عجباً)، ثم بعد تحويل هذا التتالي الصوتي إلى كتابة نجد أن (رجباً وعجباً) يشكلان جناساً ناقصاً لتوافقهما في أكثر عدد الحروف المكونة لكلتا الكلمتين، وهذا التحويل من الصوتي إلى الحرفي، ومن السماع إلى البصر، ومن المشافهة إلى الكتابة، ذكره مصاحب البلاغة والاتصال في ترسيمة نوردها فيما يأتي:

[مرسل المثل]	صوت	خط
		تلقٍّ بصر
[متلقي المثل] تلقٍّ	سمعي	[عش رجباً، تر عجباً]
(١٢)		قلم [كتابة المثل] (١٣)

فالكلمة المنطوقة لها حتماً أداء صوتي، من علو وانخفاض ونبر وتنغيم وغير ذلك، وحين تكتب هذه الكلمة فإنها تفقد هذا الأداء، الذي قد يحاول الكاتب تعويضه أو الدلالة عليه..(١٤)، وهذا ما يدل عليه صوت النهايتين (...رجباً...عجباً)، وما يظهر في كتابة (رجباً ـ عجباً) من حيث نوع الحروف وترتيبها، واختلاف معنى الكلمتين أي الجناس الناقص، وهذا ما يبدو واضحاً في تركيب المثل، لأن الأمثال من الكلام الذي تكثر فيه الأسجاع، وربما كان ذلك راجعاً لما عرف عن العرب من قول الأسجاع قديماً أو ما عرف بسجع الكهان، فطبعوا به أمثالهم وتذوقوا من خلاله أمثال غيرهم.

وفضلاً عن الجانب الصوتي ودوره في شيوع الأمثال وتداولها نضيف عنصراً آخر أو صفة أخرى للأمثال وتظهر في ما سنشافهه كما نلاحظ في الكتابة وبإمكاننا تصنيفها أو ضمها للجانب الصوتي أيضاً حين تقسيم المثل ـ في غالب الأحيان ـ إلى شطرين يساوي الواحد منهما الآخر من حيث عدد الألفاظ وترتيبها ومقابلتها بعضها بعضاً من حيث توافق الحروف وتآلفها، فقول العرب مثلاً (أول العي الاختلاط وأسوأ القول الإفراط) يتساوى شطراه في عدد الألفاظ ونوعها وحركتها (أول/أسوأ)، (العيّ/القول)، (الإفراط/الاختلاط)، وهو في ذلك يشبه الشعر في وزنه وتفعيلاته مما سهّل تداوله وحفظه وشيوعه بين العرب الذين ألفوا قافية الشعر ووزنه، والنظم في مختلف بحوره.

فضلاً عن ذلك فقد ساهم في شيوع المثل في هذه الفترة عامل آخر يخص الظروف التي نشأت فيها الأمثال وانتشرت ضمنها ولأن العرب هم من أنتجوا الأمثال وتداولوها، فهي خير معبر عن شتى أمور حياتهم.

ثم هي أحد فنونهم ـ إلى جانب الشعر ـ التي صورت واقعهم، فهي ترتبط أشد الارتباط بحياتهم، فكل لفظ من ألفاظها يعني جزءاً أو عنصراً من عناصر حياتهم الاجتماعية، تتصل اتصالاً مباشراً بواقع معيشتهم فكل مثل هو موقف لفرد من أفراد هذا المجتمع العربي إزاء حادث حياتي تعرض له في يوم من الأيام، فتداوله غيره وشاع بين الناس، وضربوه في مختلف المواقف.

إن التداول في مفهومه الواسع يعني الشيوع والذيوع ويرتبط أكثر ما يرتبط بالاستعمال

الفعلي للشيء، فتداول المثل يعني دورانه والنطق به والتمثل بعباراته واستحضاره، وإذا عدنا إلى فترة المشافهة أمكننا ـ فيما أحسب ـ إحصاء ثلاثة أصناف لهذا التداول (١٥) بحسب مجالات هذا التداول (الحياة اليومية، الشعر، الخطابة).

مظاهر تداول الأمثال مشافهة:

* الحياة اليومية:

إن تداول الأمثال في الحياة اليومية أمر ليس بالغريب ولا الغامض، لأن الأمثال تنبثق من صميم الحياة الاجتماعية وتستثمر ـ إن صح التعبير ـ فيها، فالأمثال في جملتها ـ كما ذكرنا ـ ترتبط بمواقف تتصل بالواقع الاجتماعي وتعبر عن كلام مأثور تتناقله الألسنة (١٦)، ثم تستحضر في مواقف مشابهة لحوادثها الأصلية، وليس من الضروري أن يذكر قائلها، بل إن مضمونها أو معناها يعطي جواز الإعادة إيرادها في تلك المواقف الجديدة، فعلى أن هذه المواقف تستعيدها المشابهة لحوادثها الأصلية، فإن معنىً من معانيها ورد في عبارة المثل ذاك، فقول الرسول صلى الله عليه وسلم: «مَنْ صَدَقَ اللهَ نَجَا» (١٧)، يعني النصيحة بالصدق مع الله سبحانه، كما تعني التأكيد على أن الله سبحانه ينجي من يحسن الظن به ويصدقه في كل شيء وفيه معنى قوله تعالى: (وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَى) (النازعات/٤١، ٤٢) واستعمل هذا الحديث فيما بعد في الدلالة على معانٍ مشابهة لمضمونه أو تقترب منه.

هذا إلى جانب أن الأمثال التي ترتبط بجانب التعاملات بين الناس من مثل (مَنْ غَابَ خَابَ وَأَكَلَ نَصِيبَهُ الأَصْحَابُ) (١٨)، كذلك (مَنْ غَابَ غَابَ حَظُّهُ) (١٩)، الموجود الظاهر في تعامل الناس وحياتهم، كما يرد ما يشبه ذلك من ناحية المعنى في أمثالهم العامية من مثل قولهم (الحَاضِرْ يْعْطُوهْ وَالرَّاقِدْ يْغَطُّوهْ وَالغَايِبْ اسْمُوهْ) ذلك أن الغائب وقت القسمة ينسى ويغيب حظه منها، أي أنه لا يؤخذ بعين الاعتبار عند القسمة أو أن حظه ونصيبه يقسم بين الحاضرين.

* الشعر:

والمقصود بهذا العنصر هنا تضمين الأمثال في الشعر، وهو صورة من صور التداول للأمثال، لكن لدى فئة أخرى من المجتمع العربي ألا وهم الشعراء، في حين كانت الفئة الأولى هي فئة المجتمع البسيط وورد بشأن ذلك نص مفاده أن تضمين الشعر للأمثال مشهور، حتى إنهم جعلوه من الأساليب البلاغية (التذييل)، وهو أن يلحق الشاعر بكلامه مثلاً ـ أو كالمثل ـ يؤكده ويوضحه (٢٠)، بل إن الشعراء عقدوا شعرهم أحياناً على أمثال يذكرون قصصها في شعرهم ثم يختمونها بالمثل نفسه (٢١).

ومن أمثلة ما تضمن من الشعر من أمثال قولهم: (أيُّ الرِجَالِ المُهَذَّب) (٢٢)، ويضرب للرجل يعرف بالإصابة والصدق تكون منه الزلة، ويذكر أبو عبيد البكري في كتابه (فصل المقال في شرح كتاب الأمثال) أن هذا المثل ورد في شعر للنابغة الذبياني وذلك في قوله:

وَلَسْتُ بِمُسْتَبْقٍ أَخَاً لا تَلُمْهُ
عَلَى شَعَثٍ، أَيُّ الرِجَالِ المُهَذَّبِ؟ (٢٣)

كذلك ورد قول العرب (لَعَلَّ لَهُ عُذْرٌ وَأَنْتَ تَلُومُ) (٢٤)
في صدر بيت شعر لمنصور النمري:
لَعَلَّ لَهُ عُذْرٌ وَأَنْتَ تَلُومُ
وَكَمْ مِنْ مَلُومٍ وَهُوَ غَيْرُ مُلِيمِ (٢٥)

وقد ورد في موضع آخر على أنه عجز بيت شعري آخر:

تَأَنَّ وَلاَ تَعْجَلْ بِلَوْمِكَ صَاحِباً
لَعَلَّ لَهُ عُذْرٌ وَأَنْتَ تَلُومُ

كما جاء قول النبي صلى الله عليه وسلم: «انْصُرْ أَخَاكَ ظَالِماً أَوْ مَظْلُوماً»، في بيت شعري لأحد العرب ويدعى جندب:

يَا أَيُّهَا المَرْءُ الكَرِيمُ المَعْلُومُ
انْصُرْ أَخَاكَ ظَالِماً أَوْ مَظْلُومُ (٢٦)

ويظهر أن هذا المثل إنما يضرب للمرء يسترحم لخير رحمه، أي يطلب منه رحمة من له قرابة معه.

أيضاً قول العرب في مثلها السائر (أعطي القوس باريها)، وقيل (بارئها) بالهمز، في بيت شعر:
يَا بَارِي القَوْسَ بَرْياً لَيْسَ يُحْسِنُهُ
لاَ تَظْلِمَ القَوْسَ أَعْطِ القَوْسَ بَارِيهَا (٢٧).

وتضمن شعر مجنون ليلى مثلاً شعرياً هو قول العرب في النهي عن الطمع (تقطع أعناق

الرجال المطامع) في قوله:
طَمِعْتُ بِلَيْلَى أَنْ تَرِيعَ وَإِنَّمَا
تُقَطِّعُ أَعْنَاقَ الرِّجَالِ المَطَامِعُ (٢٨)

ولعل تعليلنا لاستعمال المثل في الشعر يتحدد بغرضين اثنين، أولاً: الجانب الشكلي لأن تضمين المثل في الشعر يعطيه جمالاً ونغماً موسيقياً من حيث هو يشبه الحلي التي تتحلى بها المرأة فتظهر جمالها فليست الحلي هي كل جمال المرأة إنما هي جزء منه ويزيد بوجودها كذلك المثل ليس هو كل ما في الشعر ولكنه يجمله.

ثانياً: لأن المثل يتقارب مع الشعر في عدد من الخصائص منها (النغم الموسيقي الوزن، تحمّل الضرورة، وأنه يستجاز فيه ما لا يستجاز في غيره كما هو حال الشعر) فضلاً عن ذلك يأتي في المرحلة الثانية جانب المعنى إذ يضفي المثل على معنى الشعر طابعاً مميزاً لا يأتي إلا وجوده فيه.

كما أن الشعراء ـ إضافة لذلك ـ ضمنوا أشعارهم عدداً من الأمثال لما تحتويه الأمثال من معانٍ عليا، ولأن العرب أحبوا الشعر ولعلوه كان توظيفهم لهذه الأمثال في شعرهم يشير إلى حفظهم لهذه الأمثال واهتمامهم بتداولها، وليس أحب إليهم من الشعر لذلك ضمنوه إياها لأنهم بذلك يعلون مكانتها لديهم، ويلمحون إلى قيمتها بينهم لما اكتسبه من علو مرتبة في نفوسهم لارتباطها الشديد بحياتهم.

فالأمثال كالشعر صور صادقة عن واقعهم وطرائق معيشتهم كما أن كثيراً من ألفاظها لا تعني شيئاً إلا ضمن ما عرفوه وتداولوه بينهم، ودليل ذلك أن بعض المفردات التي تحتويها هذه الأمثال لها دلالة واضحة في حياتهم، كقوله مثلاً (جدح جوين من سويق غيره) (٢٩)، فجدح الرجل السويق، إذا دافه بماء أو لبن أو غيرهما ثم حركه بالمجدح وهي الخشبة التي يعرض رأسها والشراب المخوض مجدوح والمجدوح أيضاً شيء كان يتخذ في الجاهلية في الحروب وهو أن يعتمد إلى الناقة فتفصد ويخلط دمها بما قدروا عليه من دقيق أو سويق أو غير ذلك فيأكلوه (٣٠)، ولو لم يشرح هذا المثل لفظة لفظة لما فهم معناه في غير عصره.

* الخطابة:

إن الخطابة فن نثري احتلّ مكانة عند العرب، لا تختلف عن مكانة الشعر رغم أنها كانت دونه في بداية عهدها، إلا أنها شيئاً فشيئاً أخذت مكانتها لديهم وتعززت هذه المكانة بمجيء الإسلام، وقد كان الخطباء قبل الإسلام وبعده يحلّونها بعدد من الحلي من مثل الأشعار المختلفة والحكم والأمثال. وزاد عليها الإسلام توظيفاً آخر هو استعمال الأحاديث النبوية والآيات القرآنية، وكان الغرض من كل ذلك تجميل شكل الخطب بما تحلى به من الأمثال والحكم، وكذلك الشعر والأحاديث النبوية والآيات القرآنية من جهة، ومن جهة لأن الخطبة تلقى بهدف الإفهام والإقناع، وهذا التوظيف مما يحقق ذلك ويؤكده ثم جلب نظر السامعين من الجمهور لما في الشعر والأمثال والحكم من موسيقى وإيجاز معنى.

فضلاً عن أن العرب كانوا يفهمون التلميح ويقدّمونه على التصريح، وجاء في معنى المثل كذلك أنه كناية دون تصريح، إلى جانب اهتمام العرب بالأمثال وتداولها وجمعها لعدد من موضوعات العصر الذي نشأت فيه فمنها ما كان متعلقاً بعادات العرب من كرم وجود ومروءة كذلك مما كرهوه من الصفات كالبخل والجبن والخيانة.

كما أنها أي الأمثال بعد مجيء الإسلام تضمنت الكثير من أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم ومعاني بعض آيات القرآن الكريم، وكل هذا كانت الخطابة تحتاج إليه، وتوظف معانيه لما لمسته من ميادين الحياة العربية القديمة في حالات الحرب والسلم في أوقات الجاهلية والإسلام.
واعتبر كل ذلك تداولاً للأمثال لأن الخطابة بدورها كانت تلقى شفاهة أمام جمهور المستمعين في شتى الأغراض والموضوعات، فكانت خطابة حرب وسلم، خطابة صلح، خطابة حماس، خطابة دينية، وفي كل ذلك احتاجت إلى تداول الأمثال التي طالما عبرت عن معرفة الحياة وإدراكها بكل جوانبها.

ومثلما نقول عن الخطابة نقول عن الحياة اليومية وعن الشعر، لأن كلاً من هذه الثلاثة كانت مشافهة واستعمال المثل فيها هو من قبيل تداوله مشافهة كلما عرض الموقف له واستحضرته الحوادث بكل ما تحتويه من معنى وشكل لأن المثل كما يقال تكامل بين الشكل والمعنى، وهو أي المثل بنية لغوية متميزة من كل النواحي، ثم هو معنى لكل ما يختصر قصته في عبارة موجزة، كما أنه سهل الإدراك غير غامض.

والمثل يختلف عن الأسلوب الشعري والقصصي، ومن ثم فهو يدور في نطاق محدود يسهل من خلاله ابتكاره وتداوله من غير استغراق في كنهه أو إعمال الذهن لأجل الوقف على مغزاه(٣١) فهو في الغالب سهل المفردات، واضح العبارة، لا يشكل فهمه لتحديد مجاله بأمور الحياة اليومية التي يعيشها العربي ويدركها بكل شؤونها خاصة إذا ما تعلق أمر تداوله بالعرب القدامى في فترة المشافهة.

فهم يدركون معانيه تمام الإدراك، لكن التداول لا يتعلق بهذا الإدراك فحسب، بل يتعلق بكل ما أشرنا إليه من أسباب، وفوق كل ذلك اتصال المثل بحياة العربي، فضلاً عن فطرة العربي اللغوية وذوقه الخاص الذي يضمن له إدراك هذه الأمثال معنىً ومبنىً.

تدوين الأمثال:

لما كان للأمثال ذلك الارتباط بحياة العربي، ارتأت العرب أن تحفظها من الضياع، وبذلك تحفظ جزءاً كبيراً من تراثها، فهي أي الأمثال بكل ما تحتويه وما أشارت إليه كانت من جهة ما تمثّل تلك «الآداب البارعة التي كشفت عن روعة البيان العربي وأعطت العرب الأهلية في السبق والتفوق عن سائر الأمم ومن ثمة أبدى العرب اهتماماً واعياً بحفظ الأمثال القديمة، وتداولتها ألسنتهم على صورتها المألوفة، وتحروا الدقة في نقلها عن الأصل، لأن هذه الأمثال نبثقت من صميم وجدانهم وكشفت عن اتجاهات شتى تتعلق بالبيئة الاجتماعية التي ترعرعوا فيها وفطروا عليها»(٣٢).

وخير شاهد وأصدقه على عناية أسلافنا العرب بجمع الأمثال وتدوينها ما بين أيدينا من آثارهم الكبيرة التي تناقلتها العصور وما سمعناه مما عدت عليه عوادي الزمن، فأصبح أثراً بعد عين حتى فاق ما وصلنا من ذلك جميع الأمم التي سبقتهم أو عاصرتهم(٣٣) وجدير بنا أن ننوه بروائع التراث العربي ومن كان سبباً في ترسيخ أصوله فيما يتعلق بالأمثال (٣٣).

فتدوين الأمثال وجمعها كان أمراً لابد منه لحفظها من الضياع، وضمان تناقلها بين الناس في مختلف العصور والأماكن، فجاء جمعها بداية في عدد من الصفحات القليلة، ثم جمعت هذه الصفحات وصارت أكثر، وشيئاً فشيئاً أصبحت مدونات الأمثال من أكبر الكتب التي تؤلف، واحتوت الآلاف من الأمثال.

ووصلت الأمثال إلى مختلف أصقاع المعمورة بتضمينها دفّات الكتب التي أعطتها تنقلاً أسرع وبقاء أطول، وكان كل من أراد بإمكانه الاطلاع على هذه الأمثال، وبشروحها المختلفة، وتداولها الناس بذلك، وجرت في حديثهم، كما تداولوا الشعر.

عوامل تداول الأمثال بعد التدوين:

غير أن هذا التداول لم يوجد هكذا، إنّما كان راجعاً لعدد من الأسباب سهّلته فالناس مثلاً لم يتداولوا القصص والروايات بحرفيتها، وهذا ما يؤدي بنا لإدراك أول أسباب هذا التداول، وهو الإيجاز، ذلك أن إيجاز العبارة في المثل هو ما ضمن له الرواج والذيوع، إذ يقول العسكري «ولمّا عرفت العرب أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام وتدخل في جل أساليب القول أخرجوها في أقوالهم من الألفاظ ما يخف استعمالها ويسهل تداولها فهي من أَجَلِّ الكلام وأنبله وأشرفه وأفضله لقلّة ألفاظها وكثرة معانيها ويسير مؤونتها على المتكلم مع كبير غايتها وجسيم عائدتها»(٣٤).

وبذلك كان معنى المثل أكثر من عدد المفردات التي تكوّن عبارته، لذلك أحبَّته العرب، وتداولته لما يمكنه أن يتضمن من معانٍ كثيرة في مقابل عبارة قصيرة، فقول العرب مثلاً «إيّاكم وخضراء الدمن»، وهو حديث نبوي سار وجرى مجرى المثل عند العرب واعتبر من جوامع الكلم التي قال عنها «أوتيت جوامع الكلم» وهي الكلمات القليلة بالمعاني الكثيرة وهو نفسه ما تضمنه هذا المثل، فهو على قصره إذ يتكون من ثلاثة مفردات وحرف ربط (و) ـ يمكن أن يشرح معناه في كتب ورّبما مجلدات، فهو نصيحة منه صلى الله عليه وسلم، يتحدد معها مستقبل كل مسلم ومسلمة يرغبان في بناء بيت سعيد تَشْرُفُ به الأمة وتزكيه دعوات المسلمين وتباركه صلوات الله، إذ يلفت انتباه كل المسلمين أن الجمال ليس هو الأساس في اختيار المسلم لزوجته وأم أولاده، ويحذر في قوله (إياكم) وهو اسم فعل أمر بمعنى احذروا، وخضراء الدمن كما قال عنها النبي ـ في تكملة الحديث: قيل: وما خضراء الدمن يا رسول الله، قال: المرأة الجميلة في المنبت السوء»، أي المرأة الجميلة الخلقة في البيئة السيئة، والمنبت هو المكان الذي تنبت فيه

المرأة مثل الشجرة أيمكان تربيتها ومنزل أبويها، فجمالها لا يشفع لها إذا ما كان منبتها الذي تلقت منه رعايتها الأولى سيئاً.

ويدعّمه قول آخر للنبي «اختاروا لأبنائكم الأخوال فإن العرق دساس»، وقال صلى الله عليه وسلم الأخوال ولم يقل الأعمام، لأن الخال أخ المرأة، والإسلام يعطي للمرأة كبير القيمة وأعلى المكانة فهي صلاح المجتمع وفلاحه فإذا صلحت صلح وإذا فسدت فسد ولذلك يقول شوقي:

الأُمُّ مَدْرَسَـةٌ إِذَا أَعْدَدْتَهَـا
أَعْـدَدْتَ شَعْباً طَيِّبَ الأَعْرَاقِ

ومثلما قلنا عن هذا المثل «إياكم وخضراء الدمن» يمكننا أن نقول عن غيره من الأمثال مما قصرت عبارته لوزن معناها واتسع لذلك تداولها العرب، وجرت في كلامهم وكثرت في محاوراتهم ومحادثاتهم.

ثاني سبب كان من أجله التداول هو احتواء المثل على الصور البيانية من مثل (الاستعارة، والتشبيه والكناية والمجاز) والصور البديعية المعنوية الدلالية من مثل (الاقتباس، الطباق والمقابلة وغيرها)، لما تضفيه هذه الصور على معنى المثل من طبع وطبيعة خاصين لا يكونان في غيره، فالتشبيه والاستعارة مثلاً لهما كبير الدور في إيضاح المعنى وإجلائه، فقول العرب (إنما هو كبرق الخلب) (٣٥)، الذي يضرب للمخلف الموعود الكاذب في حديثه يشبهه ببرق الخلب وهو البرق الكاذب الذي لا مطر له فهذا المثل يعطي في عبارته وجهاً بلاغياً جميلاً هو أفضل من قولنا «إنما هو كاذب».

كذلك الاستعارة في قولهم: «إياك أن يضرب لسانك عنقك» (٣٦)، حيث يستعير لفظة الضرب لتشبيه اللسان بالسكين، لكن دون ذكر المشبه به والاكتفاء بالمشبه على سبيل الاستعارة المكنية، ويتضح من خلال هذه الاستعارة لفظة الضرب قيمة حفظ اللسان ومدى ضرره إذا أطلق له العنان، إذ يتحول إلى سكين يقطع عنق صاحبه بما يمكن أن يصدر عنه، وهكذا تكون البلاغة في صورة الاستعارة إيضاحاً للمثل وإجلاء لمعناه بالتالي تسهيل لتداوله وشيوعه بين الناس.

أيضاً يساهم كل من الطباق والمقابلة في هذا التداول بفضل ما لهما من ترسيخ لفكرة المثل ومعناه كما أن تقابل المفردات فيهما يعطي انتقالاً من الضد إلى الضد مما يصنع جمالاً خاصاً في عبارة المثل، فقول العرب (الصِّدْقُ عِزٌّ وَالكَذِبُ خُضُوعٌ) (٣٧)، وأيضاً (الحَمْدُ مَغْنَمٌ وَالمَذَمَّةُ مَغْرَمٌ) (٣٨) يجعل التقابل واضحاً بين مفردات المثلين (الصدق والكذب) (العز والخضوع)، (الحمد والمذمة)، (المغنم والمغرم).

كما أن المقابلة تصنع ما يشبه التقييم في عبارة المثل إذ يشكل التقابل بين مفرداتها من المثل شطرين يتساويان فيهما لمفردات وتتعاكس أو تتقابل في المعاني، ولأن العرب أصحاب فطرة في تحسس جمال اللغة وإدراك معانيها كان منهم أن أحبوا هذه الأمثال لما فيها من أشكال وصور متعددة تترجم غنى هذه اللغة واستغناءها عن غيرها.

وأصحاب الأمثال هم أناس تحكموا في زمام اللغة وأحسنوا العبتها فأبدعوا في تشكيلها صوراً مثلية من المعاني، وتعرض لما استعصى من الصور والمفردات، وبذلك كان للعرب أن أحبوها وتداولوها بينهم حتى شاعت واتسع مجالها.

هذا فضلاً عن أن دلالة المثل على معناه ومضمون قصته وأيضاً موافقته للموقف الذي يضرب فيه في الكثير من الحالات والظروف جعل هذا التلازم بينه وبين قصته، فإذا ذكر هو استحضرت قصته، وإذا روت قصته كان هو ماثلاً في المقابل، مما جعل الأمثال تتداول بين الناس لملاءمتها لموقفها.

والأمثال بذلك تحقق القاعدة التي قامت على أساسها البلاغة العربية ألا وهي (مناسبة المقال للمقام) أو كما يقال (لكل مقام مقال)، كذلك كان حال المثل في إطلاقه في مختلف المواقف إذ المثل دليل الفكرة التي يتضمنها، فكان بذلك يتداول ليعبر عنها.

وقد ورد أن الجاحظ مثل للبلاغة من الخطابة والأمثال والحكم أكثر من غيرها الأن من بين الأغراض التي نشأت البلاغة لأجلها كان الإقناع، والخطابة كانت وسيلة للإقناع قديماً في مواقف الحرب والسلم والإصلاح وشؤون الدين، كذلك كان المثل والحكمة وسيلة للإقناع لدى العرب إذ تناقلها العرب ودلت على حياتهم وارتبطت بما عرفوه من عادات وتصرفات، وصارت تستحضر كلما تناسب الموقف مع مضربها الذي قيلت فيه أول مرة.

والمثل أخيراً مهما كان مشافهة أو كتابة وكيفما اختلفت أسباب ودواعي التداول فيه، سواء كانت صوتية أو غيرها، فهو أي المثل قد شاع وراج بين العرب وتداولوه لاتصاله بحياتهم وارتباطه بمعيشتهم ولأنّ له مميزات تركيبية خاصة توفرت فيه واتسم بها، أدركها العرب ـ قبل نشوء البلاغة كعلم ـ بفضل ذوقهم الفطري المتميز الذي مكنهم أن يتذوقوها ويضمن لها مثل هذا الرواج والتداول في مختلف نواحي الحياة اليومية والإبداعية، لأنه تم توظيفه في ميدان الكتابة الفنية التي أخذت مكان الخطابة في العصر العباسي.

هـوامش الدراسة:

القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع).

(١) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٩ م، ص ٢٩٢.

(*) أبو عبيد القاسم بن سلام، وقيل ابن سلاّم بن مسكين بن زيد، وكان زيد حمالاً، وكان أبو عبيد يخضب بالحناء، أحمر الرأس واللحية ذا وقار وهيئة.. خبر كل ذلك في فهرست ابن النديم.

(٢) أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، حققه وقدم له إحسان عباس وعبد المجيد عابدين، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ص ١٢.

(٣) نفسه، ص ١٣.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٠ هـ ـ ١٩٩٠ م، مج ١١، مادة مثل، ص ٦١.

(٥) نفسه، ص ٦١.

(٦) نفسه، ص ٦٣.

(٧) جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، شرحه وصححه وضبطه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج ١، ص ٤٨٦، ٤٨٧.

(٨) محمود السيد حسن، التعبير اللغوي في أمثال القرآن الكريم، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠١ م، ص ١٨.

(٩) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ١٩٩٥ م، ج ١، ص ٤١، ٤٢.

(١٠) جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠ م، ص ٧٥.

(١١) ـ أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص ٤٦.

(١٢) ـ جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص ٦١.

(١٣) ـ [....] ما بين المعقوفين من إضافة الباحث.

(١٤) ـ جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص ٦٧.

(١٥) لفظة التداول في هذا الاستعمال تعني الشيوع.

(١٦) محمود السيد حسن، التعبير اللغوي في أمثال القرآن الكريم، ص ٥٨.

(١٧) أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص ٢٨ ـ خير الدين شمسي باشا، معجم الأمثال العربية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢ م، ج ٣، ص ٢٤٤٠، ٢٤٤١.

(١٨) نفسه، ص ٤٥٢.

(١٩) أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص ٢٨ ـ خير الدين شمسي باشا، معجم الأمثال العربية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢ م، ج ٣، ص ٢٤٤٠، ٢٤٤١.

(٢٠) نفسه، ص ٤٥٢.

(٢١) محمد جمال صقر، الأمثال العربية ـ دراسة نحوية، مطبعة المدني، القاهرة مصر، الطبعة الأولى، ١٤٢١ هـ ـ ٢٠٠٠ م، ص ١٩٦.

(٢٢) أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص ٤٤.

(٢٣) نفسه، ص ٤٤، وهذا البيت للنابغة الذبياني (طويل)، كما ورد بيت آخر للبحتري (خلائق لو يلقى زياد مثالها** إذن لم يقل أي الرجال المهذّب) (طويل).

(٢٤) نفسه، ص ٧٣.

(٢٥) نفسه، ص ٧٣.

(٢٦) نفسه، ص ٢١٦.

(٢٧) نفسه، ص ٢٩٨.

(٢٨) نفسه، ص ٤٠٨. وأورد البكري البيت للبعيث، ولكنه ورد أيضاً في شعر مجنون ليلى وشعر قيس بن ذريح (طويل).

(٢٩) نفسه، ص ٤٠٦.

(٣٠) نفسه، ص ٤٠٧.

(٣١) محمود السيد حسن، التعبير اللغوي في أمثال القرآن الكريم، ص ٥٥٦.

(٣٢) نفسه، ص ٢٧.

(٣٣) نفسه، ص ٣٧، ٣٨.

(٣٤) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تدقيق محمد أبو محمد الفضل إبراهيم ـ وعبد المجيد قطامش، دار الفكر، ١٩٨٨، الطبعة الثانية، ص ٤١.

(٣٥) أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص ١١٢.

(٣٦) نفسه، ص ٢٣.

(٣٧) نفسه، ص ٣٦.

(٣٨) نفسه، ص ٢٤١.

قضية الموت في محلة الأطهار

توازن البناء وعمق التجربة

نبيل عبد الحميد

يلاحظ المتابع الواعي لإبداع الكاتب عصام الصاوي في مجال القصة القصيرة نوعاً من الارتقاء الفني.. وهذا الارتقاء يواكب العملية الإبداعية ويتصاعد معها في حماس ومثابرة، معتلياً بدرجات الخط البياني إلى مرحلة الإجادة.

فمنذ محاولات الكاتب الإبداعية المتنامية.. بدءاً بالمجموعة القصصية الأولى «سور القاهرة الوردي» ثم مروراً بالمجموعات المتلاحقة وانتهاءً بالمجموعة «الرقص على الألغام».. نجد الخط البياني للإجادة عنده يبدو متذبذباً في بعض الأحيان، يبدو مكافحاً ودؤوباً لاكتساب قدرات وخبرات جديدة ومتفوقة.. ولكن عنصر الوقت لا يسعف!

وأخيراً أجاءت هذه المجموعة القصصية الجديدة «في محلة الأطهار».. لتكون بمثابة نقطة الارتكاز الهامة على قمة خط الإجادة البياني.. وفي تصوري أن هذا الارتقاء الفني قد حققه الكاتب من خلال محورين هامين هما:

- المحور الأول: عمق التجربة في التعامل مع قضية الموت، من حيث تأثير الدوافع النفسية على خوض رحلة الانتقال.

- المحور الثاني: توازن البناء الفني من حيث إمكانات الفكرة، ومستويات اللغة الفنية.

قضية الموت والدوافع النفسية

- يبدو واضحاً من البداية هذا الاقتحام الساخر لقضية الموت، وكأن الكاتب يجر رجلنا في هوادة، ويغرر بنا وهو يستدرجنا إلى جب الموت.

- ففي قصة «طقوس الأحزان» نجد الحوار المكثف منطلقاً بين رجلين، مصوراً رؤوس مفرداته اللغوية إلى صدر الحدث مباشرة: «الأستاذ سيد تعيش إنت».

- ثم يدور الحوار بين الرجلين في سخونة، موحياً بالقلق والتخوف من خطفة الموت المفاجئة، تلك التي لا تعبأ بفتوة الشباب ولا حماية الصحة. ثم يتهادى الحوار في توجس ملتقطاً أثر توسع من خصوصيات هذا السيد الذي مات فجأة بعد صلاة الظهر وهو في تمام صحته.

- «لابد أن معاشه سيكون قليلاً».

- وحين تبرق أمام العيون مغريات الحقيقة.. معاش البنك ومعاش النقابة وبوليصة التأمين وإيراد الأرض الزراعية.. نفاجأ بقضية الموت تتهادى إلى قاع الصدر.. بينما تطفو مسعورة قضية الحياة، قضية أطماع الدنيا، يقول لصاحبه ملقياً بشباكه على الفريسة الأرملة: «إذن سوف أنتظر مرور السنة».

- ملوحاً بذلك لحل شيفرة القضية الأزلية، قضية مواجهة الموت، عن طريق رد الفعل الساخر الضاوي.

- كذلك يبدو اقتحام الكاتب ساخراً لقضية الموت.. عندما يعلق حياة الأستاذ عبد العزيز رهينة بالوصول إلى ثمرة ليمون متدلية من شجرته، وحين يتنازع الرجل شعور بالإحباط والهزيمة النفسية والجسدية، وهو يحاول المرة تلو المرة للوصول إلى الثمرة المنشودة. وبرغم النهاية المعلقة للقصة وبرغم عبارة سعيكم مرفوض الموحية بميلودراما في رأس الرجل من معاندة لزائر الموت.. إلا أننا نستشعر النهاية الحتمية لهذا المثابر العجوز!

- «الموت ذلك الصديق العزيز الذي يأبى أن يحضر، خاصة وأن هذا وقته تماماً، فقد حصد كل دفعتي في الميلاد والمدرسة والتخرج والمعاش، ثم تجاوزني إلى دفعات تالية.. إن عزرائيل قد نساه».

-أيضاً يدخل تحت عباءة الاقتحام الساخر لقضية الموت هذه اللحظة المفاجئة لحظة سقوط الجسم الثقيل في قصة «حبيبي يسمين جداً».. سقوط جسم الزوج الذي تفرغ للأكل والنوم ملقياً بأعباء المسؤولية عن كتفيه. وهو سقوط جاء على مستوى الواقع ويقابله في نفس الوقت سقوط آخر جاء على المستوى النفسي، نتيجة إحساس الزوجة بانهيار مفاجئ لدعامة البيت الأساسية، وتعرض الأسرة للعراء!

وبرغم ما كانت تحمله هذه الزوجة من تراكمات قهرية، مرجعها ذلك الجو الثقيل المقبض، الجاثم على سقف البيت وأهله.. إلا أن عاصفة الوحدة المباغتة كانت أشد وطئاً واهتزازاً بنفسيتها عن كل ما عداها..!

«وزارنا في البيت الصمت ثم السكون، وتطور الموقف لتكون تقطيبة الوجه الدائمة هي شعارنا جميعاً بعد أن احتلت المشاكل مكانها بيننا».

-وكأن الكاتب يلوح بفكرة المثل الشعبي.. ظل رجل ولا ظل «حيطة».

-تبدأ بعد ذلك إغراءات الكاتب للهبوط معه إلى جب الموت، وبعد أن شجعنا بالاستخفاف بضحالته، مداعباً بتساؤل بدا بريئاً محايداً. فإذا كان الموت يأتينا مباغتاً.. فلماذا لا نبادره نحن بأوعية أوزارنا فنلقيها طواعية بين أحضانه!

> كما ساعد المنولوج الخارجي على بناء الشخصية في قصة «سمير راسبوتين» نجد في المقابل المنولوج الداخلي يتحمل هو بتركيب الشخصية، ورسم أبعاد الزمان والمكان في قصة «البكاء بعيون مفتوحة» ولأنها قصة تنتحي شكلاً تعبيرياً في التناول واللغة.. نجد بناءها أشبه بندف الحزن لهشة تتساقط تراكمياً داخل الكيان المنكسر

-ففي قصة «بيوع البيوت» نجدها مقسمة إلى ستة مقاطع. المقطع الأول لافتة بانورامية تتصدر مسرح الحدث، ثم تتواتر العروض هتافاً كثيفاً في المشهد الأول يظهر الشاب هائماً بالعاشق لامرأة في سن أمه. وعندما يجرفه تيار الحلم الوردي، مقتلعاً جذوره من مرفأ الأهل والعلم والمكانة، إلى حيث يلفظه على منعطف لضياع مستنزفاً ممصوصاً، فأي مصير يمكن أن ينتظر بعد ذلك!؟

-وفي المشهد الثاني نجد نفس تيار الحلم الوردي يطيح بحمدية ملفوظة من زوجها وأبنائها.. وفي المشهد بعد التالي تطالعنا شخصيات مرزوق ومتولي ومهدي وهم يتساقطون كالفراش حول الضوء لمصرعهم بين قضبان السجون أو حطاماً بين تروس القهر.

-يزداد التعامل النفسي تعقيداً في مواجهة قضية الموت عندما يطالعنا بطل قصة «الحركة الأولى لحمار ساكن».. ذلك الشاب الذي يتوهم شراء دماغ هو أصلاً فاقده، فهو يهرب من حميمية المعاشرة الزوجية ومن عيون الناس والبوليس، ومن أرجاء العالم النظيف.. فاراً بنفسه إلى مستنقع الرذيلة، ومدعياً اكتشاف دنيا جديدة دستورها الطفو فوق سطح العالم!

-ولأن الواقع اختلط بالحلم في هذا الدماغ، فقد تداخلت وتميعت عناصر الزمان والمكان والأشياء بداخله أيضاً!

-«ليلة سوداء كانت بالفعل، كل الألوان كانت سوداء، الليل أسود، والفعل أسود، وضمائر الكل كانت قد أصبحت كذلك منذ زمن» فهو يلتقط أمكنة ومرائي وأفعالاً هائمة في عالم الضباب والسحب ودخان المخدر، المغيب للعقل، فيراها أمامه.. المرأة العارية الطويلة البيضاء.. فيتلقفها بين الأحضان.. وعندما يعوم الحمام تصدمه حواسكين فيأخذها ويذبح الجمال الراقد إلى جواره.. فينفجر الدم غزيراً من المرأة، بينما يتوهم الشاب المغيب أنه يغسل به عاراً!

-وبرغم إغفال الكاتب للدوافع النفسيه وراء هذا السلوك.. تلك التي أدت بهذا الوائل للسقوط في أعماق المستنقع، إلا أنه وهو يلمح لنا بعبارة (يغسل به عاراً) قد أعطانا فرصة التأويل لأبعاد هذه الدوافع.

-في قصة «سمير راسبوتين» يتأتى الموت بشكل طبيعي ومتوقع نتيجة الخلل العقلي، والذي توازى معه خلل جسدي. فنجد هذا النموذج من الهوامل البشرية هذا سمير نجده على صورة منفرة كما اعتدنا أن نصطدم في شوارعنا بأمثاله.

-«كان الرجل عملاقاً ضخماً، يطلق شعره كله أسود اللون وقد تلبد تداخل شعر لحيته مع شعر رأسه وشاربه وحاجبيه».
-فالخلل العقلي هنا مرجعه انقطاع الأمل وفقدان التوازن والمصالحة مع العقول السوية المحيطة به. فهو لا يقبل الصدقة ولا يتحرك من مكانه، ولا يكلم أحداً، وقد زهد الناس والمال والبيوت. وقد تراكم هذا الخلل فطغى على اتزان العقل!

-«قال في هدوء رصين، إن اتصالاته تتم عبر أجهزة غير منظورة مع ناسه ومريديه والعباد في أنحاء العالم طول النهار، ثم يلقي للبشر أوامره عصر كل يوم بانتظام».

-ومن خلال المنولوج الخارجي، الهلوسة، نتعرف إلى منطقة هامة من مأساة الرجل، وهو شكواه لقاضي موضوع وثيقة المسلوبة منه، ثم وهو يتمادى مع تعاظم الذات وتقمص مكانة الألوهية. أما الخلل الجسدي فقد جاء نتيجة للخلل العقلي بطبيعة الحال، مما ساعد على تراكم القاذورات والأوبئة على حواسه، ثم نفاذها إلى داخله واقتحام أجهزته وإفسادها، ثم يتأتى الموت والفناء من بين تروس الزمن ليذهب بسمير راسبوتين تاركاً بذرته في نفس المكان، لتستنبت كائناً بنفس المواصفات والتركيبة الملتاثة، تواصل ذلك الخلل البشري.

-وكما ساعد المنولوج الخارجي على بناء الشخصية في قصة «سمير راسبوتين» نجد في المقابل المنولوج الداخلي يتحمل عبء تركيب الشخصية ورسم أبعاد الزمان والمكان في قصة «البكاء بعيون مفتوحة» ولأنها قصة تنتحي شكلاً تعبيرياً في التناول واللغة، نجبناها أشبه بندف الحزن الهشة تتساقط متراكمة بداخل الكيان المنكسر. تتسرب إلى مواطن الألم تستنزفها فقد كانت (هي) رفيقة حياته، قوية فتنة حنوناً رقيقة وجميلة وقد أعطته العزة والشموخ والكرامة والمهارة وأشياء أخرى، قبل أن ترحل.. ثم استمرت في العطاء بشكل آخر بعد رحيلها.

-وهكذا جاءت تركيبة شخصية البطل في حالة سكون ظاهري، في حالة انتباه تام لاجترار تلال الأحزان.. بل والاستمتاع النفسي بهذا الجو من الترقب والانصهار!

-في قصة «زيارة عم عسل» يقيم الكاتب نوعاً من التوازي النفسي، بين روح الأب الأكبر المدفون في المقابر وأفراد أسرته بالكامل. فعن طريق الحلم يتم الاتصال والملاحقة وبث الحماس.

وبرغم موته من سنين وانقطاعه عن الزمان والمكان إلا أن حديثه معهم يوحي بالمعايشة الشعورية، ثم يكون هناك الحث على دفن الرفات.. وقد أضفى الكاتب جواً من الصوفية العالية على هذا التوازي النفسي في القصة، مما أتاح الفرصة (على المستوى الفني) للروح الهائمة لفعل الاتصالات الآنية المكانية لعدة أشخاص وبنفس درجة الإيحاء.

> في قصة «بيوع البيوت» نجد البناء الفني وقد بدا ممتداً في مستوى أفقي منتقياً بعض النماذج من ذوات الأبعاد المتقاربة من حيث موقعها الطبيعي على حافة المجتمع، ومن حيث استجابتها للاهتزاز العنيف لحظة سقوطها في هاوية اللارجعة!

-ويتمدد جو التصوف العالي إلى حيث يغمر شرفة الحاج منصور في قصة «الحاج منصور مقبول».. فيأخذ ويرتفع به في رحلة أشبه برحلة المعراج.. يبدؤها بغرغرة الموت ثم تسمو به الروح إلى عالم الرؤى، فيرى ذنوب دنياه المتراكمة على ميزان محاسبته!

-«رأيت لسانه وقد سقط طويلاً أزرق اللون مسوداً وقد علته بثور صفراء سمعت صوتاً خرقاً آتياً من داخلي أن هذه كذباتك ونميمتك طول عمرك....».

- ويرى مواطئ النساء وفواحش الأموال وهي تجتاح تماسكه وتطيح بمقاومته، ثم يكون طريق الصراط، حيث التسبيحات والابتهالات، ولملمة الذات، والرعب من هول النار.. ياحنان يامنان.. ثم موسيقى وترانيم أهل اليمين.. ثم رحلة البرزخ بما فيها من كشوفات ونفحات ونورانيات إلهية تغمر الأبدان والأرواح.

- وهكذا يصاحب قضية الموت تيار من الصفاء النفسي في هذه القصة وكأنها رحلة اغتسال روحي من آثار الدنيا وأدرانها.

- كما يصاحب قضية الموت تيار من التنازع النفسي في قصة «حلاوة الروح».. فبرغم التأكد من السقوط في جب الموت، وبرغم انسلاخ الروح عن الجسد، إلا أن مقومات ومغريات الحياة الدنيا مازالت تلاحق الأرماح في برزخها.

- «نظرت فرأيت عالم الأموات الذين لم يصلوا إلى البلى، وتدافعت لهم ذكرى الحياة والمال والشهوة، نادمين أنهم تركوها للكل غيرهم».

- ثم أخيراً يظهر نور الشفيع يشق الظلمة على جانبيه، فإذا هو لامع نظيف براق، يتقدم زمرة الأرواح العطشى إلى نهر الجنة.

- في قصة «رائحة الشيكولاته» يناوش قضية الموت إحساس بالكينونة المادية الدنيوية إحساس بفعل الحواس الجسدية والمشاعر النفسية. فالميت الراقد في قبره ينتبه فجأة، ويتسمع للأصوات من فوقه، ويتعرف إلى بعض منها، كما يمكن أن يرى ملامح الحيرة على وجه الابن الأكبر ويتشمم رائحة الشيكولاته، فيبدأ الدماغ يجترطعم الحياة الدنيا، كما يتشوق لأحضان الابن، وهنا تختلط المشاعر النفسية بالواقع الحسي، مكونة من تراجيديا الموت كوميديا ساخرة.. وعندما يقرر الميت أن يترك عالم القبور فاراً منه إلى دنيا الأحياء، حيث يزور الأهل والأصدقاء، ويروّح عن النفس عناء الرقاد الطويل.. عندما يقرر ذلك يقام مؤتمر لمناقشة الفكرة بين أهل المقبرة. فالكل يتشوق للانطلاق من فتحة السقف ليتصل بأهل الدنيا.

> في قصة «في محلة الأطهار» تمكن الكاتب من الإفادة بالمفردات الصوفية الموحية فراحت تسمو باللغة الفنية إلى عالم الأرواح، إلى عالم ما فوق المادة، حيث تجليات الرؤى والكشف والانسلاخ عن سجن الأبدان

- ويخرج الميت إلى عالم الأحياء في صورة أثيرية، فيزعجه ملامح التوتر وقبح الأصوات والأفعال والفوضى.. ثم تكون الكارثة وهو يفاجأ بذلك الكم الهائل من النكران والجحود، متفشياً بين أفراد أسرته فيأكله الندم!

- «خاب أملي بعد أن درت على بيوت الأحباب والأصدقاء فأنهيت جولتي بسرعة، نادماً أني فكرت في ذلك.. توقفت أرقب الناس والحال فازدادت قناعتي بتفاهة ما يفعلونه.. بعدما توارى الخجل والحياء بعيداً عن الوجوه».

- وعندما يفر الميت ساخطاً على أهل الدنيا.. إلى حيث يدخل مقبرته، نجد أن هذا الفعل أصبح مستحيلاً فقد أغلقت فتحة السقف بالطوب والأسمنت وكيف يعود إلى مكانه ؟!

- كان من الممكن أن يشكل هذا الموقف الساخر وسيلة فعلية للميت، فتكون النهاية الساخنة للقصة.. لولا أن الكاتب قد تناسى بأنه يتعامل مع كيان أثيري.. كما دلل على ذلك في وصفه له.. يمكنه أن يخترق المواد وينفذ منها في سهولة.

- وفي قصة «ترانيم الطاهر الراضي»، وحيث تعربد نزغات الشيطان بين مسارب الدماغ البشري، نجد إغراءات الفرار من حتمية الموت عندما تهز يقينية الأجل المكتوب.. فتقوم بفعل السوس ينخر بؤرة الإيمان في جسارة.. فلماذا يتوقف خط العمر عند الأربعين!؟ وعندما تتاح الفرصة للسطو على مستودع السنين، نجد اليد الطامعة لا تكتفي ولا تتراجع.. وحين يصبح الواقع ملوثاً بخباثات الزوجة ونزق الابنة ينفجر الحنظل في الفم، وينغرس السكين في الفؤاد، وتملأ الأشواك الظهر وتتحول السنوات المسلوبة من أعمار

الجمل والكلب وغيرهم إلى تروس مسنونة، تأكل البدن والمشاعر وتهرئ جذور الإيمان.. ثم في النهاية لا يتأتى الخلاص إلا من طهارة الماء.

-شعرت بيد تمسح جبيني، فرفعت عيني فوجدت الطبيب يبتسم لهم والآخر تلفت حولي فشلهدتهم وجميعهم يبتسمون وصحت فيهم «احضروا لي ماء أريد أن أتطهر».

توازن البناء الفني

-حمل الحوار المتبادل بين الرجلين في قصة «طقوس الأحزان» عبء التوصيل الجيد لأبعاد الفكرة، وذلك عن طريق الإفادة بمستوى لغوي يتسم بالبساطة والذكاء، وأيضاً عن طريق تهيئة الجو المشحون بمناورات الزيف والمكر والطمع.. فقد تواتر تبادل الحوار اللغوي سريعاً كثفاً مشعلاً درجة من النقاء الأخلاقي والإنساني، مبدياً نوعاً من التعاطف الحسي مع الموقف المأساوي «موقف موت الصديق»، ثم ما لبث درجة النقاء هذه أن تتعكر بالتدريج، لتباغتنا بالنهاية الساخنة للقصة حيث تبدو المساحة الناعمة المنزلقة بمثابة الرمال المتحركة للوقوع في أعماق المستنقع.

-في قصة «بيوع البيوت» نجد البناء الفني وقد بدا متدفقاً في مستوى أفقي منتقياً بعض النماذج من ذوات الأبعاد المتقاربة، من حيث موقعها الطبيعي على حافة المجتمع، ومن حيث استجابتها للاهتزاز العنيف لحظة سقوطها في هاوية اللارجعة!

-فهاني وحمدية ومرزوق ومتولي ومهدي نماذج بشرية مصابة في نوازعها الفطرية بشك ما، ومن حيث تفتقد إلى مقومات المناعة المكتسبة بدرجة مخلة.. ومن هنا فقد جاء الانحراف مصيرياً، وبرغم التناول التاريخي لهذه النماذج، إلا أن تكثيف اللغة ساعد كثيراً على تماسك البناء الفني مقدماً مساحة الإضاءة في أقل زمن وأوضح صورة.

-في قصة «الحركة الأولى لحمار ساكن» تمكنت اللغة الفنية من إشاعة الجو الضبابي، وبث فقاعات الطفو المخدرة، حاملة بها بقايا الدماغ المتداعي إلى ما فوق سطح العالم، واهمة به أطياف الحكم بالواقع في مزيج يثير الرثاء!

-كما تمكنت اللغة الفنية أيضاً من تمييع عنصر الزمن، فلم يعد الدماغ التائه على اتصال واعٍ بحركة الوقت، بتواتر الليل والنهار وحتى السنين، وفي النهاية تصبح الحقيقة الوحيدة الباقية أن يغلق عينيه إلى الأبد.

-وعلى عكس هذا الإحكام اللغوي جاءت قصة «سمير راسبوتين» كاشفة لأجزاء من الترهل اللغوي، أصاب البناء الفني بمناطق تصدع. فقد كان تدخل الكاتب «بصوت الراوي» مباشراً ومقتحماً وهو يفسر للقارئ ردود أفعال الشخصية المحورية.. منتهكاً بذلك أستار التلميح وحرمة ذكاء القارئ.. خاصة وأن هذه الشخصية لا تخرج عن إطار الشخصيات التقليدية! يمكن الرجوع إلى صفحة (٣٢) للاستدلال.. «قدرت أن الرجل مجنون يتوهم الاتصالات... لآخر الفقرة».

-وأيضاً صفحة (٣٧) مثال آخر.. «انصرفت حيراناً أفكر في سمير راسبوتين... لآخر الصفحة».

-في قصة «في محلة الأطهار» تمكن الكاتب من الإفادة بالمفردات الصوفية الموحية، فراحت تسمو باللغة الفنية إلى عالم الأرواح، إلى عالم ما فوق المادة، حيث تجليات الرؤى والكشف والانسلاخ عن سجن الأبدان وهناك لم تعد الكاميرا المصنوعة بيد الإنسان لترصد الحركات الدنيوية المادية، بل راحت تستطلع وترصد زمناً ماضياً وزمناً مستقبلاً، تحاصر أشخاصاً ومواقف وعلاقات، تستعرض الذنوب والآثام والشرور وتفندها إلى ما بين درجات القبول ودرجات الرفض.

-وأخيراً.. وبعد أن تتثاقل الموازين وترتجف الذاكرة حتى الموت، ويصبح لا مهرب من طريق السلم إليه تأتي الجملة القاطعة، ليس أمامك إلا التوبة..!

الفضاء النصي

بين تقليدية الرواية وتقنياتها الحديثة

عبدالحميد جودة السحار نموذجاً

د. عبدالمنعم إدريس مناع

عبدالحميد جودة السحار

لايخلو الفضاء النصي من أهمية رغم عدم ارتباطه بمضمون القص أو الحكي، فهو فضاء مكاني يتشكل عبر مساحة الكتاب وأبعاده، وهو مكان تتحرك فيه عين القارئ ثم خياله، ومن ثم يحكم تعامل القارئ مع النص الروائي، ورغم اعتباره مجرد فضاء للكتابة الروائية فإنه يقود القارئ إلى فهم خاص للعمل الروائي.

وتأتي الأهمية الأولية للفضاء النصي من سبقه للفضاء الروائي المتخيَّل، فهو خلفيته التي يتشكل عليها، ومنه يبدأ المتلقي في تشكيل ذلك الفضاء الروائي المتخيل عبر إشارات النص التي تكتسب فيه اللغة دلالاتها المكانية. وإذا كان للفضاء النصي في الرواية التقليدية تلك الأهمية فإن الروائي في وصفه لمكان ما إنما يستخدم اللغة أيضاً بتقنيات فنية خاصة كأن يعتمد على الاستباق أو الاستشراف لرسم ملامح شخوصه أو ذكر صفات مكان معيّن ويعتمد الكاتب في ذلك على تقديم عنصر على آخر، أو تسليط الضوء على زاوية معينة لمكان ما، وإهمال غيرها من الزوايا حسب ما يرتئيه كل روائي، فقد يعدّد كاتب أوصاف مكان معيّن ويعطيه من الأهمية ما يجعله في مقدمة عمله استقطاباً لاهتمام القارئ واسترعاء لانتباهه، وقد يمر كاتب آخر على ذلك المكان مرور الكرام لأن ضرورة القص –عنده– لا تقتضي الوقوف عنده.

إن تقديم وصف مكاني على غيره في العمل الروائي لايأتي به الكاتب إلا لغاية يتوخاها، ولأهمية لايصلح غيرها هذا المكان لتأديتها وفق مقتضيات فنية خاصة يرى فيها الروائي حتمية ذلك التقديم فتقديم «السحار» لصفات مكانية على غيرها، وتبديل مواقع الجمل تقديماً وتأخيراً إنما اقتضته ضرورة القص لديه عند وصفه للغرفة في رواية «وكان مساء» إذ يقول الراوي: «وقادتني ياسمين إلى غرفة استقبال فخمة، انتثرت فيها أرائك مذهبة وفرشت أرضها بسجادة عجمية كبيرة رائعة، وتدلت من السقف ثريا كلها من بلور، وانبعث النور من مصابيح ثبتت في أركان الغرفة، وغطيت بأغطية زجاجية ملونة، فانتشر الضوء خافتاً شاعرياً يعاون على الشرود الحالم اللذيذ»(1).

كان بإمكان الكاتب تقديم صفات على غيرها، وجُمل على أختها كأن يقدّم مثلاً جملة «فرشت أرضها بسجادة عجمية كبيرة رائعة» على جملة «انتثرت فيها أرائك مذهبة» كما كان بإمكانه تقديم جملة «وتدلت من السقف ثريا كلها من بلور» على سابقتها، ولك أن تقيس على ذلك عشرات الإمكانات والاحتمالات التي تعد بدائل لوضعية الجمل داخل نسق النص، ولكنّ الكاتب يرتب أوصاف أمكنته ويغير في ترتيب جمله ليصل بالمتلقي إلى الرسالة يريد له أن يدركها، ولمعنى يريد له أن يتوصل إليه.

وإذا كان من الواجب على القارئ أن يقرأ الرواية من بدايتها فإن ذلك لا يعني بالضرورة أن يبدأ الروائي أحداثه من بداية الرواية، إذ إن لديه من ضرورات الحكي ما يستتبع البداية من ذروة الأحداث أو من نهايتها وفق تقنياته التي يرى وقت استخدامها

كتقنية «الاسترجاع» FlashBack أو غيرها من التقنيات الروائية، أضف إلى ذلك حريته في مساحة الوصف التي يستغرقها المكان، وأي الأماكن عنده ظهر؟ وأيها توارى واستتر؟، وأي الأماكن أعطاه دور البطولة؟ وأيها انكمش دوره وانحسر؟!!

إن بإمكان القارئ أن يرصد ذلك من خلال الفضاء النصي في الرواية التقليدية بيد أن تقنيات الطباعة الحديثة أتاحت إمكانات هائلة كان لها دورها الفاعل في زيادة المتعة بالفن الروائي، فقد أتاح التطور الهائل في فنون الطباعة أشكالها وألوانها المختلفة للكاتب فرصاً كثيرة استطاع من خلالها أن يتحرك بحرية أوسع خلال تشكيله لنصه، واتسعت بذلك أدوار الفضاء النصي لخدمة المكان الروائي المتخيّل حيث يقدم الفضاء النصي - مجموعة من الدلالات المؤثرة والإشارات المساعدة على تخيل المكان بأبعاده المختلفة، ومن هنا تبرز مظاهر تشكل الفضاء النصي.

مظاهر تشكل الفضاء النصي:

تتصل هذه المظاهر بجنس الرواية كما تتصل بغيره من أجناس الكتابات الأخرى، وإن كان دورها ودلالاتها في الرواية أظهر وأعمق، وذلك لتحمُّل الجنس الروائي واستيعابه الوقفات المتأنية من النقاد والدارسين، ناهيك عن كثرة المناهج التي تمارس عملها على ذلك الجنس الروائي، ومن ثمّ اتضح دور المظاهر المشكّلة لفضاء النص الروائي ولعل أهم تلك المظاهر ما يأتي:

أولاً- تشكيل العنوان والغلاف وعلاقتهما بالنص:

يشتمل التشكيل على تشكيل العنوان وتشكيل الغلاف الخارجي للرواية :

أ- تشكيل العنوان:

جاءت كلمة «عنوان» في لسان العرب في مادتين هما: «عنن» و«عنا» وتحت المادة الأولى يقول ابن منظور: «عَنَّ الشيءُ ويَعُنُّ عَنَناً وعُنُوناً: ظهر أمامك، وعنَّ يَعِنّ ويَعُنُّ عنّاً وعَنُوناً واعْتَنَّ: ظهر وعرض.. ويستشهد بقول ابن بري: العنوان: الأثر، قال سوار بن المضرِّب:

وحاجة دون أخرى قد سنحت بها
جعلتها للتي أخفيت عنوانا

قال وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له.

قال حسان بن ثابت يرثي عثمان «رضي الله عنهما»:

ضحوا بأشمطَ عنوانُ السجود به
يقطّع الليل تسبيحــاً وقرآنا

ويمكننا أن نخرج من كلام ابن بري بقيمة اصطلاحية هي أن العنوان يستدل به على غيره، وهو أيضاً ظاهر مائز عن غيره، لذا صار عنواناً لذلك الشيء.

ويقول ابن منظور عن مادة «عنا»: «ومادة كل شيء محنته وحاله التي يصير إليها أمره، وروى الأزهري عن أحمد بن يحيى قال: المعنى والتفسير والتأويل واحد، وعنيت بالقول كذا: أردت ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيَّته: مقصده، قال ابن سيده: العنوان سمة الكتاب، وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي: أثر.....» (٢).

لا تخرج المادتان إذن عن معنى القصد والإرادة والأثر... وعلى كل فإن عدم خروج المعنى اللغوي لكلمة عنوان من معنى القصد والظهور والأثر يقودنا إلى أن نبين أن معنى القصد يحدد حقل اشتغال المرسل أي قصد المرسل لإظهار مستقبل مضمون المرسلة، ومعنى الظهور يحدد حقل اشتغال المتلقي عليه، أما باعتبار الأثر فإنه يشير إلى العلاقة بين العنوان وبين العمل الذي يعنونه.

يمكننا إذن أن نصل من خلال المعنى المعجمي للعنوان إلى معناه الاصطلاحي

باعتباره سمة الكتاب الدالة عليه، وهو عين المؤلف الخارجة من العمل إليه وعين القارئ الداخلة منه إلى العمل «والعنوان للكتاب كالاسم للشيء به يُعرف وبفضله يتداول، يُشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل رسم كتابه وفي الوقت نفسه هو علامة ليست من الكتاب جعلت له لكي تدل عليه... وهو ضرورة كتابية» (٣).

جدلية العلاقة بين العنوان والعمل «النص الروائي»:

في الوقت الذي استحوذ العمل الأدبي على اهتمام الدارسين والنقاد والمحللين واتسمت الدراسات المنصبة عليه – في أغلبها – بالجدية والموضوعية العلمية على المستويين التنظيري والتطبيقي ظل العنوان نوع من الإهمال وعدم الاكتراث على نفس المستويين المذكورين فعلى المستوى التنظيري لم يأخذ العنوان خصوصية منهجية تميزه عن العمل ذاته وعلى المستوى التطبيقي يجيء الحديث – غالباً – عن العنوان عَرَضَاً وذلك «متى استدعى الإنجاز التحليلي للعمل البرهنة على ما توصل إليه من نتائج» (٤) على الرغم من أن العنوان ربما يكون قد أخذ من الكاتب اهتماماً ليس بالقليل على غير ما يظن به بل قد لا يصبح من المبالغة في شيء القول بأن عناء وضع العنوان قد يقف على قدم المساواة مع عناء وضع العمل ذاته مع قصر الأول وطول الثاني لأن مقاصد الكاتب من وضع العنوان تختلف عن مقاصده من وضع العمل حيث «تتنازعها عوامل أدبية وذرائعية» (٥) ناهيك عن العامل الاقتصادي المتمثل في الجانب التسويقي للكتاب باعتباره منتجاً ينافس في سوق محمومة بهائل من مغريات الاقتناء الكثير الذي – ربما – تخطى الأعراف الأخلاقية واتخذ من تلك المغريات الشكلية مطية للربح الرخيص في عالم انفتح أوله على آخره.

> إن تقنيات الطباعة الحديثة أتاحت إمكانات هائلة كان لها دورها الفاعل في زيادة المتعة بالفن الروائي، فقد أتاح التطور الهائل في فنون الطباعة بأشكالها وألوانها المختلفة للكاتب فرصاً كثيرة استطاع من خلالها أن يتحرك بحرية أوسع خلال تشكيله لنصه، واتسعت بذلك أدوار الفضاء النصي لخدمة المكان الروائي المتخيّل حيث يقدم –الفضاء النصي– مجموعة من الدلالات المؤثرة والإشارات المساعدة على تخيل المكان بأبعاده المختلفة، ومن هنا تبرز مظاهر تشكل الفضاء النصي

إزاء كل هذه المتغيرات أصبح على الكاتب عبء كبير أثناء اختياره لعنوانه وسط زخم العناوين المدعومة بالصور، وعناصر الإخراج، ووسائل الإغراء، ومن ثم جاء اهتمام الكاتب بالعنوان خاصة لأنه يمتاز عن العمل بأولية التلقي، تلك الأولية التي تعطي العنوان والعمل استقلالهما وفق مقاصد خاصة بكليهما.

وإذا كان العنوان يفرض اتصالاً أولياً بين المرسل والمتلقي وهو في الوقت نفسه – مرآة العمل فقد جاء تحليله على مستويين:

المستوى الأول: يعتبر فيه العنوان بنية مستقلة لها دلالاتها الخاصة، ومن ثم يتم التعامل معه باستقلالية تفصل بينه وبين العمل ذاته.

أما المستوى الثاني فيتم فيه الربط بين العنوان والعمل لترتبط الإنتاجية الدلالية للعنوان بدلائلية العمل.

إن الاهتمام بالعمل دون العنوان أو العكس يعني إهداراً لما تم الاهتمام به، كما يعني – في الوقت نفسه – إهداراً لما تم إهماله لأن العمل والعنوان متكافئان وهما معاً يمثلان وجهين لعملة واحدة هي المرسَلة نفسها.

إن جدلية العلاقة بين «المرسل والعمل والعنوان» من ناحية «والمستقبل والعنوان والعمل» من ناحية أخرى تُحتِّم ذلك الترتيب السابق حيث يبدأ المرسل بالعمل وينتهي بوضع العنوان أما المستقبل فيبدأ بالعنوان وينتهي بالعمل كما هو موضح بالرسم الآتي:

أ- مرسل ← عمل ← عنوان

ب- مستقبل ← عنوان ← عمل

على أن هاتين العلاقتين الأساسيتين تنطويان على علاقات جزئية متفرعة منهما تتضح بالتمثيل الآتي:

أ- علاقة المرسل بالعمل والعنوان وتشتمل على ما يأتي:

ا - المرسل ← العمل

وهي علاقة تحكمها أبعاد سيكولوجية،

وإيديولوجية واجتماعية داخل العمل، وهي أبعاد تحمل وظيفة الدافع المحرك لإنجاز العمل الإبداعي.

٢ - المرسل ـــــ العنوان
وإذا كان العمل قد كشف - من خلال علاقة المرسل بالعنوان - عن أبعاد كثيرة، سواء تلك الأبعاد الحافزة على الإبداع الدافعة إليه، أو تلك الأبعاد المتصلة ببناء العمل ومكوناته فإنه سيستنفد كل الأبعاد إن ليضع المرسل عنوانه على ضوئها، وبإيحاء منها.

٣ - عمل ـــــ عنوان
للمرسل مقاصد من عمله ويمثل العنوان الصلة بين مقاصد المرسل، والتجليات الدلالية داخل العمل.
ب - علاقة المستقبل بالعنوان والعمل:
مستقبل ـــــ عنوان ـــــ عمل.

على الرغم من فاعلية العلاقة بين المرسل ومرسلته (العمل + العنوان) فإن اللغة الأدبية تنشغل بدلالات العمل نفسه عن سياقات الفعل الإبداعي، وتعري الرسالة من كل ما يربطها بالخارج مما يغمر المتلقي بفيض من العلاقات.

إن فعالية الذات/المتلقي تنصب أولاً - وقبل أي شيء آخر - على العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكن وهو محور مفترض أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة على أنه يمكن الاشتغال على فعالية المرسل بمرسلته من خلال دراسات نقدية تضع في اعتبارها وجهات النظر السيكولوجية أو السوسيولوجية. أما فعالية المستقبل/المتلقي بالمرسلة فتدخل في نطاق النقد الأدبي الخالص بيد أنه يمكن للنقد الأدبي الإفادة من إجراءات العلوم

الأخرى، ولكن على أنها مجرد إجراءات مساعدة لا ترقى لمستوى الدور الذي تمثله فعالية المستقبل بالمرسلة.

العنوان وتحديد إشارات المكان

يمكن للعنوان أن يحدد إشارات المكان بطريقتين:

أ- طريقة مباشرة:
وفيها يمارس العنوان دور المشير الصريح إلى المكان ويعيّنه فيلفت نظر المتلقي إلى الإشارة المكانية التي تنطلق منها الشرارة الأولى للأحداث، ويظهر ذلك جلياً في عنوانات السحار كرواية «الشارع الجديد» أو رواية «السهول البيض» مثلاً.

ب - طريقة غير مباشرة:
تلك الطريقة التي يشير فيها العنوان إلى شيء مرتبط بالمكان، أو مضاف إليه كأن يكون حدثاً أو شخصية قرينة ذلك المكان ويمثل ذلك عند السحار روايتا: «أميرة قرطبة» و«جسر الشيطان» وقد يتعانق الزمان مع المكان من خلال العنوان كما في رواية «في قافلة الزمان».
وقد يظهر المكان ويتضح أثره في العنوان من خلال الرمز كما في عنوان رواية «النقاب الأزرق»، حيث يرمز النقاب للمكان سواء كان المكان هو وجه المرأة، أو كان النقاب ستاراً يخفي خلفه أحداثاً مثيرة وأمكنة عميقة....

ب - تشكيل الغلاف الخارجي للنص الروائي:
يتشكل الغلاف الخارجي بطريقتين:

١ - تشكيل واقعي: حيث يشير إلى أحداث القصة أو مشهد منها بشكل مباشر ويركز على موقف بلغت فيه درجة التأزم الدرامي للحدث ذروتها ويستطيع القارئ بسهولة أن يربط بين النص وتشكيل الغلاف لدلالته المباشرة على مضمون الرواية كما هو ظاهر في «جسر الشيطان» للسحار، حيث يصور غلافُ الروايةِ الحانةَ التي بدأت منها أحداث العمل وفيها تعرّف البطل «علي» إلى البطلة «آي» في «ريبران» فظهرت صورة الحانة ودور اللهو من خلال تصوير الغلاف لنساء شبه عاريات، وللكؤوس في أيدي مترعيها، مما يعكس صورة الحياة - في بعض جوانبها - في تلك المدينة الألمانية.
وقد تشتمل صفحات الرواية على رسوم داخلية بين كل فصل وآخر، أو عند مواقف بعينها، وغالباً ما يستخدم معها اللونان: الأبيض والأسود، بينما تستخدم أغلب الألوان الأخرى مع الغلاف الخارجي... وتقوم هذه الرسوم بدور المنشط لخيال القارئ، وفي روايات السحار نماذج لاستغلال الرسوم الواقعية في تشكيل الفضاء بلوحات ذات طابع مشهدي.

٢ - تشكيل تجريدي:
وهو تشكيل لا يشير إلى نقطة معينة أو حدث معين في الرواية وإنما يُترك تأويله للمتلقي المتمرس لإدراك دلالات التشكيل، والربط بينه وبين النص.
إن لوحة الغلاف تقيم -بمحتواها وبتصدرها للنص الروائي- مكاناً متخيّلاً، وتتحدد تلك اللوحة -بوصفها منتجاً فنياً- من خلال وضعيتين أساسيتين:

أ- لوحة الغلاف بوصفها تالية لإنتاج النص الروائي ذاته، ومتشكلة بخلفياتها من استيحاء ذلك النص، حيث يتلقى الفنان النص أولاً ومن خلال استيحائه ينتج له لوحة الغلاف، فهي تتشكل في وجدانه بعد أن يتشكل النص ذاته بل إن النص ذاته هو الدافع لإنجاز الغلاف، حيث يأتي الأخير مرتبطاً بالنص معبراً عن أجزائه وعناصره.
ووضع الغلاف -بوصفه تالياً- مكانياً -يحمل إشارات مكانية توحي بالمكان المتخيّل ففي رواية «الشارع الجديد» تجد أن لوحة الغلاف قد اهتمت بإظهار خصوصية المكان من خلال رسم ملامح الشخوص باعتبارها شخوصاً مكانية ناهيك عن اشتمال لوحة الغلاف على ملامح مكانية صريحة كـ «البيوت العتيقة» التي تحمل ميزات خاصة بتراوحها بين الطابق والطابقين وفتحاتها النوافذ هناك في أعلى الحائط لحجب الداخل عن الخارج وسقوفها المكونة من الخشب والسعف والنخيل التي يرمز للماضي في خلفية الغلاف... كل هذه الملامح المكانية جُعلت خلفية لصورة رجل يتصدر الغلاف ويحمل دلالات زمكانية، يتمثل الزمن فيها برمز للماضي البادي من خلال تجاعيد الوجه، وبياض شعر الفودين والشارب والطربوش الأحمر الذي يشير لحقب زمانية ماضية.

وفي مقابل صورة تجاعيد وجه ذلك الرجل المشيرة للماضي المتمثل في عمر مطويل تظهر صورة فتاة ذات شعر سبط وعينين خضراوين، ووجه ناضر نابض بالحياة، رامزة لعهد جديد يلتقي العهد الجديد -من خلال الغلاف- بـ «الشارع الجديد»، «عنوانِ الرواية».

> قد يظهر المكان ويتضح أثره في العنوان من خلال الرمز كما في عنوان رواية «النقاب الأزرق» حيث يرمز النقاب للمكان سواء كان المكان هو وجه المرأة، أو كان النقاب ستاراً يخفي خلفه أحداثاً مثيرة، وأمكنة عميقة....

وفي لوحة غلاف رواية «أميرة قرطبة» تطالعنا صورة فارس يمتطي جواداً وير تدي ملابس عربية حيث العقال الأبيض يتوج رأسه، وهي صورة لبطل الرواية «المنصور بن أبي عامر» وفي مواجهة صورة الفارس صورة لامرأة يبدو عليها أمارات الجمال، وأبهة الملك من خلال تلك الريشة التي علت مفرق شعرها ليلتقي العنوان المكتوب «أميرة قرطبة» مع الغلاف المرسوم.

وربما وضعت صورة المنصور، وصورة صبيحة متواجهتين على لوحة الغلاف لأنهما بطلا الرواية، وحولهما تدور أحداثها، وفي خلفية الصورة فراغ مكاني، وفضاء فسيح شاسع وراء هما سحب متقطعة تماثل الأسماء من خلف البطلين، لعل هذا الاتساع المكاني يرمز لآمال المنصور العراض، وأحلامه التي لا تقف عند حدود!! من صاحب حانوت صغير يحرر الشكاوى والمظالم إلى حاكم قرطبة!! وربما كان هذا الاتساع المكاني أيضاً رمزاً لعالم فسيح تعيشه «صبيحة» من خلال صراعها الداخلي حيث حلم الارتباط بابن أبي عامر، أما صورة السماء المرتفعة فلعلها رمز لمكانة المنصور في نفس «أميرة قرطبة» أو مكانته التي تبوأها بعد ذلك، كما أن السحب والغيوم في اللوحة ربما مثلت العقبات التي واجهت المنصور واعترضت طريقه في رحلته للمُلك، وحملت بداخلها عوامل نجاحه قبل معاول فشله خاصة وهي -في العموم- عنوان خير لا نذير شر.

ب - لوحة الغلاف سابقة على النص الروائي:
ويكون ذلك من خلال حمل لوحة الغلاف لدلالة معينة يريد الروائي إضافتها لعالم النص مثل لوحة بيكاسو المتصدرة لرواية «السرداب رقم ٢» ليوسف الصائغ (٦)، حيث تشير اللوحة إلى ألوان التعذيب التي يلقاها أبطال الرواية.

ثانياً الكتابة الأفقية:

وهي الكتابة العادية التي تبدأ من بداية الصفحة من أقصى اليمين إلى نهاية السطر في أقصى اليسار، وإذا خلت من الإبراز -تغيير بنط الكتابة وزيادة كثافته- كانت كتابة أفقية بيضاء، على أن هذه الطريقة -وإن كانت تقليدية سائدة في معظم الكتابات- لا تخلو من أهمية، فقد يوحي رص الكلمات متتابعة بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن الشخصية وقد استخدم سحر هذه الطريقة

في رواية الشارع الجديد، فقد تزاحمت الأفكار في رأس «جلال» وماجت في قلبه المشاعر، وتوزّع أمره بين اليأس والرجاء فراح يرقب «عفاف» وينتظرها في قلق «بدأ ينبت في جوفه»... إن تزاحم الأفكار في ذهنه صوّر تزاحم الكلمات على مساحة الصفحة المكتوبة (٧)

٣ - الكتابة العمودية:
وهي تلك الكتابة التي تستغل فيها الصفحة بطريقة جزئية فتوضع الكتابة عن يمين الصفحة، ويترك يسار الصفحة خالياً من الكتابة، وذلك إذا أنشأ الكاتب حواراً سريعاً على هيئة جمل قصيرة أو كلمات مفردة بل إنها قد تقصر إلى أن تصبح كلمة بل قد يضع الكاتب نقاطاً دليلاً على محذوف (٨).

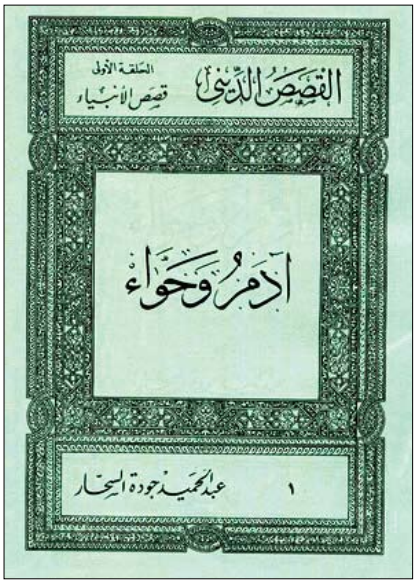
وتظهر هذه الطريقة عند تضمين الكاتب نصه الروائي أشعاراً عمودية أو على النمط الحديث، أو موالاً من المواويل (٩).

وقد تأتي الكتابة عن يمين الصفحة وعن يسارها ويترك وسط الصفحة فارغاً، وذلك إذا ضمّن الكاتب نصه الروائي شعراً أو أغنية بلغة أجنبية فيكتبهما على يسار الصفحة ويجعل الترجمة عن يمينها ويترك ما بينهما فارغاً، وقد وظف السحار هذه الإمكانية في رواية «الحصاد» حيث يقول: «فراح يجترّ ذكرياته مع (إيفا) ودندن بأغنية الفالس التي كانت تغنيها:
أقبل يدك يا سيدتي
وأتمنى لو أنها ....(١٠)

٤ - التأطير:
ويقصد به «الصفحة داخل الصفحة» على حد تعبير ميشال بوتور. وعادة ما يأتي ذلك التأطير داخل الصفحة المكتوبة بالكتابة البيضاء «البنط العادي في الكتابة»، ويعمل التأطير على جذب انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان، كما يقوم بدور التحفيز الواقعي للقارئ إذ يمثل اختلافاً - من نوع ما - داخل الصفحة، إنه كإشارة مرور تنبه عابري الطريق فلا يأتي عبورهم سريعاً...
وقد استخدم السحار التأطير في رواية «النقاب الأزرق» يقول الراوي: «ووقعت عيناه على لافتة صغيرة من النحاس حفر فيها «إسماعيل السروري، مصلحة المساحة» (١١).

٥ - ألواح الكتابة:
وأقصد بها اقتباس فقرات أو كلمات أجنبية أو مقتطفات من لهجات محلية شعبية وتوظيفها في نسق الكتابة الأصلية التي تعتمد الفصحى في تعبيرها وهذا التشكيل يقوم بدور التحفيز الواقعي، حيث يختلف تفاعل القارئ مع هذه العبارات الأجنبية أو اللهجات المحلية حسب الرصيد الثقافي الذي يميز كل قارئ عن غيره، من أمثلة العبارات الأجنبية في رواية الشارع الجديد عبارة: «يونس I want to eat... I want to eat» وهي عبارة جاءت على لسان الببغاء وقامت بدور التحفيز للقارئ، ففيها إثارة للذهن عن طريق تحدث طائر للغة أجنبية، بل إن تعبيره بالإنجليزية على وجه الخصوص يحمل دلالات منها أنها لغة مستعمريه مصر في تلك الحقبة. لذا عبّرت إحدى شخصيات الرواية - فاطمة - عن كرهها للببغاء لأنه ينطق بلغتهم، فلما أطلقه يونس عاد ووقف على الشباك وهو يصيح: I want to eat فهرعت فاطمة إليه تطرده في قسوة وهي تصيح: اذهب ملعون أنت ومن نطقت بلسانهم» (١٢).

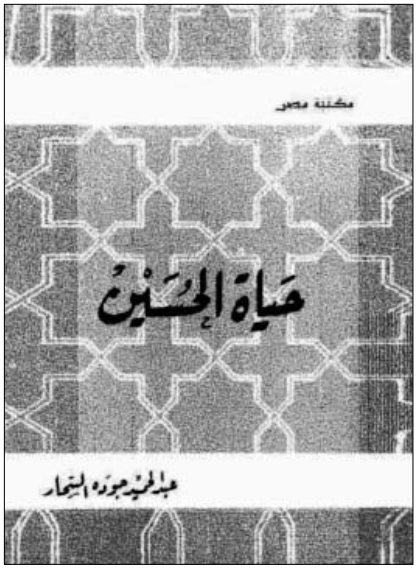
ومن ذلك التشكيل أيضاً استخدام السحار المصطلحات العلمية والطبية ففي سعي «سعيد» للحصول على «شهادة طبية من الخارج» تؤهله زميلاً في جمعية الجراحين بلندن عبر الكتب بالاسم العلمي لتلك الشهادة وهو FRCS، وبدلاً من تشخيص المرض بأنه «قلب البنت الناقص» عبر بالمصطلح الطبي: Blue Baby (١٣).



إن الكاتب يحاول بين الحين والآخر إيقاظ خيال القارئ وجذب انتباهه حتى لا يتطرق إليه سأم أو ملل، إنها تغييرات داخل الصفحة المكتوبة ستتبع تغييرات في طريقة التلقي، وتنويعاً في أسلوب الاستقبال لكون ذلك أدعى لنشاط الذهن وتوقده أثناء القراءة والأمثلة على ذلك في روايات السحار كثيرة (١٤).

٦ - التشكيل التيبوغرافي:
يراد بالتشكيل التيبوغرافي تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الاقتباس والاستشهاد وكذلك في استخدام الكتابة

البارزة، وكتابة العناوين الداخلية بأنواع من الخطوط مختلفة عن الكتابة السائدة في كل صفحات الرواية مما يثير ذهن القارئ وينبهه إلى نقاط محددة في الصفحة ككتابة أسماء الأبطال أو الأماكن أو غيرها مما يريد الكاتب إظهاره فيكتبها بنمط أسود ثخين ليتركز حضورها أمام عين القارئ.



٧ - البياض:

ينبئ البياض عادة عن نهاية نقطة محددة في الزمان والمكان، أو نهاية فصل وبداية آخر.. وقد يستغل البياض للفصل بين أحداث متعلقة بشخوص معينين لتأتي أحداث أخرى متعلقة بآخرين... وتكثر هذه الحالة في روايات الأجيال كرواية «الشارع الجديد» ورواية «في قافلة الزمان» حيث تتعدد فيها الشخوص وتتنوع الأحداث، وتكثر الأمكنة، ويستطيع القارئ أن يجمع أحداثاً ومشاهد مرتبطة بشخوص معينين على طول الرواية حيث يجمعها خيط واحد فتمثل أحداثاً جزئية داخل العالم الكلي للرواية....

وقد يتخلل البياض الكتابة ذاتها للتعبير عن مسكوت عنه فيأتي البياض على شكل نقطتين متجاورتين أو أكثر، وقد يؤدي ذلك المحذوف قيماً جمالية لا يؤديها ذِكْرُه، خاصة أن تلك النقاط يظهرها الكاتب في لحظات الاحتدام الشعوري، أو ارتفاع نبرة الحوار بين شخصين فيكون الحذف في تلك الحالة أفضل من ذكر تفاصيل الحوار، فيترك لاستنتاج كل قارئ وقد استخدم السحار تلك التقنية في روايات مثل: «الحصاد» و«الشارع الجديد»..وغيرهما.

وأحسب -في نهاية -مقالي هذا أن القارئ يشاركني الرأي في اعتبار الفضاء النصي فضاء مكانياً لا يمكن تجاهله أثناء تناول العمل الروائي بالقراءة والنقد والتحليل والإدراك الخاص لجماليات الرواية باعتبار ذلك الفضاء النصي بمظاهر تشكله خلفية يتشكل عليها الفضاء الروائي، وباعتباره -أيضاً- بداية ينطلق منها المتلقي في تشكيله لفضائه الروائي المتخيّل، ومن ثم فإن تناول ذلك الفضاء النصي بالدراسة والتحليل واستنطاق الدلالات أمر يحتاج النقد الأدبي في عالمنا العربي للوقوف معه وقفات متأنية تعطيه قدراً من الاهتمام يقف به على قدم وساق مع ذات الاهتمام الذي يوليه للنص الروائي ذاته.

المصـادر والـمراجع:

١- «وكان مساء» ص٢٣٩: عبد الحميد جودة السحار، ط/ نهضة مصر.

٢ - لسان العرب: (عنا- عنن).

٣- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ص١٥: محمد فكري الجزار ط: الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨.

٤ - السابق ص٧.

٥ - السابق نفس الصفحة.

٦- السرداب رقم (٢) يوسف الصائغ ط/ الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧.

٧ - الشارع الجديد ص٢٢٠-٢٢١ / عبد الحميد جودة السحار، ط/نهضة مصر.

٨- النصف الآخر ص٢٦/ عبد الحميد جودة السحار، ط/نهضة مصر.

٩ - انظر الشارع الجديد ص١١٢، ٢٦٧.

١٠- الحصاد ص٣٥٩/ عبد الحميد جودة السحار، ط/نهضة مصر.

١١ - النقاب الأزرق ص١٣٣/ عبد الحميد جودة السحار، ط/نهضة مصر.

١٢ - الشارع الجديد ص٢٢.

١٣ - السابق ص٤٤٢.

١٤ - انظر الشارع الجديد ٤٤٢، الحصاد ص٢٠٤، ٣٥٩، وجسر الشيطان ص١١٩.

في «القصيدة الشفوية» عند «محمد الماغوط»

أن لا تتحدث عن العالم، بل تتحدث العالم!!!

د. حبيب بوهرور

أضحى يمثل جيل الخمسينيات بتنظيراته وإبداعاته في مجال قصيدة النثر جيل الرؤيا الشعرية الحداثية، لأن الحداثة في تمظهرها الفني هي رؤيا قبل أن تكون أي تشكّل فني آخر، فالمبادئ «الماغوطية» المعلنة في منابر تنظير أنسي الحاج وجماعة شعر ـ ضمنياً وعلنياً ـ لا تجسد التحوّل في النظر إلى الموروث الفني و«الإبداعي» العربي وإنما تمثل في تقديري مرحلة انتقال جسّدها الماغوط نحو تفعيل الرؤيا إبداعياً عبر قصيدة النثر، فقد «كان هذا التحول يعني على صعيد الممارسة الشعرية الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الأنموذجية، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا...»(1). من هنا فعّل الماغوط كل رؤيا على أساس النسق الفكري الخاص باعتبارها تغييراً لنظام الأشياء وقفز خارج منطقها ليفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحول، لأن الرؤيا وفق النسق الثقافي «الماغوطي» هي تحويل لعلاقات الأشياء. من هنا كانت الرؤيا خروجاً عن الأشكال المألوفة، إلى أشكال محدّدة بقابلية جاهزة، إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة ودخول في أشكال غير معروفة تمثل ما هي موقف من العالم وشكل من أشكال الوعي الفني له.

الماغوط

لهذا ثارت نظرية الشعر عند الماغوط على التقسيط التقليدي السلفي للقصيدة العربية حين تنظر إلى العالم نظرة حسية تُشيِّئُه تارة وتجزّئه تارة أخرى، فلا تعكسه إلاّ ظاهرياً من خلال الوصف. في حين تتشكّل الرؤيا «الماغوطية» كمشروع فكري يدعي انطلاقاً من مراجعة الثوابت السابقة، فتهدم النمط والنموذج وترفض الاحتذاء كسبيل لتحقيق شاعرية معينة، حينها تصبح «القصيدة الرؤيا» في منظور الماغوط قصيدة لا تتحدث عن العالم بل تتحدث العالم، لأن «القصيدة السلفية تنقل العالم مجسماً إلى أشياء في حين أن القصيدة الرؤيا تكتشف العالم في كُلّيته الحقيقية في وحدته الكونية... الشاعر الرؤيوي يكتشف الأشياء، وبين الانفعال والاكتشاف فرق أساس» (٢).

إنّ المتتبع لمسار قصيدة النثر عند الماغوط، في مرحلة الستينيات والسبعينيات، يدرك مباشرة أن التنظير السابق حول «القصيدة الرؤيا» قد تجاوز جانبه المجرّد، وأضحى تنظيراً يجد مسوغات تفاعله داخل الصراع الاجتماعي والفكري في مرحلة الستينيات من القرن الماضي، وهذا ما جعل قصيدة النثر «الماغوطية» تصطبغ ـ في تقديري ـ بالصبغة الإيديولوجية الأنتيليجنسياوية، إيماناً من الشاعر أن الأدب (الشعر) هو تعبير عن إيديولوجيا كيفما تجلى أو تمظهر، من هنا تُبنّتَ الشكل وتعدّدت الرؤيا التي أسس لها الماغوط وفق المتقلبات الفكرية والإيديولوجية ضمن سياق سوسيو اجتماعي مضبوط في سوريا وكتب على أساسها أيضاً أنسي الحاج ويوسف الخال وأدونيس، وظهر تيار جديد من الشعراء يتقدمه الماغوط يميل إلى إثارة الأبعاد الميتافيزيقية ـ مثلما أو غل البعض من جماعة شعر في ذلك ـ بقدر ما يطرح ويصدّر لأفكار إيديولوجية وقومية ووطنية ضمن إطار الشكل المتفرّد الجديد من جهة والقناعات السياسية الشاذة من جهة أخرى؛ فانقسمت قصيدة النثر إلى قسمين: قسم يرتكز على مبادئ الجماعة في ربط النص الشعري بالرؤيا، وقسم ثانٍ يرتكز على شحن اللغة العادية والكلمة اليومية بالطاقة الشعرية كفارق جوهري بين كلام الشعر والكلام النثري العادي، وهذا ما اصطلح عليه في النقد المعاصر ونظرية الأدب «بالقصيدة الشفوية وهي القصيدة التي تطرح تساؤلات الإنسان في المدينة العربية المعاصرة. حيث تلتقط توتر الحياة اليومي، وشرائحها، وصيرورتها، ولحظاتها الإنسانية المستمرة، والأشياء الصغيرة منها ومشاعرها اليومية، لتكون وجداناً فنياً لها» (٣).

ويذكر باروت أن محمد الماغوط يمثل الأنموذج الشفوي لقصيدة النثر خاصة بعد ديوانه «حزن في ضوء القمر» الصادر عام ١٩٥٩ و«غرفة بملايين الجدران» ١٩٦٤م، أي بعد مرحلة التنظير الأولي لقصيدة النثر من طرف الحاج وأدونيس، فإذا كان الحاج بديوانه «لن» يعكس الجانب الرؤيوي لقصيدة النثر، فإن الماغوط يمثل الجانب الشفوي منها، ومع هذا فهما يشتركان في جانب تخطي الشكل الخارجي للقصيدة العربية (٤) ويختلفان في نقاط أساسية يمكن حصرها فيما يأتي:

أولاً: اعتماد قصيدة الرؤيا على الكلمة كإشعاع دلالي مشبع بالمحمولات الفكرية والطروحات الثقافية والفنية، حيث تصبح الجملة مجموعة من الإشارات والعلامات المشفّرة التي يتحيل لنا لحوكتشاف العالم وفق الذات الشاعرة بعيداً عن الوصف أما القصيدة الشفوية «الماغوطية» فغايتها إعدام الكلمة العادية التي تتلقى طاقات شعرية تقربها من الكلام الشعري وتبعدها عن الإخبار والوصف والتقرير.

ثانياً: تعتمد قصيدة الرؤيا على الطرح المركّب، حيث تتناسل الموضوعات وتتولد الأنساق بين المجرّد والحسّي، الثابت والمتغير، في إطار بنية شبكية تركيبية مفتوحة لاحتواء بُنى إضافية تفرض حضورها أمام الشاعر، في حين تنطلق القصيدة الشفوية من الطرح الواحد (المفرد) والنسق الفكري الواحد ضمن بنية خيطية تتفاعل كلما زاد إشراق الكلمة وتوترها الشعري.

ويكشف محمد جمال باروت هذه الفروق في الثنائية الآتية:

القصيدة الشفوية	القصيدة الرؤيا
البعد الواحد	تعدد الأبعاد
الصوت المفرد	تعدد الأصوات
المناخ الغنائي	المناخ الدرامي
البنية الخيطية	البنية الشبكية (التركيبية)
الأشياء الصغيرة (الجزئية)	الرؤيا الكلية (الشمولية)
الكلام	اللغة
حركة الشعور في الكلام	حركة الرؤيا في الصور (٥)

أما نقاط الاشتراك والتوافق بين القصيدة الشفوية والقصيدة الرؤيا فيمكن حصرها في نقاط عديدة، نذكر منها ما يأتي:

- اتخاذ اللغة المتداولة وسيلة لتفجير شعرية التقرير.
- الاستناد إلى الحدس الانطباعي الحسي.
- البحث عن شعرية النص والعمل على نفي شعرية الجملة.
- اكتشاف الشعرية في العالم، لا إضفاء الشعرية عليه (٦).

ومن نماذج الماغوط في القصيدة الشفوية في مرحلة الستينيات نصه الموسوم (الهضبة) والذي استمد ثقافته من الكلام اليومي، وشُحنت كلماته بطاقات شعرية أبعدته عن الكلام النثري وقرّبته أكثر فأكثر من الشعر المفعم بالتواترات الغنائية، القريب إلى الغموض، ولكن من دون الولوج إلى متاهات الرؤيا وأعماق الذات، فقصيدة الهضبة عبارة عن رؤية تلامس الواقع المعيش للشاعر في إطار حركية المجتمع والوطن ضمن فضاءات تعبيرية رؤيوية شفافة ابتعدت عن الإيغال السريالي يقول:

لا تصفعني أيها القدر
على وجهي أمتارٌ من الصفعات
ها أنا
والريح تعصف في الشوارع
أخرج من الكتب والحانات والقواميس
خروج الأسرى من الخنادق
أيها العصر الحقير كالحشره
يامن أغريتني بالمروحة بدل العواصف
وبالثقاب بدل البراكين
لن أغفر لك أبداً
سأعود إلى قريتي ولو سيراً على الأقدام
لأنشر حولك الشائعات فور وصولي
وأرتمي على الأعشاب وضفاف السواقي
كالفارس بعد معركة منهكه
بل كما تعبر الكلاب المدربة حلقات النار
سأعبر هذه الأبواب والنوافذ
هذه الأكمام والياقات
محلقاً كالنسر
فوق خفر العذارى وآلام العمال
باسطاً جناحي كالسنونو عند الأصيل
بحثاً عن أرض عذراء
كلما لامسها كوخٌ أو قصر
أميرٌ أو متسول
وثبت جامحةً في الهواء
كالفرس الوحشية إذا مسّها السرج.
أرضُ،
لم توجد ولن توجد إلا في دفاتري.
حسناً أيها العصر
لقد هزمتني
ولكنني لا أجد في كل هذا الشرق
مكاناً مرتفعاً
أنصبُ عليه رايه استسلامي(٧).

وتتجلى خصائص التشكيل الشعري عند الماغوط ضمن إطار القصيدة الشفوية في تكثيف الصورة الشعرية، لتأتي حيث يستطيع المتلقي أن يحيد عن مسألة الموسيقى الخارجية في إطارها التقليدي لأنه وجد السر التشكيلي المتمثل في مجموعة الانفعالات الكبيرة التي تشع من اللغة الشعرية الماغوطية، إنه «يتوجه إلى الحس مباشرة، ويتكئ على مفردات وصور حسية باستمرار، إن التشبيه بكافة أقسامه والاستعارة بلونيها كلها مادية حسية باستمرار في شعر الماغوط... وفي الحقيقة لا يمكن لنا إدراك أبعاد لغة القصيدة الماغوطية، إلا إذا قرأنا القصيدة كاملة وهذه خاصية الشعر الرفيع الذي يشكل نسيجاً عضوياً واحداً لا انفصام فيه»(٨)، وتتضح هذه اللغة الشفوية في ديوانه «حزن في ضوء القمر» أين يعود بنا إلى المنابع الأولى للشعر، حيث تتفاعل الرؤية الحسية داخل بنية القصيدة لتولّد لنا إيقاعاً موسيقياً يتسلل إلى نفوسنا، حينها ندرك أن القصيدة الشفوية الماغوطية هي قصيدة «جماهيرية» بامتياز، يمتزج فيها الحزن بالثورة والحرية، يقول:

..فأنا أسهر كثيراً يا أبي
أنا لا أنام
حياتي ــ سواد وعبودية وانتظار
فأعطني طفولتي
وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز
وصندلي المعلق في عريشة العنب
لأعطيك دموعي، وحبيبتي وأشعاري(٩).

وهكذا يواصل الماغوط تشريع كتابته على التجريب والاختبار والشفوية، منقّباً عن الكنوز والينابيع والغيوم والأمطار العالية ضمن أنساق فكرية مؤدلجة وخاصة كاشفاً الآفاق بحس ثقافي واعٍ وساخر في الوقت ذاته متابعاً مهمة الشاعر المطلقة في ارتياد الحرية والمجهول معلّياً الجسور التي تقرّب بين الثقافات وجوانب المعرفة، حيث العمل على استحضار «اللاوعي الواعي» كآلية من آليات الكتابة الفوضوية المكثفة والمجانية. الأمر الذي يسهم أكثر فأكثر وعن قصدية (إرادية) في غموض وإبهام قصيدة النثر الشفوية الماغوطية فقد أصاب لغتها تفكك في العلاقات، بتفريغ المفردات من دلالاتها المعروفة المألوفة وشحنها بأخرى غريبة غير مألوفة، «فتغرب التراكيب والصور ويغمض المعنى ويتبهّم، وبخاصة أن هذا الشحن يجري تحتها جسين من هواجس الحداثة وهما التجريب والرؤيا والشفوية.

مراجع وإحالات:

١ـ بارت، جمال، الشعر يكتب اسمه، ص ص ٥٣، ٥٤.
٢ـ المرجع نفسه، ص ٥٧.
٣ـ نفسه، ص ٩٠.
٤ـ نفسه، ص ٩٢.
٥ـ نفسه، ص ٩٧.
٦ـ ينظر موافي عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ١٢٣.
٧ـ الماغوط، محمد، الديوان، دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص ٣٢٣ ـ ٣٢٥.
٨ـ خنسة وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٨١، ص ٦٦.
٩ـ الماغوط، محمد، حزن في ضوء القمر، دار العودة، بيروت ١٩٧٣، ص ٢٥، نقلاً عن وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص ٧٤.

تعدد الأصوات في القصة القصيرة

قراءة في نص (جدران المحطة) لبيانكا ماضية

إسلام أبو شكير

تعدّد الأصوات ووجهات النظر في النصّ من التقنيات المألوفة في فنّي القصّة والرواية. ويبدو أنّ من أهمّ الخصائص التي استهوت الكتّاب في هذه التقنية أنّها تتيح للنصّ الفرصة ليكون أكثر حيويّةً واستعداداً لتمثيل الواقع تمثيلاً صادقاً بما يشتمل عليه هذا الواقع عادةً من اختلافات (قد تصل إلى درجة التناقض) في الرؤى والمواقف والمصالح والمآرب والغايات..

أضف إلى ذلك أنّ تعدّد الأصوات هذا من شأنه أن يعطي المتلقّي هامشاً أوسع من الحرّيّة في التأويل والحكم، إذ يجد نفسه أمام حدث يُروى من مواقع مختلفة، وكلّ رواية له تمثّل وجهة نظر خاصّة، وبوسعه بعدئذٍ أن يقارن بين هذه الروايات، ويتبنّى بملء حرّيّته ما يميل إليه منها، بل قد يقوم هو بإعداد صياغة جديدة للحدث تعبّر عن رؤيته الشخصيّة، والأمر في ذلك كلّه يلخّص ميلاً ما زالت الذائقة الأدبيّة المعاصرة تبديه (وعلى نحو يزداد حضوراً وقوة وتأثيراً) لإشراك المتلقّي في عمليّة الإبداع، بحيث يكون طرفاً فاعلاً فيها، وعنصراً مؤثّراً لا تكتمل إلّا به.

وفي كلّ الأحوال فإنّ تقنيّةً ما لا قيمة لها في ذاتها والمعوّل عليه في هذا الخصوص هو قدرة النصّ على استثمار هذه التقنية الاستثمار الذي يغنيه ويعينه على أداء وظيفته.

(جدران المحطّة) لبيانكا ماضية يقوم أساساً على حدث يتميّز بالبساطة (رغم فجائعيّته)، فثمّة امرأة تُلقيت حتفها تحت عجلات القطار في إحدى المحطّات. حدثٌ يتكرّر كثيراً. وهو مؤلم بطبيعة الحال، لكنّ عرضه على أنّه مجرّد حدث (كما يتمّ عادةً في نشرات الأخبار أو زوايا الحوادث في الصحف) يفقده قيمته الخاصّة، ذلك أنّ الضحيّة هنا تُجَرَّد من تاريخها الخاصّ تماماً، لتنحصر مأساويّة الحدث في الموت نفسه لا في موت هذه الشخصيّة بالذات. الضحيّة في أخبار الحوادث مجرّد رقم، وموتها يثير الألم في النفس لأنّه موتٌ وحسب، أمّا لو سبق ذلك من تاريخ طويل عاشته الضحيّة (وقائع مشاعر، علاقات...) فتفاصيلاتٌ لا قيمة لها من وجهة نظر ناقلي الأخبار، بل هي خارج السياق تماماً، عمليّة اغتيال للماضي الضحيّة يصحّ معها القول بأنّ موتاً آخر قد لحق بها.

هنا يأتي دور الفنّ. الفنّ هو الذي يعيد للشخصيّات تاريخها. هو الذي يعيد ماضيها إلى الحياة، ينتشلها من برودة الخبر وحياديّته، ليجعل لها خصوصيّةً تصبح بفضلها كائناً موجوداً، كما يصبح لوجودها معنى وقيمة.

(جدران المحطّة) كان مشغولاً بهذا المسعى، وقد بدا واضحاً منذ البداية أنّه يريد أن يعيد صياغة الحدث بحيث يتمّ التركيز على اللحظات التي سبقت الموت، لا على لحظة الموت نفسها، ثمّة رغبة لإخراج المتلقّي من الدائرة الضيّقة للمأساة والتي يلخّصها حدث الموت، إلى فضاء مفتوح على مآسٍ أخرى لا يمكن تلخيصها لأنّها تشعّبت وامتدّت نحو اتّجاهات شتّى.

وللتعبير عن هذا التشعّب جاءت الأصوات متعدّدة، ليروي كلّ منها وجهة نظره، إنّها الرغبة في الاستقصاء والبحث للخروج بصورة واضحة متكاملة لما حدث.

انقسام النصّ إلى مقاطع أربعة يوحي بأنّ ثمّة أصواتاً أربعة أيضاً موزّعة عليها، فلكلّ مقطع راوٍ يرويه وصوتٌ يعبّر عن وجهة نظر معيّنة تختلف عن سواها، الأمر الذي يمكن تتبّعه على النحو التالي:

ـ المقطع الأوّل:

ما يلفت الانتباه أوّلاً في هذا الصوت أنّه متردّد ما بين الغياب والحضور، يقدّم نفسه في البداية على أنّه مجرّد راوٍ ينقل الخبر: (في هذه المحطّة قيل إنّها ألقت بنفسها...، وقيل إنّها لمحة البصر...، وقيل إنّ شخصاً واحداً فقط يزور هذه المحطّة يوميّاً يملك سرّ انتحارها..) (قيل) هذه هي فهم منها غياب صاحب الصوت عن مسرح الحدث كما تلغي أيّ دور له، فهو راوٍ من الخارج، مهمّته نقل

الوقائع كما (سمع بها)، لا كما (رآها أو عاشها). وهو إضافةً إلى ذلك يسعى إلى الظهور بمظهر الراوي المحايد الذي لا (يقول)، بل (ينقل ما يقال) وحسب.

لكنّ الفقرة التالية تشهد انعطافةً مفاجئةً يحتلّ فيها صاحب الصوت موقعاً مختلفاً، فالضمير المستخدم هذه المرّة هو ضمير المتكلّم: (نظرتُ إلى القضبان...، نظرتُ إلى بقعة انتحارها...، لم أجد شيئاً يشير إلى موت..). إنّه الحضور بعد الغياب، والمهمّة لم تعد مجرّد رواية للحدث، فثمّة مشاركةٌ أيضاً. صحيح أنّ الحضور جاء متأخّراً، أي بعد موت الضحيّة، لكنّ الدور الآن مهمّ. إنّه المعاينة والفحص والتقصّي.. ولكن لأيّة غاية؟.. من هذا الذي يعاين؟.. أهو رجل شرطة مثلاً؟.. أهو قريبٌ للضحية؟.. أم أنّ الأمر كان بدافع الفضول لا غير؟..

سيل الأسئلة لا يتوقّف عند هذا الحدّ فكلمة (قيل) نفسها تفتح الباب أمام سيلٍ آخر: من القائل؟.. وما هدفه؟.. وإلى أيّ حدّ كان صادقاً ودقيقاً فيما يقول؟..

انتقال الراوي من موقعه خارج النصّ إلى الداخل ليكون طرفاً مؤثّراً في مسيرة الحدث، سيكون دافعاً أيضاً للتساؤل عن حياديّته التي أراد أن يتزيّا بها في البداية. إذ كيف له أن يكون محايداً وهو طرفٌ فيما يجري؟.. وممّا يؤكّد هذا الانطباع عن حياديّته المشكوك فيها أنّه كان يستخدم من العبارات ما يكشف عن موقفٍ مسبق ممّا جرى (وحده لون الحجارة...

بيانكا

كان يميل إلى حزنٍ شديد). من المؤكّد هنا أنّ الحزن لم يكن حزن الحجارة بل حزن الراوي نفسه وبالطبع فإنّ انتقال الراوي من موقع الشاهد المحايد إلى موقع المشارك المنحاز يجعل من عمليّة إعادة النظر في الدوافع والغايات أمراً مبرّراً. في هذا السياق، وهو ما سيتمّ إلقاء مزيدٍ من الضوء عليه أثناء الحديث عن بقيّة الأصوات في النصّ.

٢ ـ المقطع الثاني:

وفيه نجد أنفسنا أمام ضمير المتكلّم مرّةً أخرى: (على الرصيف الآخر للمحطّة، وعلى الجدار المقابل لي..). لكنّ الصوت هنا مختلف. فالصوت في المقطع الأوّل حضر قبل وقوع المأساة، أمّا هنا فحضوره سابقٌ عليها.

صوت من إذاً؟..

الإجابة لن تتكشّف إلّا قبيل نهاية المقطع بقليل.. بل ربّما لن تتكشّف إلّا مع نهاية القصّة نفسها.

إنّها امرأة: (كلّما نزلت إليها مكرهةً... قولي لي إلى أين أنت ذاهبة... أبتعد مسرعةً...). المرأة

تعيد رواية ما حدث، تنظر إلى الواقعة من زاويتها الخاصّة. ثمّة رجلان في روايتها: الرجل الوحيد التائه في الصورة التي تستوقفها على أحد جدران المحطّة والرجل المجنون الذي يأتي إليها ليصرخ في وجهها: بحقّ السماء قولي لي إلى أين أنت ذاهبة ؟، فيغمرها الخوف وتبتعد مسرعة.

الخوف هو عنوان المقطع. الرجل في الصورة أسير حالة من الخوف وهو يرى القطار يوشك أن يسحقه، والمجنون أسير حالة من الخوف وهو يرى المرأة توشك على الانسحاق تحت عجلات القطار بعد أن اختارت المضيّ في طريقها والمرأة بدورها خائفةٌ من المجنون، لكنّ الخوف هنا لم يكن خالصاً، فثمّة شعورٌ بالراحة يتخلّله: (وحده المجنون ارتحتُ له على الرغم من خوفي منه... لمحتُ في عينيه أماناً لم أره في عيون الآخرين).

ولكن: من هي هذه المرأة؟.. إنّ القول بأنّها هي الضحيّة نفسها تسرد اللحظات الأخيرة في حياتها قد يكون أسهل إجابةٍ يمكن الخلوص إليها، ولتأكيد هذه الإجابة يمكن اللجوء إلى المقطع الأخير ففيه ما يمكن عدّه دليلاً قاطعاً على صحّتها: (فأنا الوحيد الذي يعرف سرّ انتحار هذه الفتاة.....، وأنا الذي سألتها قبل أن تعقد صفقتها مع الموت بحقّ السماء قولي لي إلى أين أنت ذاهبة ؟؟!!).

إجابةٌ من هذا النوع حول هويّة المرأة من شأنها أن تخلق إشكالات تتعلّق بمنطقيّة الموقف، إذ كيف يمكن لامرأةٍ ميّتة أن تروي وقائع موتها؟.. لكنّ سؤالاً كهذا يبدو بلا معنى إذا ذكّرنا أنفسنا بحقيقة أنّنا أمام نصّ تحكمه قوانين الفنّ التي تتجاوز قوانين الواقع.

الإشكال الحقيقيّ إذاً ليس هنا بالتأكيد. الإشكال تثيره جملةٌ عابرةٌ في بداية المقطع الثاني: (على الرصيف الآخر للمحطّة، وعلى الجدار المقابل لي، وفيما مضى كان مقابلاً لها، كان ثمّة صورةٌ لرجلٍ تائه في هذا الكون). تستوقفني في هذه الجملة الشخصيّة التي يحيل إليها الضمير (ها) في قول الراوية: (وفيما مضى كان مقابلاً لها).

مقابلاً لمن؟. لنربط هذه الجملة بما سبقها من حديث عن المرأة الضحيّة: (وحده لون الحجارة التي تلقّت جسدها...) وسنكتشف أنّ الاحتمال الوحيد الممكن في هذه الحالة أنّ الضمير يحيل إلى المرأة الضحيّة. الراوية إذاً في المقطع الثاني شخصيّةٌ أخرى تختلف عن المرأة الضحيّة، لأنّها تتحدث عنها. هي تشبه صاحب الصوت في المقطع الأوّل فقد حضرت هي الأخرى بعد موت الفتاة، بدليل إشارتها إليها في قولها: (وفيما مضى كان مقابلاً لها). هي هنا تعلّق على موت الفتاة. ثم تروي قصّتها التي لا نعلم إن كانت قد انتهت بالموت أيضاً أم لا، وإن كنّا نرجّح ذلك، فبالعودة إلى نهاية القصّة سنجد ما يمكن أن يعزّز صحّة هذا الاحتمال: (أنا الوحيد الذي يعرف سرّ انتحار هذه الفتاة التي تشبه فتاةً أخرى سبقتها إلى تلك السكّة، وأنا الذي....).

هل كنّا إذاً أمام ضحيّتين..؟.. أهو تداخلٌ في الأصوات؟. أهي شخصيّاتٌ تتبادل مواقعها، وتغيّر أدوارها من آنٍ إلى آخر؟.. أهي حقائق هذه التي تُروى، أم أنّ الأمر لا يعدو كونه تخييلاً، بل جنوناً، بل إغراقاً في الجنون؟..

٣ ـ المقطع الثالث:

هو المقطع الوحيد الذي يغيب فيه ضمير المتكلّم تماماً. ثمّة من يتحدّث عن المرأة الضحيّة مستخدماً ضمير الغائب كما لو أنّه ليس هي، أو كما لو أنّه شخصٌ آخر مفارقٌ لها. هو يروي حكايتها: (وقفت تنتظر قطاراً يقلّها إلى أيّ مكان...). لكنّ معرفة الراوي هنا بالضحيّة تدعو إلى التساؤل عن كنه علاقته بها.. هي معرفةٌ لا بالتفاصيل التي يمكن لشخصٍ أن يمتلكها عن شخصٍ آخر بل معرفة المرء لذاته: (لا تعرف إلى أين تأخذها الجهات...، حتى سئمت الانتظار...، تترقّب قدومه بفارغ الصبر...). الراوي هنا لا يكتفي برصد عالم المرأة من الخارج، بل يتسلّل إلى أعماق نقطةٍ في عالمها الداخليّ فيتحدّث من

مشاعر وحالات نفسيّة شديدة الخصوصيّة.. مرّةً أخرى يعيدنا هذا المقطع إلى احتمالات أن يكون ثمّة لعبةٌ تتبادل فيها الشخصيّات الأدوار والمواقع هي أقنعةٌ تتغيّر في القصّة من مقطعٍ إلى آخر، وأحياناً داخل المقطع الواحد.

٤ ـ المقطع الرابع:
في هذا المقطع نعود ثانيةً إلى ضمير المتكلّم، ولكن في صيغة المذكّر: (فأنا الوحيد الذي يعرف...).
إنّه هو ومع آخر جملة في المقطع/القصّة: (أنا الذي سألتها قبل أن تعقد صفقتها مع الموت: بحقّ السماء قولي لي إلى أين أنت ذاهبة؟؟!!) سيخطر في الذهن أنّ الراوي ليس سوى المجنون الذي سبقت الإشارة إليه في المقطع الثاني، قد يبدو ذلك حلاًّ مريحاً، لكن ماذا لو تأمّلنا المنطق الذي كان يتحدّث به هنا. أهو منطق مجنون فعلاً؟..

لقد دفن (المجنون) الفتاة، وضعها في تابوت من خشب غير قابل للتسوّس مشى خلف تابوتها إلى مثواها الأخير. هو وحده الذي يعرف سرّ انتحارها، سلوك في منتهى التعقّل والحكمة، حتّى (الصراخ) المجنون الذي رأيناه في المقطع الثاني يتحوّل هنا إلى (سؤال) هادئ شديد الاتّزان.

من المحتمل إذاً أنّنا كنّا أمام شخصيّتين اثنتين: (مجنون) في المقطع الثاني و(عاقل) في المقطع الرابع. ومن المحتمل أيضاً أنّ الشخصيّة واحدة، لكنّ المرأة الراوية في المقطع الثاني هي التي رأته مجنوناً، مع أنّه ليس كذلك. أهي المجنونة إذاً؟..

ما يلفت الانتباه أيضاً في شخصيّة (المجنون) أنّ ظهوره الأوّل بدا طارئاً وعادياً. لم يكن ثمّة ما يوحي بأنّ دوره سيتجاوز في أهمّيّته أدوار الشخصيّات الأخرى التي التقتها المرأة في المحطّة: (الرجل غير المريح، المرأة ذات الشكل المريب، والصوت المقزّز). لكنّ المقطع الأخير أعاده إلى الواجهة. هي رغبةٌ إذاً في أن يكون آخر ما سيسمعه المتلقّي من أصوات أو لعلّها الرغبة في أن يمحو هذا الصوت جميع الأصوات الأخرى، ليظلّ صداه وحده يتردّد في الأذن: (بحقّ السماء قولي لي إلى أين أنت ذاهبة؟؟!!) وقد جاء هذا السؤال ليلخّص الموضوع برمّته. إنّه السؤال حول المصير. السؤال المجنون، والعاقل في الوقت ذاته.

***

أهمّ ما في النصّ أنّ الأصوات فيه لا تتعدّد وحسب، هي تنقسم على نفسها، تتشظّى تغادر مواقعها بين الحين والآخر لتحتلّ مواقع سواها، ضفيرةُ أصواتٍ يلتوي بعضها فوق بعض ويشتبك بعضها في بعض، لنكون في النهاية أمام صوتٍ واحد لا تتغيّر فيه سوى النبرة التي ترتفع حيناً، ثمّ تنخفض حيناً آخر. تهمس، وتصرخ، تكتب، وتمحو، تحضر وتغيب، تجمعها الحكمة، ويبعثرها الجنون...

جدران المحطة
بيانكا ماضية

في هذه المحطّة قيل إنها ألقت بنفسها للعجلات
قضبان السكّة الحديدية! كان القطار مسرعاً
وكانت ترنو إلى البعيد مترقبة قدومه بهدوء
مريب وقيل إنها للمحة بصر ألقت بنفسها
أمامه فيستحيل جسدها أشلاء متناثرة في كلّ
اتجاه... ولتحيل المحطة إلى عويل وصراخ...
لكنّ أحداً لم يكن ليعرف سبب إنهائها لحياتها
بهذه الصورة البشعة، وبقيت الحادثة مثار
دهشة الكثيرين ومثار أحاديث طويلة كانت
تجري بين الوقت والآخر على ألسنة أبناء
المدينة... وقيل إن شخصاً واحداً فقط يزور
هذه المحطّة يومياً يملك سرّ انتحارها ولكن
لم يكن باستطاعة الذين بحثوا عن الأسباب
والدوافع معرفة هويّة ذاك الشخص لعدم
امتلاكهم الأدلة والبراهين القاطعة.

نظرتُ إلى القضبان وإلى الحصى التي توزّعت
فيما بينها، كم كان قاتماً لون تلك الحجارة،
ولكنّ الأشدّ قتامةً هو لون الحديد الذي امتدّ
مخترقاً المحطات.. نظرتُ إلى بقعة انتحارها
لم أجد شيئاً يشير إلى موت، وحده لون
الحجارة التي تلقّت جسدها في تلك الساعة
من رحيلها خارج الزمن كان يميل إلى حزنٍ
شديد...

على الرصيفِ الآخرِ للمحطة وعلى الجدارِ المقابلِ لي، وفيما مضى كانَ مقابلاً لها، كانَ ثمةَ صورةٌ لرجلٍ تائهٍ في هذا الكون، تحفُّه الفيافي من كلِّ الجهات، لا طيرَ ولا بقعةَ ماءٍ ولا شجرة تظلِّلُ الصورةَ، بينما قطاراتٌ من الجهةِ اليمنى للصورة كان يطلُّ بمقدمتِه المتوحشةِ ليخيفَ بقدومِه هذا التائهَ في الكون وليجعلَه في تيهٍ لم يعدْ يستطيعُ تحمُّلَه!!!!

كنتُ أتساءلُ: لماذا يحيا هذا الرجلُ وحيداً في هذه الصورة، يجوبُ الكونَ بلا رفيقٍ؟! لماذا وضعوا هذه الصورةَ في هذا المكان؟! ألكي يزيدوا من وحشتِه وظلامِه؟؟!!

لم أكنْ أحبُّ تلك المحطاتِ الغارقةَ في السقوطِ فكلما نزلتُ إليها كرهتُ في محاولةٍ يائسةٍ لانتظارِ أحدِ القطارات، يدبُّ شيءٌ ما في نفسي فيجعلُني أشعرُ بالغثيان، بدأتُ أمقتُ هذا المكانَ المظلمَ تلك، شديداً أكرهُه إلى حدِّ القرف، لا أعرفُ ما الذي يأتي بي إلى هذه المحطاتِ لأرى هذه الأجسادَ المصلوبةَ على أرصفتِها... أجسادٌ في انتظارٍ، وأخرى على المقاعدِ جالسةٌ في حالةٍ من غيابٍ عن المكانِ والزمان، أجسادٌ أدمنت المخدرات، وربما المخدراتُ قد أدمنتْها، مجنونٌ يأتي إليَّ ليصرخَ في وجهي: بحقِّ السماءِ قولي لي إلى أين أنتِ ذاهبة؟ فيغمرني الخوفُ وأبتعدُ مسرعةً نحو أجسادٍ أخرى تنتظرُ إليَّ شيء من الدهشة... رجلٌ من البعيد لم ترتحْ له نفسي غمزَني بطرفِ عينِه، فأشحتُ بوجهي نحو طرفٍ آخر، امرأةٌ يشيرُ شكلُها إلى نوعٍ من الريبة تقتربُ مني فأبتعدُ مخافةَ أن يقشعرَ بدني من صوتِها المقزز، لا أعرفُ ما سرُّ هذا العالمِ السفلي ولماذا علَيَّ ارتيادُه كلما فكرْتُ بالانتقالِ من مكانٍ إلى آخر؟! متى سيصلُ القطارُ؟ وإلامَ سأبقى أعيشُ هذه الكوابيسَ التي تتطاولُ عني كلَّ يوم ولكنني وللحقيقةِ فإنَّ من بين كلِّ هؤلاء، وحدَه المجنونُ ارتحتُ له على الرغم من خوفي منه، لا أعرفُ ما السرُّ الذي يحتويه في داخلِه، لكنني لمحتُ في عينيه أماناً لم أرَه في عيونِ الآخرين.

****

وقفتْ تنتظرُ قطاراً يقلُّها إلى أيِّ مكانٍ، لا تعرفُ إلى أينَ تأخذُها الجهاتُ، وفي كلِّ مرةٍ كان عليها أن تنتظرَ فتنتظرَ حتى سئمت الانتظارَ، ها هو القطارُ يدوّي بصفيرِه الصارخِ في المحطة وها هي تترقبُ قدومَه بفارغِ الصبر، القطارُ يسيرُ مسرعاً إلى المكان، وهي تبتغي الرحيلَ عنه، ها هو يقتربُ ويقتربُ... وفي لمحةِ بصرٍ ألقتْ بنفسِها أمامَ عجلاتِه ليدوّي جسدُها بصراخٍ حطَّمَ الجدرانَ في تلك المحطة.

****

هذه الفتاةُ التي سحقتْ جمالَها تحتَ العجلات، أنا من دفنَها في ذاك اليومِ الذي استقبلَ اشتياقَ مطرٍ غزيرٍ ألمَ بوضعِها في تابوتٍ من خشبٍ غيرِ قابلٍ للتسوّسِ كأرواحِ أولئك المرفرفينَ في السماء... نعم أنا وحدي من مشى خلفَ تابوتِها إلى مثواها الأخير، فأنا الوحيد الذي يعرف سر انتحار هذه الفتاة النقية التي تشبه فتاة سبقتها إلى تلك السكة وأنا من سألتُها قبلَ أن تعقدَ صفقتَها مع الموتِ: بحقِّ السماءِ قولي لي إلى أينَ أنتِ ذاهبة؟؟!!

من أوراق مفكرة عاشق فلسطيني

جبرا إبراهيم جبرا ومدينته الفاضلة بغداد

نوزاد حسن

أعتقد أن عشق مدينة ما لا يختلف عن عشق أية امرأة.. فالعشق الأول يسعى إلى خلق سمة مميزة للمدينة المعشوقة فهي ما يسعى العشق الآخر إلى إبراز ملامح المرأة المعشوقة، وكأنها أكثر خلوداً من سائر النساء والمثال الرائع الذي نستذكره دائماً هو أراغون وحبه لإلزا.

تجربة عشق مدينة من المدن ليست تجربة صعبة كما هو الحال في تجارب العشق العادية.. فكل مدينة لها جذورها وملامحها وإذا شئنا الدقة لها أصواتها الخفية، ولا أعتقد أن أية مدينة تفتقد القدرة على إشعال الحنين على الأقل في قلوب ساكنيها أو ربما في قلوب زائريها.

مدن جبرا كثيرة. تبدأ بالقدس في كل تفاصيلها، وتنتهي ببغداد. هذه المدينة العجيبة.. أرض ألف ليلة وليلة.. أرض السندباد ذلك التاجر المغامر الذي انطلق منها ليجوب العالم ثم يعود إليها بعد كل رحلة.

أتساءل هل نستطيع أن نقلل من شأن تلك العلاقة التي ربطت جبرا إبراهيم جبرا بمدينة مثل بغداد. إنني أشك في أن يكون لقاء جبرا ببغداد عابراً بل أجزم بلا تردد أنها استطاعت إغواءه والهمس في أذنيه حتى اقتادته إليها وبعثت في روحه شكلاً جديداً لمغامر كان جبراً أسيرها، واستطاع أن يعبر عنها بأناقة ورهافة رائعتين

بغداد مدينة لها قدرة هائلة على الإغواء.. لها طقسها العريق في جذب الآخرين إليها. أتذكر أستاذة غربية كانت تدرس في الجامعة المستنصرية في ثمانينيات القرن الماضي، ضربت أرض الغرفة المفروشة بسجادة مزركشة وهي تصرخ مرحة: آه البساط السحري. هذه الأستاذة بدت لي ساعتها طفلة، مرحة تريد أن تعود مئات الأعوام إلى الوراء لكي تشعر بالنبض الحقيقي لوقائع أمست الآن وفي خضم الزيف المتنامي ـ طقساً جذاباً.

قبل هذه الأستاذة كان بورخيس مأخوذاً بكتاب ألف ليلة وليلة.. تلك التحفة البغدادية، ففيه تكنيك غرائبي يستهوي مزاجاً كمزاج بورخيس، لذلك كان يقرؤه بحرص منقطع النظير، وكان الكتاب في النهاية أحد المصادر المهمة التي أسهمت في إثراء نصوصه إلى حد كبير.

أحب جبرا بغداد بكل جوارحه.. كان متلهفاً لزيارتها ولعل وصوله إليها كان حلماً مميزاً بالنسبة له (أذكر أني قبل حوالي ٤٠ سنة قبل مجيئي إلى بغداد سألت في دمشق رجلاً كان قادماً منها: هل إن بغداد مدينة كبيرة؟ فأجاب: نعم ففيها ٤ ملاهي. بالنسبة إليه وكان سائق سيارة ربما كان عدد الملاهي هو مؤشر الكبر والأهمية. أما أنا فالذي أحلم به... (الفن والحلم والعقل ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ دار الشؤون الثقافية ص٢٠٦).

جبرا إبراهيم جبرا

السؤال هنا رغبة كامنة في أعماق المبدع الراحل، لكن الإجابة تبدو مخيبة للأمل، وبعيدة عن الإحاطة بروح بغداد.. إلا أنها من جانب آخر تعكس صورة واقعية لبغداد في أوج عظمتها وانفتاحها أيام العباسيين حيث كان يطوف في شوارعها وحاراتها عشرات الشعراء العابثين والشاعرات من القيان.. وشاع فيها الغزل بالمذكر وهو غزل فاحش فرضه أسلوب الحياة في بغداد آنذاك.

لكن هذا الجانب الحسي لا يمكن أن يعكس صورة بغداد الحقيقية.. هذه الصورة التي التقطها سائق سيارة حين سأله جبرا سؤالاً

جوهرياً.. عن حجم مدينة بغداد. سؤال جبرا كان في حقيقته سؤالاً عن أحوال معشوقته قبل اللقاء بها وهذا لم يستطع ذلك السائق فهمه أو الإحساس به.

أعتقد أن جبرا عرف كيف يعشق بغداد وعرف أيضاً أن يسخر كل ما لديه من أجل الإحساس بها إحساساً مثالياً ويدل عليه كعاشق فيزن من معايير فيرفيقة وسطحية أيضاً فالعشق هنا ـ وفي حالة جبرا بالذات ـ بديهية تفرض على العاشق أن يشكل من مفردات عشقه علاقة جديدة تلائم صورة معشوقته كل الملاءمة ويمنحها سمتها الخالدة بين كل المدن. وإذا كان ألبير كامو قدم في كتابه أعراس مجموعة من المدن الغارقة بضوئها وشمسها وخرائبها وكل ما عبر عنه من خلال نزعته الحسية في كتابه ذاك، فإن جبرا استطاع أن يعثر على جذور مدينته أو معشوقته من ثم نظر إليها على أنها كمال الذي لا يفارقه الخلود أبداً.

وإذا كان العشق على المستوى الإنساني يقود العاشق إلى الجنون ـ كتجارب الحب العذري ـ أو الاستغراق في خلق صورة غير فانية للأشياء فإن عشق المدن أو عشق مدينة بالذات يحتم على العاشق أن يجعل من تلك المدينة ـ مدينة فاضلة.. وهذا أعلى مراحل العشق والهيام. لدينا عاشق يوناني كبير خلق مدينة أسماها جمهورية أفلاطون وحاول تنميقها وتقسيمها إلى طبقات وجعل رئيسها الأعلى فيلسوفاً أتعبته الثقافة. جمهورية أفلاطون المخترعة كانت تخطيطاً مثالياً لعشق أفلاطوني لم يكتمل. وأظنه لا يكتمل إلى الأبد. في جمهورية أفلاطون لا مكان لشرور وتشوهات المدن من حوله. كان من حق أفلاطون أن يعشق مدينته على طريقته.. لكن يبدو أنه لم يستطع أن يحقق حالة الهيام على أرض الواقع فلجأ إلى عالم المثال. جمهورية أفلاطون كانت في الأساس نقداً لكل المدن التي أفسدها الحكام والأنظمة المستبدة. إنها إدانة لأولئك الرؤساء والأمراء الذين ينظرون من شرفاتهم مملوءة بالزهور، وهم يردون بسخرية: جمهورية يحكمها فيلسوف هذا خلط فيلسوف مجنون. لكن النقد يمكن أن يستشف من خلال البرنامج الثقافي الذي يضعه أفلاطون للحاكم الفيلسوف في هذا البرنامج يدان الحكام والرؤساء ممن تتغلب لديهم النزعة الانفعالية وحب السلطة وافتقاد الإيثار والإحساس بالرعية. أفلاطون عشق جمهوريته وبناها باستخدام طريقة (قياساً على) سوء خلق هذا الدكتاتور. فلا بد أن يكون الحاكم فيلسوفاً.

على خطى أفلاطون سار الفارابي. فقد عشق الفيلسوف الكبير مدينته أيضاً. خطط لها جيداً وفكر فيها وتمنى لو أنها وجدت لكن العشق الفارابي يشبه كثيراً عشق أفلاطون لجمهوريته. كانا عشقين بلا جذور ولهذا لم يكن لمدينتيهما وجود ولن يكون.

بالنسبة لجبرا فإن الأمر يختلف لأن هذا العاشق وصل إلى مرحلة من الهيام جعلته يرى في بغداد مدينة فاضلة بلا أي منازع. إلا أنه لم يكن مثالياً إلى الدرجة التي كان عليها أفلاطون ومن بعده الفارابي. كان جبرا واقعياً وهو يسعى في مدارج العشق البغدادي، كما قلت سخر جبرا إمكانياته كلها للظفر بالمعشوقة ومنحها كياناً جديداً خالداً. لقد كانت نظرته إلى بغداد ثلاثية الأبعاد، وقد ارتبطت هذه الأبعاد فيما بينها ارتباطاً قوياً. ومن خلالها اكتسبت بغداد أولوية الوجود كمدينة فاضلة رائعة.

أول من أسهم في بناء كيان مدينة بغداد ـ معشوقة جبرا ـ هو البعد التاريخي. فبغداد ليست مدينة بلا جذور، مدينة عادية يتقرر مصيرها في يوم محدد كغيرها من المدن. بغداد ليست كذلك، لقد حاول جبرا أن يجد الجذر الذي تستمد منه بغداد نسغ وجودها.. فوجد في خلفية المشهد الموغل في القدم حضارات وادي الرافدين بكل سطوعها ورأى في مدينة بابل امتداداً تاريخياً لأور وأريدو. وحاول أن يرصد من خلال سرده التاريخي السريع بعض الشيء المكانة المتفردة التي حظيت بها مدينة بابل. فهذه المدينة التي بنتها أيدي الآلهة تعاقب عليها غزاة وغاصت في أرضها سيقان جيادهم القوية.. المهم لا حظ جبرا أن حقيقة بابل أو جوهر روحها لا يكمن في (تعايش شتى الأجناس والأديان واللغات بحماية نظام مركزي واحد وثقافة رائدة واحدة) (ص ١٩٨) وإنما يتعداه إلى روعة المعمار لزقورات وادي الرافدين وخاصة زقورة بابل المعروفة باسم برج بابل. أضف إلى ذلك العلوم والمعارف التي زخرت بها تلك المدينة. ثم يستنتج جبرا استنتاجاً طريفاً، أنها لم تكن الحاضرة الكبرى الأولى في العالم وحسب، بل كانت الأم الفعلية لكل المدن العظيمة التي أعقبتها في التاريخ إن مدناً مثل باريس ولندن ونيويورك وموسكو في تعدديتها وفي اندفاعتها كمديمة موزعة للمعرفة والحضارة الإنسانية إنما هي في الواقع سليلات بابل نبوخذ نصر (ص ١٩٩).

ولم يفت جبرا أن يشير إلى الطابع المعماري الذي شيدت عليه بغداد، ولم ير في شكلها الدائري أسلوباً طارئاً، لأن معظم المدن الآشورية كانت تشاد بنفس الشكل الدائري كما كشفت الحفريات الأثرية عن ذلك.

بهذه اللمسات المتعددة الجوانب أوجز جبرا البعد الأول الذي أسهم في خلق كيان مدينة كبغداد. وفي عام ٥٠٠ قبل الميلاد توقف نبض العطاء في مدن وادي الرافدين التي تحولت إلى مستوطنات مديمة تكاد أن يتحكم فيها أسياد أجانب.. ص ٢٠٠.

يجب أن ننتبه هنا إلى أن جبرا لم ينظر إلى الماضي بعين واحدة، بل حدق فيه بعينين واثقتين وأطال التأمل فيه. الماضي ليس هو الوقت المعاش الذي فات أوانه وتركناه خلفنا ثم أصبح إرثاً نهائياً، إذ إن من الممكن استقراء الماضي ثم بعد ذلك نرى صلة الحاضر بالماضي استقراءً لما وقع ويندفع جبرا في تمثيل علاقته بالماضي قائلاً (الماضي هو سفينتي إلى الحاضر) وهكذا يبدو لنا الوجه الحقيقي لكل من الحاضر والماضي دون أن نفرط بأحدهما على حساب الآخر أو نختزل أهمية الحاضر وتجاهل الماضي أو العكس ولابد لنا من أن نقيم صلة ما بينهما. لذلك نستطيع أن نفكك الحاضر إلى عناصره الحقيقية (إذا حاولنا العثور على جذور للماضي فيه) (ص ١٦٨).

الإصرار الواضح في هذه العبارات يجعلنا في مأمن من المبالغة أو المغالطة أو الوهم الذي قد يبدو مسيطراً على يقين جبرا. هل يمكن أن نتخيل مدينة بابل بكل عظمتها وعلى مختلف الأصعدة ـ بلا وريث.. وغائصة، هذا الجذر التاريخي الذي تحدث عنه جبرا بهذه العفوية والبساطة، كان فعلاً خارقاً لينتظر أن يتجسد مرة أخرى وفي مدينة أخرى لها ذات السمات لكن دون أن تندثر بل لتبقى فقط.

في الحقيقة انتظرت بابل على حد تعبير جبرا زهاء ١٢ قرناً إلى أن وجدت نفسها أخيراً تنبعث بكل بريقها وبهائها على بعد ثمانين كيلو متراً منها.

أنا أجد في كلمات جبرا مغامرة نقدية.. وقد يشاء البعض تسميتها رؤيا نقدية.. لكني أفضل النظر إليها على أنها مغامرة بكل ما في الكلمة من معنى، مغامرة جبرا تحاول إرضاء لهفة العاشق لديه من خلال إيمانه بعلاقة الحاضر بالماضي وتلعب كلمة تنبعث ـ بالإضافة إلى كونها بعداً ثانياً في نظرة جبرا لدورها الكبير في تحديد الصلة القوية بين بغداد وبابل. الانبعاث ـ كبعد ثانٍ ـ هو قدر بغدادي بحت.. لا يمكن أن يتوفر لمدينة أخرى كما أنه يحطم سطحية النظرة الضيقة التي تمنح بغداد موعداً محدداً للولادة في عام ٧٦٢م وأخشى أن تمنحها ذات النظرة موعداً للموت.. إذن لدينا هنا انتظار بابلي وبعث بغداد.. يا لهذا التناغم العميق في دلالته إذ لابد أن تتطابق بغداد مع الجذر الذي انبعثت منه.. مع تلك المدينة التي كانت في يوم ما زاخرة بكل شيء لكنها كفت عن الانتظار حين وجدت وريثة شرعية لخلودها تتمثل في مدينة بغداد.

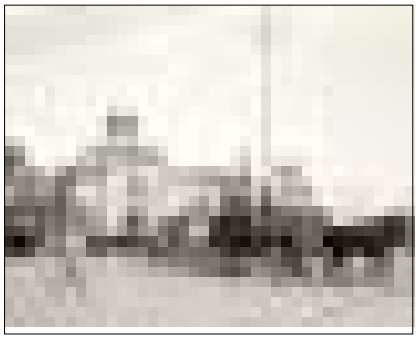
إن البعد الأول ـ الجذر التاريخي ـ بكل حيويته والبعد الثاني الذي أشرنا إليه بكلمة واحدة هي: الانبعاث.. أقول إن كلاً من البعدين المتضافرين شكلا لكل ملامحهما مادة البعد الثالث وطابعها الحالم. ما الذي أراد أن يصل إليه جبرا في مغامرته. فلديه في خلفية المشهد الموغل في القدم حضارة عريقة تقف في مقدمتها بابل حيث تتفرد بعظمة صبرها وهي تنتظر انبعاثها في مدينة أخرى. هل كان يريد أن يشعر بالتطابق التام بين مدينتين كبيرتين تمثل إحداهما الماضي وتمثل الأخرى الحاضر.. دون أن يكون هناك فارق بينهما. هل كان يريد أن يلمح تمخض الصيرورة عن مدينة مثل بغداد؟.. أين أراد جبرا أن يصل وهو يجوب عمق التاريخ بكل كثافته. ببساطة كان جبرا يحاول الوصول إلى أعتاب حلمه.. أي إلى البعد الثالث لنظرته الخاصة إلى بغداد كمدينة فاضلة.

إن مادة حلم جبرا غريبة بعض الشيء لو قرأناها كرؤيا عابرة لا تمت إلى حقيقة نظرته بصلة. حلم جبرا أعمق من هذا. إنه بعد ثالث لابد أن يتحقق لأنه أشبه بنتيجة لمقدمة صحيحة. فهل هناك مقدمة أكثر صحة من مدينة عريقة كبابل انتظرت قروناً طويلة كي تنبعث من جديد في كيان مدينة ثانية اسمها بغداد. هنا نطق لمغامرة النقدية. هل يجوز أن نستخلص نتيجة خاطئة من تلك المقدمة؟.. أو هل يجوز أن لا يكون لجبرا بعد ذلك حلم يتمنى أن يراه حقيقة واقعة؟ مادة حلم جبرا بحد ذاتها لم تكن غريبة أو غير واقعية. إنها تنسجم مع أصلها المشهد الخلفي لمدينة رائعة كبابل وانبعاث مدينة لها نفس سمات مدينتها الأم.

لحلم جبرا مساحة... «بغداد سوف تتسع رقعتها لتصبح أكبر من بغداد المنصور بأكثر من مائة مرة وقد عادت مرة أخرى إلى شكلها الدائري ـ ولو أنه مفتوح ـ مع الفارق المذهل في المساحة من ٥٠ كيلومترات مربعة أيام خططها المنصور إلى أكثر من ألف كيلومتر مربع اليوم»... (المصدر السابق ص ٢٠٥).

لحلم جبرا حركة وصخب.... (وسوف يبدأ مخططوها في تنظيم شوارعها وأبنيتها وأسواقها وأحيائها ولنا أن نتوقع ونصر عليه ونشارك فيه مع مؤسسات التخطيط العالمية، ويبدو أن دينامية المدينة تتحدى

قدرات المخططين وتصوراتهم باستمرار. منذ أواخر الخمسينيات وحتى اليوم عرفت بغداد ما لا يقل عن أربعة مخططات أساسية والمدينة لم تعط حقها بعد) (المصدر السابق ص ٢٠٦).



لحلم جبرا أبطال بغداديون... «وسوف يزداد عدد سكانها على نحو لا أحسب أن بغداد عرفته في عهد الرشيد فيبلغ زهاء ٩ ملايين وهو معدل كبريات عواصم العالم في هذا العصر ولكنه رقم يجب أن يوقفنا للتروي». (ص ٢٠٦).

هذه الملايين من البشر في هذه المدينة العملاقة ما الذي سيفعلونه في كل يوم.. ما الذي سيصنعون؟ وما الذي سيكتبون؟

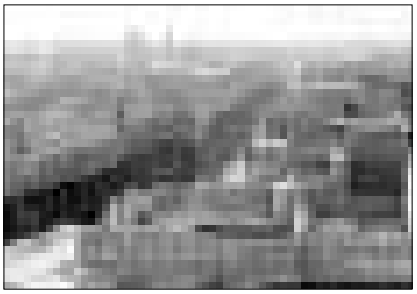
ثم يتساءل جبرا «هل هم مستهلكو حضارات الغير وذلك أمر سهل وكسول إذا توفر المال وأهمل التوقد أم أنهم مبدعو حضارتهم العربية الجديدة.. إني أرى بغداد ــ وكما رأيتها منذ سنين طويلة بلغة الفكر والإبداع والنضارة والتوهج».

كان لابد من نقل كلام جبرا وهو يروي بعضاً من تفاصيل حلمه وهو كما رأينا بعد ثالث يرسم مع البعدين السابقين مغامرة تغذية جميلة تطلقها فلسطيني ولكنه كثيراً كنه في بغداد آثر أن يتريث ليروي لنا قصة عشقه مع هذه المدينة الأسطورية.

جذر تاريخي.. انبعاث.. حلم ألا يمكن أن تكون هذه الكلمات أو الأبعاد الثلاثة قوة داخلية تخلق مدينة فاضلة حقيقية وليست مدينة مثالية بلا لحم ولا دم.. بل هي بنت الأرض وقدرها أرضي أيضاً لا عقلي.. كما حدث في كل المدن واليوتوبيات. بغداد هذه المدينة التي كانت صورة مجسدة من بابل ولدت في شكل دائري وستكبر وهي تنتظر حلم جبرا بكل تفاصيله... فالذي أحلم به.. يتابع جبرا رواية حلمه لنا... «فالذي أحلم به في مطلع القرن ٢١ هو أن يسأل أحدهم رجلاً قادماً من بغداد.. هل إن بغداد مدينة كبيرة.. فيجيب: نعم.. ففيها ٤٠ مسرحاً و٤٠ كلية و٤٠ مكتبة عامة و٤٠ متحفاً و٤٠ مطبعة كبيرة و٤٠ مستشفى مع معهد للأبحاث العلمية و٤٠ قلعة للفن وهكذا» لكن بغداد في واقعها الراهن ـ في تلك اللحظة التي كان جبرا يتحدث فيها عنها وهو يستلهم حلم مغامرته كانت رائعة، مسالمة رغم كل صور القهر والموت وفتية رغم الحرب.. كانت «مكاناً لا يفقد المرء فيه قياسه الإنساني، ويجد فيه خلوته إذا أراد كما يجد فيه سعادته وحريته وكرامته وهذه كلها ميزات المدينة العظيمة» (ص ٢٠٧).

إن عشق مدينة ما بهذه المغامرة.. وبهذا الأسلوب.. والقدرة على التواصل معها من خلال إيجاد أبعاد لتكريس ضراوة هذا العشق أقول إن عشقاً من هذا طبيعته يسعى أولاً: لاكتشاف مدينة بغداد، وثانياً: لصقل وجودها الخفي ليكون مرئياً ومشعاً لنا.

ثمة تساؤل يطرح نفسه: ما رد فعل جبرا لو عاد اليوم إلى بغداد. كيف سينظر إليها..



وماذا سيقول عن أحوالها. ربما لن يصدق ما يراه أو يستغرب فداحة الخسارات التي لحقت بها هل يمكن أن تنخر سوسة القتل حلمه الرصين هل يمكن أن تنطفئ شرارة المغامرة في أعماقه، وبالتالي يخبو بريق مدينته الفاضلة بغداد إن حلم جبرا العريض المستنبط من منطقه الفني يرمي لوح كصرخة قتيل يطلقها قبل مفارقته للحياة كم أتمنى الآن أن أسمع إجابة جبرا وهو يرى ما يحدث لمدينته الفاضلة.. هل يكرر ما قاله سابقاً.. أحلم... أم يفضل الصمت على الإجابة.

جبرا همس وكأنه يتحدث من حقيقة ستقع في يوم من الأيام «إني أراها تصب فيها المعارف والعلوم والفنون فتضيف هي إليها» (ص ٢٠٧)

ويهمس... (فتضاعفها)

ويهمس... «وتعيد توزيعها على العالم».

ويهمس: «فخورة بتعدديتها كما كانت تفعل أمها العظيمة قبل وكما كانت هي تفعل قبل ألف سنة إذ تخضع للإنسان تقدمه في المادة والروح... » ص ٢٠٧.

ويهمس... «وذلك مسؤولية كبيرة ولكنها مسؤولية رائعة».

ويهمس... «وأهل بغداد ـ كما كانوا دائماً ـ هم أكفاء لها وقادرون عليها».

تيقظ

من تابع بطولة كأس العالم لكرة القدم في دوراته الأخيرة لاحظ الضخ الإعلامي والإعلاني والدعائي لأصناف من المأكولات والمشروبات والملابس والأحذية، ولم توفِّر كذلك شفرات الحلاقة والبوب كورن دراسة متأنية وموضوعية تظهر من دون أدنى شك مدى تسرب تلك الثقافة إلى حياتنا اليومية، خاصة أطفالنا، يافعينا، شبابنا، بل الأدهى من ذلك، أن شبابنا أصبحوا مولعين بها. طبيعي أن نأكل ونشرب ونتسلى ونتجمَّل ونلبس ما يريحنا، لكن الأجمل من هذا ألا ننسى مأكولاتنا التراثية، وأنواع طبخنا الشعبي، ومشروعاتنا البيئية، وأنواع المنسوجات التي تلائم أجسادنا في المناخات الحارة أو الباردة، إذ من الخطورة أن نتحوَّل إلى مُقلدين في تناولنا لكل ذلك من خلال وقوعنا أسرى الضخ الإعلاني والدعائي. وإن استعراضاً سريعاً لمفردات حياتنا اليومية في هذا السياق يجعلنا نشعر أن البرغر والبيتزا والكولا والبوب كورن والشوكولاته، هي السائدة من دون إدراك حقيقي منا أن من يملأ بطوننا يملأ عقولنا. لذا نجد شرائح كبيرة من أبناء مجتمعنا تتسابق إلى مشاهدة أفلام الـ«وسترن»، وأصبح سلوك بعض تلك الشرائح يتناقض مع عاداتنا وتقاليدنا وتراثنا، بل إن أنماطاً من هذا السلوك تتعارض ومفاهيمنا الدينية.

لذا على المؤسسات الاجتماعية كافة وفي مقدمتها المؤسسات الثقافية أن تكثف جهودها وتُنوِّع برامجها بما فيها التوعوية، وأن تعزز تلاحمها مع المؤسسات التعليمية والأكاديمية لتنفيذ برامج تركز على أهمية الوعي والانتماء الوطني والثقافي والمجتمعي، وبذلك نُحصن هذه الأجيال وتُصبح خياراتها مدروسة، وتنم عن وعي لا عن مقاربة. إذ إن «الثقافة» لدى أي شعب من الشعوب هي هويته الوطنية الأساسية، لنجعل الخير عاماً لدينا من خلال أكلنا مما ننتج ولبسنا مما ننسج بذلك نضمن عقولاً تنضح انتماءً وعطاءً إبداعياً يعزز موقعنا على الساحة الحضارية في هذا العالم.

أسامة طالب مرة

حين يغادر الشاعر الدنيا

قراءة في مجموعة «أحتمل الوجود»

محمد أحمد بنيس

تنْتمي تَجربةُ الشّاعر المغربي محمد أنوار محمد إلى ذلك الصّنف من التّجارب الشّعرية التي ينحتُها أصحابُها بعيداً عن الضّجيج مُكتفين بما يَمنحه الظّلّ والابتعادُ عن الأضواء من إمكانيات للتّطور الهادئ والواعي بِمنْعرجات الكتابة الشّعرية وإكراهاتها المختلفة. ومنذُ أن بدأ الكتابة في نهاية الثمانينيّات، حاول أنوار أن يَجترحَ لنفسه أفقاً مغايراً في الكتابة، عمل على تطويره في صمتٍ مُستفيداً من انفتاحه على جُملة روافد معرفيّة متباينة، من خلال تَخصُّصه الأكاديميّ في العلوم الاجتماعيّة. وبعد طول انتظار وتأنٍّ، أصدر أولى مَجموعاته خلال السّنة المنصرمة تحت عنوان «أحتمل الوجود»، وهي المجموعة التي توَّجها بيتُ الشّعر في المغرب بِمنحها جائزته السّنة المنصرمة (٢٠٠٩).

لعلّ أوّل ما يلفت الانتباهَ في هذه المجموعة، إضافةً إلى خصائصها الفنّية والجمالية والإيقاعية، هو العنوان الذي يجعلنا نتلبّسُ بحالة من الالتباس المجازيّ المكثّف. فعن أيّ وجود يتحدّث الشّاعر؟ وكيف يصير وجودُه محتملاً؟ وما هي مُمكناتُ مواجهة كلّ ذلك بالشّعر ولاشيء غير الشّعر، خاصّة أنّ الشّاعر منذ الوهلة الأولى يعلن، وبشكل واضح، غربته الأبديّة عن الأشياء والوجود؟ يقولُ الشّاعر في نصّ «أحتمل الوجود»:

وأحتملُ الوجود

فلا علاقة لي مع الأشياء

لا سحباً تؤثّث عزلةَ قصوى

تُهَرّبُ بعض أشياءٍ إلى وطنٍ

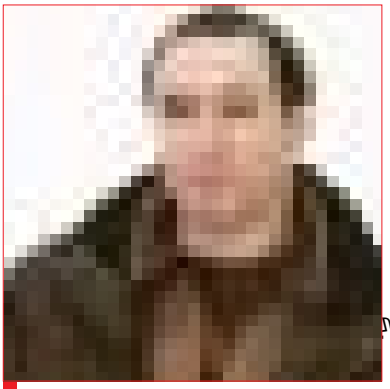
تُمزّق صمتَ جمرٍ

يختفي في كفّ بُركانٍ

أنا لا أعرف الطُّرق التي تفضي

إلى أبواب مدرسةٍ

لتعليم الضّياء (١).



محمد أنوار محمد

هكذا يُقاطع الشّاعر الوجودَ مُعلناً «عدم إجادته المشيَ في كُتب تميل إلى البياض...»، مُجترحاً لذّة الاغتراب والفقدان والخسارة، مُستعيضاً لوجود آخر تؤسّسه اللُّغة على حدّ تعبير الفيلسوف الألمانيّ هايدغر. هكذا لنْ يكونَ الوجودُ إلا مُحتملاً، في غمرة البحث عن «معنى ما» وسط هذا الخراب البشريّ. وربّما وحده الشّعر يستطيع مقارعة هذا الخراب لدرجة أنّ الشّاعر يرى أنه لن يكون إلاّ «هذا المستفزَّ الانفصاليَّ كثيرَ الشُّرفات» كما جاء في نصّ «القصيدة»، صفةُ الرّائي هاته التي تصل ذروتَها حينما

تتراءى له ذاته وقد تحوَّلت إلى نُقطة لتبادل الاختلاَف الخلاّق مع مكوِّنات هذا الوجود. يقول الشّاعر في نص «حين أصحو دون جينوم» :

تعلّمْ عادة التَّرحال
بين هدير بحرٍ ثائرٍ
وهدوء صخرٍ صامتٍ أبداً
تعلّمْ كيف تعتاد الإضاءة في الضّياء
ترى الوضوحَ يراكَ
أهدابَ البهاء تراكَ
كيف تراك منتبهاً هناكَ
مُصَيحاً فرحاً:
أنا هذا وذاك أنا(٢).

إنّ اختيار الشّاعر لهذه المسافة التي تفصله عن الوجود لتأخذ دلالتها العميقة والرّمزية إلا على ضوء الحضور اللافت للموت في نصوص المجموعة. فالموت كأفقٍ وحيدٍ ونهائيٍّ للحياة يختصرُ بشكلٍ مأساويٍّ كلَّ انكسارات الذّات الإنسانيّة القلقة والعاجزة عن امتلاك مصيرها والتحكُّم فيه. ولذلك كان الشّعر دائماً ألفنَّ الأكثر استجابةً للتّعبير عن هذه المأساة وتحويلها إلى أحد الرّوافد الأساسيّة للأدب الإنسانيّ الخالد. ولعل فيلسوف الخيال الفرنسيّ «جلبير دوران» لم يبالغ حين قال في خاتمة كتابه الشّهير «البنيات الأنثروبولوجية للمتخيل» بأنه ليس من شرف حقيقيٍّ للإنسان يعادل شرف الشّعراء(٣). نقرأ في نص «أحتمل الوجود»:

أراني شارداً في الظّل
نهراً يستلذُّ الحفْر
أكثر في دم الموتى
يجيدُ كتابة الآلام
في زمنٍ
يجيدُ حياكة الأوهام (٤).

ونقرأ أيضاً في نصّ «عادة النار» :

من أين تجيء إليك المقابرُ فارغةً
فتؤثّث مثوى المعاني
بحرفٍ جديد
بهبّتكَ النّاشرة (٥).

وإذا كان الموتُ قدراً أنطولوجيّاً لا يستطيع الإنسان هزمه وقهره، فإنّ الشّاعر، أسوةً بأسلافه، ينسُج ويُشيِّد واقعاً آخرَ موازياً للواقع المادّيّ المحكوم بالتّلاشي والاندثار؛ واقعاً يجعلُه يتخيَّل مثلاً المقابر أو بالأحرى يراها وقد تحوَّلت إلى كائنات تسير في الأرض غير عابئةٍ بجلال الموت وسطوته، مانحةً للشّاعر صدًى آخرَ لانكساراته وخساراته التي يحملها داخل جدران ذاته. يقول الشّاعر في نصّ «حين أصحو دون جينوم» :

أتنتظرُ المقابرَ أن تسيرَ إليك
في وضَح النهار
وحبّةَ الرمان أن تنشقَّ عن كونٍ
موازٍ في المدار
وربّما سفراً جماعيّاً
إلى أرضٍ تجوبُ مجرّة أخرى (٦).

لعلّ ما يلفت الانتباه في هذه المجموعة هو لغتها الشّعرية التي تبدو غنيّةً بالرُّموز والدّلالات والإيحاءات والصّور والاستعارات الشّفافة، إنها تُنبئ بشكلٍ أو بآخر عن وعي الشّاعر بضرورة اجتراح شعريّة أكثر وعياً بأهمّية اللّغة ودورها في إسناد النّص ورفده بحمولةٍ فنّية وجماليّة غنيّة تتيح للمتلقّي مُتعة مُغايرة في القراءة والمعايشة. إنّها الرّغبة في إنجاز نصٍّ أكثر تفاعلاً مع التّحولات التي تعرفها الشّعرية المعاصرة من خلال إعطائها أهمّيةً قصوى للُّغة وانفتاحها على روافدَ معرفيّة وثقافيّة متباينة ومتنوّعة. ولذلكَ يُمكن القول إنّ أحدَ مكامن القوّة في هذه المجموعة هو اتكاؤها على متخيّلٍ خصبٍ وثرٍّ، يحتفي بالصّورة إلى درجةٍ يصعب فيها على القارئ أن يظلَّ مُحايداً بشكلٍ أو بآخر. فالصّور المدهشة والموغلة في غرائبيتها، والتي تحفلُ بها معظم نُصوص المجموعة، تبدو منحازةً للتكثيف المحكوم برؤية وجوديّة تتفاعلُ مع جروح الذّات وانكساراتها. وبذلك يصبحُ الشّعر، في النّهاية، اختياراً وجودياً وأفقاً للكشف والحياة والخلاص. يقول الشّاعر في نصّ «أرض ما» :

أرضٌ على كفٍّ
تسافر في الهواء
على حصانٍ قادمٍ
من فوهة الضّوء البعيدة
من منابع دفترٍ
لا تنتهي أبداً (٧).

على مُستوى المكوّنات البنائيّة، يمكنُ القول إنّ أغلب نصوص المجموعة عبارةٌ عن نصوص متوسّطة الطُّول يتداخل فيها الملحميُّ والدراميُّ والسّرديُّ والغرائبيُّ، ضمن أفقٍ ينبني على رؤية شعريّة واضحة إلى حدٍّ بعيد. لقد حاول الشّاعر أن يقترب من عددٍ من الرّوافد التّراثية والدّينية والثّقافية، ويحاورها بهدف فتح آفاقٍ دلاليةٍ ورمزيّةٍ جديدة. ولعلّ اللافت هنا هو أن محاورته

لهذه الرّوافد ليس مجرّد واجهة فنّية أو أسلوبيّة فجّة إنّها روافد تغذّي بطريقة واعية البناءَ العامَّ للمجموعة دون أن تكلُّف أو تصنُّع. فعلى سبيل المثال يقترب الشّاعر من النّص القرآني محاولاً الاستفادة من ثرائه البلاغي واللّغوي والأسلوبيّ، يقول الشّاعر في نصّ «لغير الشّعر لا»:

أحبّائي إنّي بسمعكم
قد جاء من أقصى القصيدة
شاعرٌ يسعى(٨).

و يقول في نص «هكذا أنا» :

وكُلّي صهاريجُ ضوءٍ
وأفكارُ روحٍ مزلزلةٍ
وسياطُ ضميرٍ
يسير على ورقٍ
من غبارٍ
يذوب ويُبعث شعراً
عصيّاً على الفهم
لكن زكيّا... (٩).

كذلك تبدو الأسطورةُ حاضرةً بكلّ عنفوانها وألقها من خلال الحنين الذي يبديه الشّاعر إلى «بدائية» ما تجعله يعاود الطّيران والتّحليق في الأعالي مثل الإنسان البدائيّ الذي كان يتمتّع بهذه النّعمة، كما تنبئنا بذلك العديد من الأساطير الكبرى، يقول الشّاعر في نصّ «هكذا أنا»:

جُبلتُ على الطّيران
فكيف أطيق التّراب فراشاً
وماء السّفوح شراباً (١٠).

هذه النّزعة البدائيّة تبدو عند شاعرنا، وقد امتزجت بحرارة الانتماء البرّيّ للأرض كما هي في ضراوتها الأولى: الأرض التي تمنحُ متعةَ سماع دبيبها كما يوحي بذلك الشّاعر في نصّ «أرض ما»، إنّ الحوار الذي يقيمه محمد أنور محمد مع البدائيّ والغابر الذي يسكننا ساهم في منح الصّور الشّعرية أفقاً شعريّاً منفتحاً على الميثولوجيات الإنسانية الكبرى؛ أفقاً ما فتئ يجرّب كلّ الممكنات التي تنحتها المخيّلة في انزياحاتها الرّائعة. إنّ استحضار الميثولوجيا (السّيمرغ، التّكوين، الطّوفان، الهدهد...) في هذه المجموعة يمرّ عبر إعادة تشكيل مكوّناتها والدّفع بها داخل سياق شعريٍّ ومعرفيٍّ جديد بهذه الصّيغة المغرقة في الشّاعرية نفسها وقد طالها البعث بعد طول موت، غير أنّ هذا البعث لا تكتمل دلالته ورمزيته إلا بتحوُّل الشّاعر إلى كائنٍ خالقٍ ومبدعٍ يعيد ترتيب الوجود الذي يبدأ وينتهي بالشّعر كما ينبئنا في نص «صديقي العزيز وبعد» :

كأنّي أولِّدُ شيئاً جديداً
وأبعثُ ضوءاً جديداً
وأشْطر كوناً
وأبني سماءً
وأبسطُ أرضاً
وأخلقُ
أخلقُ شعراً(١١).

في سياقٍ آخرَ، تبدو الاختياراتُ الإيقاعية التي تبنّاها الشّاعر منذ مجةً إلى حدٍّ كبيرٍ بالبناء العامِّ للمجموعة، من خلال التّنويع بين الاستناد إلى التّفعيلة بكلّ إمكاناتها الإيقاعيّة المعروفة والاستفادة مما يمنحه الإيقاع الدّاخليُّ من إمكانات أخرى تجد مشروعيتها بشكلٍ أو بآخرَ في مُنجز قصيدة النّثر العربيّة. وبالرّغم من أنّ كلّ نُصوص المجموعة يحكُمها الإيقاعُ التفعيليُّ، إلاّ أنّ إيقاعاً داخلياً آخرَ يبدو واضحاً في جلِّ النّصوص، من خلال اعتماد التّكرار والتّقابلات الصّوتية والتّركيبية والدّلالية المختلفة. ولعلّ ما يلفت الانتباه هنا هو لجوءُ الشّاعر لبعض التّقنيات الإيقاعيّة مثل إقامة نوع من التّناغم بين حروف معيّنة، كما هو الشّأن بالنّسبة لحرف الحاء مثلاً بكلّ حمولاتها الذّاتية والرّمزية، نقرأ في نصّ «أحتمل الوجود»:

طبعاً سماءُ الله واسعةٌ
سأسبحُ كلّما حَان الصّباحُ
وكلّما سمحَ الجناحُ
وربّما أسدي النّصائحَ
للعواصف في الأعالي
أو أبوحُ لأيّ مكنسة
تلم شتات أنظارٍ وأفئدة (١٢).

نفس الاختيار يداهمنا بشكلٍ أكثرَ وضوحاً في نصّ «سخريّة» حينما يجعل الشّاعر من تكرار حرف النّون نغماً إيقاعياً مميّزاً أمنح النص جماليّةً إضافيةً، يقول الشّاعر:

إنّا فرشنا
للرّتابة ليلةً كفناً
سكبنَا الماءَ
في الماء المثلّج أو سكبنَا
ثم ذُقنَا أو رشفنَا
ثم خلنَا الحرف
روحاً تحتها البلّورُ
والكلمات بيداً
حفَّها النُّوَّارُ (١٣).

في نهاية هذه الورقة يمكنُ القول إنّ الشّاعر محمد أنور محمد استطاع، بمعجمه الثّر وبمتخيّله العارم والمتعدّد الرّوافد أن يشكّل

هُويّةً شعريّةً متوثّبةً تنضح بالرّشاقة والعفويّة والعمق، وتضيء الدّهشة التي تشتعل بداخلنا محفّزةً إيانا على الاحتفاء بزمنٍ لامرئيٍّ سحيقٍ متجذّرٍ في الأعماق الدّفينة للنّفس البشريّة.

(١) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. مكتبة دار الأمان. الرباط. ٢٠٠٨. ص: ٥.
(٢) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ٢٠٠٨. ص: ٦٤.
(٣) جلبير دوران: الأنثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها. ترجمة مصباح سعد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. الطبعة الثانية ١٩٩٣. ص: ٣٥٩.
(٤) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ص: ٤.
(٥) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ص: ٥٨.
(٦) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ص: ٦.
(٧) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ص: ٢١.
(٨) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ص: ٣٨.
(٩) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ص: ٨.
(١٠) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ص: ٧.
(١١) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ص: ١٧.
(١٢) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ص: ٦.
(١٣) محمد أنوار محمد: أحتمل الوجود. م.س. ص: ١٢.

حكومة الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة

دائرة الثقافة والإعلام - إدارة الفنون - المركز العربي للفنون

جائزة الشارقة للبحث النقدي..
التشكيلي..

يناير 2010 - ديسمبر 2010

الدورة الثالثة

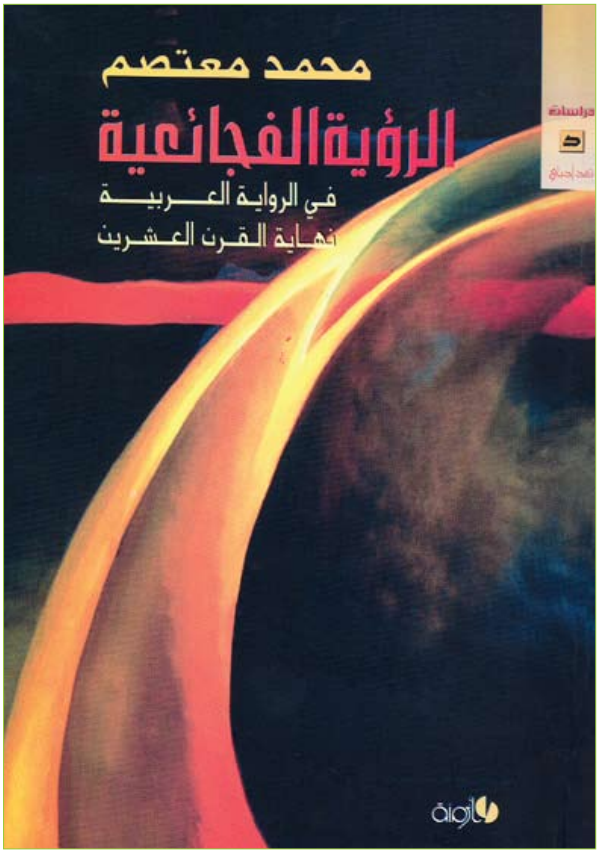
ص.ب ٥١١٩ – الشارقة – دولة الامارات العربية المتحدة | e-mail : artarab@emirates.net.ae

الهوية الراهنة للتشكيل العربي المعاصر

«الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشـرين»

المثقف العربي يجترّ أحلامه

جمال الموساوي



حاز كتاب «الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين» للناقد الأدبي المغربي محمد معتصم على جائزة المغرب للكتاب في صنف الدراسات الفنية والأدبية في دورة ٢٠٠٥، اعتباراً لجدة الموضوع من جهة ولجدية اشتغال الباحث علية من جهة أخرى، ومن جهة ثالثة لراهنية القضايا التي أثارها خاصة ما يتعلق منها بأحلام المثقفين العرب في بناء مجتمعات حديثة تسودها قيم التسامح والمساواة مع التشبث بتلك القيم التي تشكل هوية الإنسان العربي، وهو تشبث مشوب بالقلق، والخوف من الذوبان في إعصار التحول الذي يشهده العالم المعاصر.

في العرض الذي نقدمه هنا سنحاول الإحاطة ما أمكن بما يثيره هذا الكتاب الذي يشكل إضافة نوعية للمكتبة النقدية العربية.

هل جسّد الأدب العربي خلال القرن الماضي الصدمات التي توالت على العالم العربي؟ وهل استطاع أن يفي بعكسه واقع مرير مطبوع بشتى أنواع المآسي وألوان الخيبات؟

لقد تعاقبت الحروب والهزائم، وارتفعت الأصوات بشعارات تلو شعارات تعلن مطالب وتندد بهزائم وخيانات، لكنها عادة ما تنتهي إلى الخرس دون أن يحدث أي شيء. المجتمعات العربية تتكيف مع واقعها الجديد وتخلد إلى نفسها في انتظار خيبة جديدة وانعكس هذا الوضع على الكثير من مجالات الحياة في البلاد العربية: ما من مواقف صلبة على الأرض، ثمة فقط مواقف لأناس يقيمون في الخطاب لا يغادرونه إلى الممارسة، ولذلك لا أثر لهم في حياة الناس وفي همومهم وفي مآسيهم الحقيقية ولعل لهذا السبب صار المثقفون والمبدعون أكثر عزلة وأقل حضوراً في أذهان الناس ووجدانهم.

لكن مع ذلك فإذا تجاوزنا بعض الموضوعية فسنتساءل عما هو مطلوب من هؤلاء المثقفين الكتاب والمبدعين ما هو دورهم الحقيقي في مجتمعات يرين عليها كل ما ذكرنا من الفواجع والمآسي والهزائم إنه سؤال، كما تتصوره، مؤلم جداً بيد أنه أساسي ما دام يشكل طريقاً إلى البحث في/وعن دور الأدب والإبداع الأدبي تحديداً في الحياة، خاصة مع دخول العالم إلى عصر آخر يشهد اجتياحاً معلوماتياً لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية، عصر يبدو شرهاً ومستعداً لابتلاع القيم التي فَضلتْ عن صراعات التطور في العالم ما

في ذلك الأدب. فأي دور إذن يمكن أن يلعبه هذا الأخير في قلب هذه الانهيارات التي أسفرت عنها لسيرورة التقدم الانهيارات التي لم تترك من الكائن ذي الأحاسيس غير بقايا وشظايا. وهل يمكن أن يكون الأدب وسيلة فعالة تساعد هذا الكائن على المقاومة وعلى البقاء؟

ينقلنا الناقد الأدبي المغربي محمد معتصم إلى عمق هذه الأسئلة المؤلمة. الأسئلة التي قد يطرحها المشتغل بالأدب بين نفسه وهو يستشرف مأساته ومأساة المجتمع الذي يعيش فيه ويستنفد فيه عمره ويحاول معتصم في كتاب «الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين»*، أن يقدم أجوبة لهذه الأسئلة انطلاقاً من مجموعة من الأعمال الروائية العربية تنتمي إلى مختلف الأقطار العربية وصادرة عن كتّاب من أجيالٍ متباينة. ولعل اختيار نماذج إبداعية بهذه الطريقة مقصود في حد ذاته لتبيان أن ما اصطلح عليه بالرؤية الفجائعية تشكل مشتركاً عربياً «يتوارثه» الإبداع في العالم العربي وينقلها جيلٌ لآخر، تماماً كما تُنقل الجيناتُ الوراثية. وهذا واضح من قول الكاتب «يلاحظ أيضاً أن جيل السبعينيات صعد الصورة إلى حد باتت الأجيال بعده تنظر إليه كمسيح صغير مصلوب نداء للآلام الأجيال السابقة عليه والأجيال اللاحقة» لتترسخ «موقف فكري وإبداعي من مرحلة زمانية كان فيها النهوض كحمل كاذب زاد

محمد معتصم

من ثقل الشعور باليأس في الذات/الذوات العربية» ص ١٦. وهي مرحلة مستمرة على كل حال.

يعمل محمد معتصم على تتبع هذا الموقف لدى ثلة من الروائيين العرب، راصداً كيف اختار كل واحدٍ تصريف هذا الموقف؛ ذلك أنه بالرغم من كون الرؤية الفجائعية حاضرة في كل هؤلاء إلا أن الحدث الروائي الذي اصطفاه كل واحد منهم لتجسيدها مختلف.

فالهزيمة متنوعة والخراب متعدد والمأساة متشعبة وإن أدت جميعها في النهاية إلى ذات الإحساس بالإحباط واليأس والضياع. فهناك هزيمة الوطن وهناك هزيمة الذات. الذات في مواجهة رغباتها وهواجسها الصغيرة والوطن في مواجهة أعدائه، في الداخل والخارج ومؤامراتهم. الذات المثقفة وهي ترى أحلامها في حياة أفضل وفي بناء مجتمع حداثي تتهاوى وتنهار. والوطن وهو يرى أحلامه في التقدم والسلام والكرامة تتحطم بفعل الحروب الخارجية وصراعات الداخل حول السلطة والثروات. وبهذا تكون الفجيعة شاملة ما دام أن الوطن في النهاية هو الناس، هو مجموع الذوات التي تشكله أي المواطن العادي والمثقف والسياسي وغيرهم. ولكل واحد من هؤلاء هزيمته التي تصب في الهزيمة الكبرى هزيمة الوطن ومن هنا يكون الإحساس بضغطها مضاعفاً. لكن إحساس الكاتب والمثقف يظل أكثر إيلاماً وأشد مضاضة.

وإذ وصلنا إلى هذه النقطة الأخيرة، فإن ما يفعله معتصم وهو يجوب الروايات التي انتقاها لدراسته، إنما هو رصد تحولات المثقف في المجتمعات العربية وصيرورته الجسدية والنفسية. إن المثقف العربي يظل في القرن الماضي مشدوداً إلى أفق من السوداوية بحيث «لا يرى أفقاً مفتوحاً على التغيير إلى الأفضل وأن الحال يتردى ويتقهقر منتكساً» ص ٢٧.

من هنا، فإننا، ربما، بدأنا نتلمس الطريق إلى الأجوبة حول ما إذا كان الأدب العربي المعاصر يعبر فعلاً عن الواقع وعن دور

المثقف ومكانته في هذا الواقع. ذلك أن المؤلف ومن خلال النماذج الروائية المنتمية إلى بلدان عربية مختلفة يتتبع خطوات المثقف وهو يتدحرج من خيبة إلى أخرى ومن حصار لآخر إلى أن ينتهي به المطاف غارقاً في سديم من الضياع، ودخان من الأحلام المجهضة مهما كانت هذه الأحلام كبيرة أو صغيرة، ذاتية أو جماعية.

يشهد الناقد محمد معتصم وهو يستقرئ الأعمال الروائية، بانحسار صوت المثقف العربي في مواجهة الكثير من التحديات، وهذا الانحسار تواطأت فيه عوامل عدة ذاتية وموضوعية، أدت في الأخير إلى تغيير موقع المثقف من الداعي إلى التغيير إلى المستسلم المتقوقع بعد أن لم يجد لكلماته وأفكاره صدى، بل سوطاً وتعذيباً وتهديداً، فكف أن يكون فاعلاً بالرغم مما يحمله من أفكار، لأن الأفكار وحدها، كما يقول المؤلف: «لا يمكن أن تفعل ما لم تنتقل من حضورها القوي في الذهن والأوراق إلى الحضور الفعلي والفاعل في الحياة العامة وسلوك الأفراد والجماعات» ص ١٨.

لقد دافع المثقف العربي عن الحرية على تعدد تجلياتها ومجالاتها - حرية الوطن، حرية المرأة، حرية الاعتقاد.. وعن الديمقراطية والقيم الحداثية الأساسية للدخول إلى العالم الحديث وعن التسامح والتعايش في ظل الاحترام المتبادل للأعراق والأديان، لكنه واجه دائماً كتلاً من الليل مظلمة، فلم يتبين طريقه وبقي بالتالي في رحيل أبدي، رحيل في الخارج وفي الداخل، في الخارج بين المنافي والسجون ومناطق الهامش وفي الداخل أي داخل أعماقه، باحثاً عن أحلامه التي تحولت إلى نوع من الحنين القاسي المعذب والذي قد ينتهي به إلى الاغراق في التسكع والخمر في انتظار مصير أكثر فجائعية إما الجنون وإما الانتحار في بعديهما المادي والرمزي.

وسواء في «هلوسات ترشيش» لحسونة المصباحي أو «يقين العطش» لإدوار الخراط أو «جنوب الروح» لمحمد الأشعري أو «سلالم الشرق» لأمين معلوف أو «سيدة المقام» لواسيني الأعرج أو «الميراث» لسحر خليفة أو في باقي الروايات المعتمدة يعمل محمد معتصم على رصد مسارات ومصائر الكائنات التي «تبدأ ضعيفة وتتقوى ويشتد عضدها فتضعف مجدداً ثم تتلاشى وتموت» ص ٤١، وطبعاً ليس أي كائنات، كما أن الموت هنا حاضر بعديه المادي والمعنوي أيضاً وهكذا يهتدي المؤلف خطوة خطوة إلى عمق فعل الكتابة، بما هو بحث عن خلاص وعن تطهير، أو ليست الكتابة في جانب هام منها فعل تطهير؟ ما الذي يفعل الكاتب عندما يفضح الظلم ويصرخ في وجهه ويتحداه، وما الذي يفعله عندما يدعو إلى الحرية ويرفع صوته / قلمه منادياً بالتعايش والتسامح والمحبة ونبذ العنف والإرهاب، في كل تجلياته وأشكاله؟ ألا يعلن عن رغبة في التطهير. وفي المقاومة؟ وهذا ما يقول المؤلف بصدد الحديث عن رواية «سيدة المقام» لواسيني الأعرج، عندما تأخذ الكتابة معنى الملاذ، حيث «الذات تشعر بالخطر وتحس أنها محاصرة ومرفوضة ومع ذلك تقاوم التحلل والتفسخ من خلال الممارسة والإصرار على البقاء بالتدوين والتقييد وبتهريب الواقع الخارجي والأشياء الجميلة الحبيبة إلى النفس إلى رحاب الكلمات» ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

إن البحث في فجائعية الأدب العربي هو بحث في فجائعية الواقع العربي نفسه هذه الفجائعية التي حولت الكاتب والمثقف إلى كائن محاصر يكاد رأسه يتدلى وينتكس، وكتاب محمد معتصم يرصد، من خلال إعمال روائية لأسماء عربية وازنة الحد الذي بلغه تأثير فجائعية الواقع في الأدب العربي المعاصر.

* محمد معتصم «الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين» دار أزمنة عمان ـ الأردن، طبعة أولى ٢٠٠٤.

في مجموعته الأخيرة «حياة بين شاهدتين»

الناعبي يؤثث الموت بتفاصيل الحياة!

محمد صبيح

على الضفة الأخرى من المشهد الشعري الذي يميل نسبياً والمترنح بين الرؤى والرؤية تأخذ المجموعة الأخيرة للشاعر العماني يحيى الناعبي «مشهد آخر» مشروعه على مدى النضج الذي تسير على صهواته بثقة ودعة قصيدة النثر في المشهد العربي الخليجي عامة وفي عُمان خاصة لتحتل موقعاً متميزاً في فضاء هذا الجنس الأدبي الذي انتهى من تثبيت مشروعيته وشرعيته إلى ريادة لا يشكك فيها إلا عاجز عن الاستبصار أو فاقد لأدوات البصيرة... ومن هذه النافذة تطل نصوص الناعبي المشحونة باللغة المنخفضة في نبرتها الشعرية والعالية في روحها المتعبة في اللحظة الكونية المتفجرة حزناً لا ينضب وموتاً لا يتوقف غربة واغتراباً... لينفث الشاعر كل ما يتفايض من دفق دواخله نحو آلام تسكن الذات الشاعرة في كوكب مريض وزمن شاحب بالغربة والضجر...

تتشابك اللغة والدلالات والصور وبنية الإيقاع الداخلي لترسم لوحة بيبلوغرافيا لنصوص شفيفة تبدو ظلالها أعمق من جسدها كصبارة في صحراء جافة تمتح بتفاصيل الموت المادي وتمُد جذور الحياة عميقاً في داخل غربتها... وعلى عكس ما يطفو من ذبول وخواء وعدمْ على سطح نصوص الناعبي تستقر في متاهات الإغفال رغبة عارمة بالحضور والحياة...

أمضي في هذا الليل الحالك الظلمة
بعصا الأعمى
المتعطشة إلى ارض خصبة
تنبت عليها
وترعاني من القطيع
في وضح النهار.

سبعة وعشرون نصاً تحمل في مجملها صوراً متلاحقة لذات مفرطة بالحزن والفجيعة هي حياة الذات الشاعرة وهي تخطو بين «شاهدتين» تؤشران بقسوة على المشهد الخراب «والأرض اليباب» التي يزهر الموت فيها بأزهار ليست «بوديرية» لشريتمكن من تجاويف التكوين.. بل هي أقرب إلى طيش الرصاصة.. وهي تجوب المدن الغارقة في جحيمها المادي ويومياتها الراكدة في مستنقع الغياب والاغتراب... أفول، وصايا يائسة، عزلة، ضجر، أرق، عبث هذه بعض من عناوين «الحياة بين شاهدتين» تتشابك كلها بالصور المتلاحقة والمركبة أحياناً لترسم الفحم اختلاجات المرتعب والغاضب فيتناقض يشي بما يمكن أن نصفه «بحياة تموت.. أو موت عاجز» في ظل حياة تفور بالرغبة والحنين:

القبر ليس للأموات
فكفني
ابستمنك أن فرقتفي وحل الطفولة
أملس هذا الصباح
وشارع واحد
يمر منه ألطف الأشباح
مستأنس بما بقي من ظل يموعندما ينقر
نافذتي
نوم عميق.

وأكثر ما يميز «شاهدتي الناعبي» ذلك التمازج بين شاهدة الصورة في النص وشاهدة الدلالات والإيقاع الخافت ليكتمل المشهد الجنائزي وتحلق بشفافية رغبة الانعتاق وفراشة الأمل.. وعبر المجازات خيالات المفارقة وبالقليل من اليومي المستلقي في حضرة كونية تتناسل القصائد في خفة غيمه وقسوة جرح ينزّ ألماً واغتراباً... «فلم سليأتي من ممرات بعيدة ويستشعر برودة الجسد.. والأنفاس مقبرة مهجورة والغيمة هجرت عطرها.. النورس تبكي.. بينما القلب شراع محطم ليس سفينة تلطمت بوحدتها نهار المحيطات».

والصورة المركبة هاهنا والمعقدة نسبياً في نصوص أخرى تفتح حدقات المتلقي على ما يكتنفه هذا المشاهد من غرائبية في الدلالات

ووحشة في تضاعيف وبنية اللغة.. بل ونكاد نلمح في «قصائد» حملت عنواناً في المجموعة وذيّل «إلى فرجينيا وولف» ذلك الجسد المنهك بالحزن والكآبة وهو يسير رويداً رويداً إلى لجة الماء ليغمر روحه المثقلة بالعزلة مغمض العينين.. ليواري جحيم اللحظة في نهر لا يروي أبداً.. ليختم النص بطلقة تكتم خلف الجدران مويلها في معجم النسيان هناك غرف لم يغمرها الضوء.. لذا لا تقوم في الصباح»

وفي نص آخر يعبق بالوحشة ويتسارع في طاقته اللغوية المشحونة بصور متلاحقه وعبر مشهدية هي الأجمل في المجموعة بتقنية «اللغة البصرية» ودلالاتها المركبة منذ العنوان الأول «لاشيء أبداً» تتدفق الصور منهالة وتتسارع كما عجلة قطار يطحن الذات الرائي «ونوشك أن نلمح رامبو أو المعري يقوده» نحو اللاشيء المتبقي في حديقة الكون ونحو رائحة العبث لتتساقط نفثات الغربة والضجر واللاجدوى ونكاد نلهث ونحن نفر من/أو نمشي خلفها.. «لا شيء جريان من أحلام تتلمسها لمكفوفون، شلال المطارق يهوي بجنازات آلامه..». وتتكرر لازمة «لاشيء» في النص لتؤشر عميقاً على عدم اللحظة فلاشيء سوى «ضجر يرتعش كعصفور شرس يمخر خطى المرتاعين طيور مخالب مدماة موت بطيء بلون الغروب، قرصان يلتهم ثمرة ملاك، الضوء يخدش قشرة الرأس نجمة سقطت بين قدمي...» ورغم كل هذا الخواء وهول هذا اللاشيء نبصر للغرابة غير الغريبة على ذات ترفض الخواء وتستنشق الحياة من رئة الموت شاهدة أخيرة في النص تنقش على حجر الفجيعة آخر حلمها الكوني وتصر على أن تدافع عن كينونتها في هذا اللاشيء وتسدل ستارة الصور في نص حميمي يوشك لتعلن أخيراً:

«لا شيء أبداً
أركض بجانب البحر
أساير سفناً عتيقه
أرسو معها بدمي الرطب الجامح
وأضمها
بغضب وخيبة» .

بلغة ينحو بها نحو الخصوصية وبنايات تنشج في متن المجموعة صوتها وتقلّب صور عويلها يتقن الناعبي رسم عالمه الداخلي لينشر حزنه عالياً على سطح روحنا متنقلاً بخفة ما بين زمن النص وزمن الرؤية وما بين مكان الذات وتداعياتها فمن نوم القبور يقفز عالياً نحو خطو الطفولة ليجد الأمن الجواني في اشتياق لحظة الانفلات فيما يقابل البيت الصغير في لحظة التكوين تلك المدينة القاسية المتهورة والمضيعة غمضة العينين نحو العدم وعلى القبر هو المشهد المتواصل ما بين شاهدتي الناعبي ولا كسر مسوغ القليل من نشوة الطبيعة البكر... أو ومضة المرأة شبه المتوارية في المجموعة وحتى في لحظة الكشف الأبدي تأتي موشحة بالحزن والألم في درب طويل كانت أقمار لذته قصيرة:

كم بدا الليل متدثراً على عناقنا
....عندما فاجأه بساط الضوء المندلق من نشوة القمر
.....تلك الليلة بح أنينها وهي تقاسمني الشهقة
أسرفت في ذرف دموعها...

وإذ يتقن الناعبي تأثيث جدران الموت بتفاصيل الحياة فإنه يؤثث لصوت شعري متمايز عن آخرين سقطوا في «لهاث الكوبي والنسخ في قصيدة النثر الحديثة» وأكثر ما يلفت النظر للقارئ والناقد تلك الجمالية التي تتماوج على خد المجموعة وهو تنشج بالحزن والغربة والموت. وبرغم روح النص الكئيبة تسمو الشعرية العالية لتؤكد أن الموت المتقدم ما بين شاهدتي الناعبي لن يجد طريقه لحياة الجمال الكامن في متن النص!

في صحراء وحدته
ترك للجسد مساحة ضيقة
على ضفاف الغياب
حيث الديدان تترقب من مرآة الفقد
ذلك الوميض من الرحيل.

.....

شاعر وكاتب من الأردن
«حياة بين شاهدتين» الشاعر يحيى الناعبي، كتابنزو ومؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان ٢٠٠٦.

حين غادرت

حين عبرت.. فغادرت.. وتركت.. انتبهت!
انتبهت إلى نفسي أكثر والناس!
فاكتشفت أني كنت أسير بينهم حافي الروح..
كنت لا أعرفني معظم الوقت.. والوجوه كانت تخلع ملامحها.. وتتستر بما لا يرى.
وعرفت أن المرايا كانت كاذبة حين تعكس أصواتنا ملطخة بألوان تتناسب وأهواء السادة المحملقين.
في لحظة سقوطي الآن سأعترف لنفسي بأنني كنت مجنوناً وصاخباً في هدوئي بدون وازع شفيف..
في وحدتي الآن التي هي امتداد لوحدتي الأولى تستمر حرشفات الصمت تأكلني فأحس أكثر بدفء حزني والسنوات التي أكلت العمر بشكل حارق وبصمت يفوق صمتي.
وسأعترف لكم بأني كنت أتدحرج بجسدي الهش لأعبر الزوايا الحادة بإرادة خائبة يحكمها عقل غير واعٍ، ولذلك كنت أمرّ من البوابات برغبة باردة رغم أن الظاهر يشي بنار الشوق ولهفة الالتياع.. ورغبة العطشى لسراب يتدفق في البعيد البعيد.
وسأعترف مرة أخرى لنفسي التي لم تعد نفسي الآن، لأنها حلقت في البعيد وتركتني أواجه ما أنا فيه الآن بأنها خدعتني وأنا تحملتها في رحلتي نحو النهاية المحتومة التي بدأت وانتهت في ذات اللحظة التي تعرفت فيها على نفسي الخادعة، التي أوهمتني.
أيها المسافر المخدوع اخلع رأسك وتدبر وقتك لأن ساعة استيقاظ الحواس قد بدأت وأسرف في الألم واتشح بحنين الحزن الشفيف وتعلق بحجامة الروح وتربص لنفسك قبل أن تلثم التراب المشتهى وتغمرك رائحة التفاصيل التي كانت بعيدة وتوصمك بوشم الحقيقة التي كنت تتحاماها أو تحدّق بعيداً عنها.
وتذكر
أن الوقت حنين
والمسير وإن طال قصير
وأننا مجرد أغنيات دفء يتيمة
وأنك أنت الآن بعيد.

عبدالفتاح صبري

قلعة قايتباي في الإسكندرية

مَعْلَم حربي عثماني على ساحل البحر المتوسط

أحمد أبو زيد

تعد قلعة قايتباي التي يزيد عمرها اليوم على ٥٠٠ عام، من أهم القلاع والحصون الدفاعية على ساحل البحر المتوسط، ومن أبرز رموز مدينة الإسكندرية التاريخية والحضارية، ومن أهم العمائر في مصر والعالم الإسلامي من الناحية الأثرية والسياحية والثقافية.

وقد شهدت هذه القلعة منذ تأسيسها في العصر المملوكي العديد من المعارك الحربية في فترة حكم المماليك والعثمانيين وكان احتلالها من قبل الفرنسيين، وفيما بعد البريطانيين، مدخلاً لاحتلال مصر كلها في نهايات القرن التاسع عشر. وبعد تولي محمد علي باشا حكم مصر قام بترميمها وتزويدها بمدافع إلى أن انتهت كموقع عسكري في مطلع القرن الماضي، ثم تحولت إلى مزار سياحي في الوقت الحالي.

وقد انتهت وزارة الثقافة المصرية في الفترة الأخيرة من مشروع ترميم هذه القلعة التاريخية التي أنشأها السلطان المملوكي الأشرف أبو النصر قايتباي عام ٨٨٢ هـ - ١٤٧٧م، وما زالت ترتفع حتى اليوم شامخة في نهاية الطرف الشمالي من شبه جزيرة رأس التين، وتشرف على مداخل الميناء الشرقية.

واستمرت أعمال ترميم القلعة عامين لإنقاذ هذا الأثر الإسلامي الهام، ووصلت كلفتها الى سبعة ملايين جنيه مصري، وشملت كل مكونات القلعة المعمارية مثل الأسوار الخارجية والداخلية والسراديب الساحلية والقاعات والشرفات والأبراج والمسجد الجامع والأبواب، إضافة إلى البرج الرئيسي وهو مربع الشكل يبلغ طول ضلعه ثلاثة أمتار ويزيد ارتفاعه على ١٧ متراً، ويتكون من ثلاثة طوابق بنيت بالحجر الجيري.

وأوضح زاهي حواس الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار أن مشروع الترميم تضمن كل أعمال الترميم المعماري والدقيق، وأن خبراء أثريين وضعوا مصدات للأمواج من الناحية الشرقية الجنوبية للقلعة، لحماية الأعمدة والجدران التي كانت تعاني الإهمال، وكانت حالتها متردية نظراً لتلاطم أمواج البحر، وشملت الترميمات أيضاً مشروعاً لتسهيل الزيارات السياحية، مع تجهيزها بما لا يتعارض مع المعمار الخاص بالقلعة، للنشاطات الثقافية التي تقيمها وزارة الثقافة مثل مهرجان القلعة الصيفي للأغاني العربية الذي يستغرق أسبوعين.

وأكد حواس أن المجلس الأعلى للآثار يقوم حالياً بعمل دراسة معمارية متكاملة للجزء الخاص بمتحف المحنطات البحرية داخل القلعة والتابع لوزارة البحث العلمي لترميمه، حيث إنه لا يزال يحتفظ بمعظم عناصره المعمارية القديمة.

القلاع الحربية

وتعد القلاع من أهم المنشآت والحصون العسكرية والدفاعية التي ظهرت في العصور الوسطى وانتشرت في الكثير من المدن العربية والإسلامية، وكانت هذه القلاع تبنى على تلال وجبال مرتفعة وتطل على المدينة لتحقق لها هدف الدفاع والتحصين ضد المعتدين وقد اهتم بها الحكام والسلاطين، وتسابقوا في تشييدها وعمارتها حتى غدت من المعالم الأثرية البارزة للحضارة الإسلامية، والتي لا تزال قائمة حتى اليوم في بعض المدن الإسلامية لتشهد على ما وصلت إليه العمارة الحربية خلال العصور السابقة من تقدم وشموخ وازدهار.

وكان اختيار مكان القلعة يتم بشكل دقيق بحيث تحتل أعلى موقع في المدينة، ويكون باستطاعة حُماتها من الجنود صد الغارات المحتملة والدفاع عن المدينة ضد أي اعتداء خارجي، كما كانت هذه القلاع تستخدم كمقر للحكم حيث يسكنها الحكام من الملوك والسلاطين والأمراء، ومعهم عائلاتهم وجنودهم.

ومصر من الدول التي تضم مجموعة من القلاع الحربية أشهرها قلعة الجبل في القاهرة التي أنشأها السلطان الناصر صلاح الدين الأيوبي عام ١١٧٦م، في بداية العصر الأيوبي، وهو العصر الذي ازدهرت فيه العمارة الحربية من قلاع وأسوار.

تاريخ القلعة

وقلعة قايتباي هي درة العمارة المملوكية في الإسكندرية، ومن أهم الآثار الباقية حتى اليوم، وأهم قلاع مصر البحرية على البحر الأبيض، وتقع على الطرف الشمالي للميناء، وتعد من المعالم البارزة للمدينة.

وقد أقيمت على أساس منارة الإسكندرية القديمة التي بنيت في عهد البطالمة سنة (٢٧٩ ق.م)، بارتفاع ١٣٥ متراً، عند الطرف الشرقي لجزيرة فاروس، وكان هذا المنار قد تهدم إثر زلزال عام ٧٠٢ هـ أيام الملك الناصر محمد بن قلاوون الذي أمر بترميمه إلا أنه تهدم بعد ذلك بعدة سنوات، ودمر في زلزال وقع عام ١٣٠٢م، ثم تهدمت جميع أجزائه سنة ١٣٧٠م، ووصفه الرحالة العرب وبينهم ابن بطوطة وعبد اللطيف البغدادي واعتبر إحدى عجائب الدنيا السبع القديمة. وقد أنشأ هذه القلعة السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباي المحمودي سنة ٨٨٢ هـ/١٤٧٧م، عند منارة مدينة الإسكندرية حيث توجه إلى موقع المنار القديم وأمر أن يبنى على أساسه القديم رجرف فيما بعد باسم قلعة أو طابية قايتباي وتم الانتهاء من البناء بعد عامين من تاريخ الإنشاء.

التخطيط المعماري للقلعة

قد بنيت قلعة قايتباي على مساحة قدرها ١٧٠٠٠ متراً مربعاً (أربعة أفدنة)، والبرج

.ترميمها استغرق عامين وتكلف سبعة ملايين جنيه، وأعاد للقلعة عافيتها ومجدها التاريخي.

.شهدت العديد من المعارك الحربية في فترة حكم المماليك والعثمانيين.

.أثر معماري عريق ومزار سياحي يبرز العمارة الإسلامية الدفاعية في أبهى صورها.

.احتلالها من قبل البريطانيين كان مدخلاً لاحتلال مصر في نهايات القرن التاسع عشر.

.بنيت على أساس منار الإسكندرية الذي وصفه الرحالة العرب مثل ابن بطوطة وعبد اللطيف البغدادي واعتبر إحدى عجائب الدنيا السبع.

.نالت اهتمام سلاطين وحكام مصر على مر العصور التاريخية لدورها الهام في تحصين مدينة الإسكندرية وحماية مينائها البحري.

.عرفت أيام الحملة الفرنسية باسم «قلعة المنارة» لتشييدها على المنار القديم للإسكندرية.

.انتهت كموقع عسكري في مطلع القرن الماضي وتحولت إلى مزار سياحي في الوقت الحالي.

الرئيسي للقلعة عبارة عن بناء ضخم يتكون من ثلاثة طوابق ويزيد ارتفاعه على سبعة عشر متراً، وهو مربع الشكل طول ضلعه ٣٠ متراً، ومشيد بالحجر الجيري ذي القطع الكبيرة، وأقيمت في أركانه الأربعة أبراج مستديرة ترتفع عن سطح البرج الكبير نفسه ويبلغ قطر كل من هذه الأبراج الأربعة ستة أمتار.

ويتوسط المدخل الضلع الجنوبي من البرج الرئيسي وهو عبارة عن فتحة يبلغ اتساعها ثلاثة أمتار ترتفع إلى نهاية الطابق الأول من البرج، تتوسطها فتحة قبلية مستطيلة الشكل بها ثلاث قطع من حجر الجرانيت الأحمر، وعلى جانبي الباب توجد مسطبتان من الحجر وترتفع كل منهما ٨٠ سم عن أرضية المدخل.

ويتوصل إلى داخل البرج من خلال المدخل الرئيسي له ويقع بالضلع الجنوبي، حيث يؤدي هذا المدخل إلى داخل البرج الذي يتكون تخطيطه من ثلاثة طوابق يختلف كل منها عن الآخر في التخطيط والارتفاع:

الطابق الأرضي ويشتمل على مسجد يشغل أكثر من نصف المساحة وقد بني على نظام المدارس المملوكية من صحن مربع مكشوف في الوسط يحيط به من جهاته الأربع أربعة إيوانات صغيرة، وأرضية الصحن مغطاة بالرخام الملون.
ويشتمل كذلك هذا الطابق على قسمين آخرين أحدهما في الشرق، ويتكون من ردهة على شكل ممر طويل موازٍ للجدار الخارجي وبعض حجرات صغيرة بالضلع الجنوبي، أما القسم الثاني وهو الجانب الغربي على يسار الداخل فيتكون من ردهة توازي الجدار الغربي وحجرة في الضلع الجنوبي.

٢ـ الطابق الأول العلوي، ويتم الوصول إليه عن طريق سلم من الحجر مرتفع الدرجات،

ويتكون من قسمين: القسم الأول يشتمل على ممرات جانبية، أما القسم الثاني فهو عبارة عن مجموعة من القاعات الكبيرة والحجرات الصغيرة.

٣ـ الطابق الثاني العلوي: ويتم الوصول إليه عن طريق سلم حجري أيضاً، وهو يتكون من مجموعة الممرات الجانبية والعديد من الحجرات والمخازن، وأسقف وحدات هذا الطابق قد بنيت كلها بالطوب الأحمر على شكل قوس.

ويحيط بالقلعة من الجهات الأربع أسوار من الأحجار الضخمة، وقد أعدت لحمايتها من الخارج فالضلع الشرقي من هذا السور يطل على البحر، ويبلغ عرضه مترين وارتفاعه ثمانية أمتار ولا يتخلله أي من الأبراج، أما الضلع الغربي فهو سور ضخم أكثر سمكاً من بقية الأسوار، يتخلله من الخارج ثلاثة أبراج مستديرة والضلع الجنوبي يطل على الميناء الشرقي ويتخلله ثلاثة أبراج مستديرة بارزة ويتوسط هذا الضلع باب على شكل فتحة مستطيلة أمام واجهته الداخلية فهي على شكل نصف دائري وبالنسبة للضلع الشمالي من هذه الأسوار فيطل على البحر مباشرة.

والأسوار الداخلية مبنية من الحجر في البرج الرئيسي من ثلاث جهات فقط الشرق والغرب والجنوب، ويفصلها عن الأسوار الخارجية مسافة تتراوح بين خمسة وعشرة أمتار، ويتخلل هذا السور من الداخل مجموعة من الحجرات المتجاورة يبلغ عددها ٣٤ حجرة أعدت كثكنات للجنود خالية من النوافذ فيما عدا فتحة الباب التي تقابلها فتحة للتهوية، وفتحات المزاغل التي خصصت لتكون فتحات للتهوية من ناحية وكفتحات للدفاع من ناحية أخرى.

وقد وصف ابن إياس القلعة فقال «بني على أساس المنار القديم الذي كان في الإسكندرية، وأنشأ هذا البرج مقعداً يطل على البحر ينظر منه من مسيرة يوم إلى مراكب الفرنج وهي داخلة الى المينة، وجعل بهذا البرج جامعاً بخطبة وطاحونًا وفرنًا وحواصل وأشحنهم بالسلاح، وجعل حول هذا البرج مكاحل معمرة بالمدافع ليلاً ونهاراً بسبب ألا تطرق الفرنج للثغر على حين غفلة وجعل به جماعة من المجاهدين قاطنين به دائماً، وأجرى عليهم الرواتب في كل شهر».

واكتسبت هذه القلعة أهمية كبرى من تشييدها على المنار القديم بحيث أصبحت امتداداً لمنار الإسكندرية، ولذلك عرفت في أيام الحملة الفرنسية باسم «قلعة المنارة» أو «المنارة الصغيرة».

الاهتمام بالقلعة عبر العصور

ولأن قلعة قايتباي تعد من أهم القلاع على ساحل البحر الأبيض المتوسط فقد اهتم بها سلاطين وحكام مصر على مر العصور التاريخية، ففي العصر المملوكي نجد السلطان قنصوه الغوري اهتم بهذه القلعة اهتماماً كبيراً وزاد من قوة تحاميتها وشحنها بالسلاح والعتاد، ولما استولى العثمانيون على مصر استخدموا هذه القلعة مكاناً لحاميتهم واهتموا بالمحافظة عليها وجعلوا بها طوائف من الجند المشاة والفرسان والمدفعية ومختلف الحاميات للدفاع عنها ومن ثم الدفاع عن بوابة مصر بالساحل الشمالي.

ولما ضعفت الدولة العثمانية بدأت القلعة تفقد أهميتها الاستراتيجية والدفاعية نتيجة لضعف حاميتها ومن ثم استطاعت الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون بونابرت الاستيلاء عليها وعلى مدينة الإسكندرية سنة ١٧٩٨م، الأمر الذي أدى إلى الاستيلاء عليها ومنها استولوا على باقي مصر.

ولما تولى محمد علي باشا الحكم، عمل على تحصين مصر وبخاصة سواحلها الشمالية، فقام بتجديد أسوار القلعة وإضافة بعض الأعمال بها لتتناسب والتطور الدفاعي للقرن التاسع عشر الميلادي، تمثلت في تقوية أسوارها وتجديد مبانيها وتزويدها بالمدافع الساحلية، هذا بالإضافة إلى بناء العديد من الطوابي والحصون التي انتشرت بطول الساحل الشمالي لمصر.

وعندما قامت ثورة أحمد عرابي سنة ١٨٨٢م، كان من نتائجها ضرب مدينة الإسكندرية في يوم ١١ يوليو سنة ١٨٨٢م، ومن ثم الاحتلال الإنجليزي لمصر تم تخريب قلعة قايتباي وإحداث تصدعات بها، وقد ظلت القلعة على هذه الحالة حتى قامت لجنة حفظ الآثار العربية سنة ١٩٠٤م بعمل العديد من الإصلاحات بها والقيام بمشروع لعمل التجديدات بها استناداً إلى الدراسات التي قام بها علماء الحملة الفرنسية والمنشورة في كتاب وصف مصر، وأيضاً التي قام بها الرحالة كاسيوس في كتابه سنة ١٧٩٩م.

ثم جاء مشروع الترميم الأخير بعد ما يقرب من مائة عام لكي تستعيد هذه القلعة عافيتها ومجدها التاريخي، وتظل مَعْلماً حضارياً ومزاراً سياحياً وأثراً معمارياً عريقاً يبرز المعمار الإسلامي في أبهى صوره.

الأدب وعلاقته بالسينما

رواية (جارات أبي موسى) نموذجاً

محمد مفتوح

لما تحدث أفلاطون عن جمهوريته الطوباوية قال مريدوه مدينة أفلاطون الفاضلة وباقي الأدباء على اختلاف عصورهم ومدارسهم ومشاربهم في فن الكتابة السردية الأدبية...! وهلمّ جرّاً. هذه الأخيرة التي ما فتئت أن تحولت إلى سيناريوهات...!

ففي فرنسا على سبيل المثال لا الحصر كتب هيجو «Notredammede Paris» التي أقامت الدنيا وأقعدتها آنئذ، واليوم يعد بصددها فيلم سينمائي...!
في مصر، أرض الكنانة، كتب نجيب محفوظ روايته الشهيرة (القاهرة) التي تحولت بدورها إلى فيلم سينمائي... !
في المغرب كتب أحمد التوفيق رواية (جارات أبي موسى) سريعاً ما تحولت هي الأخرى إلى فيلم سينمائي بالأهمية بمكان فما هي الخلفيات الاجتماعية والسياسية والفنية لهذا العمل بعيون نقاد سينمائيين مغاربة تُجاه السينما المغربية التي تطرق أبواب العالمية... في حين قد سبق أن حصدت أفلام مغربية جوائز وطنية وعالمية كفيلم (نساء ونساء) و(عود الريح) و(عي زاوا) و(البحث عن زوج لامرأتي) واللائحة طويلة... !

عملية الاقتباس من الرواية إلى الفيلم:

إن عملية الاقتباس السينمائي من الرواية، عملية صعبة جد معقدة في الفرز وانتقاء المشاهد بطريقة ذكية معبرة تحتاج لبرميها مقص (الرقيب) في سلة المهملات...!

لكنها (عملية الاقتباس) ليست مستحيلة... ها هو ذا المخرج محمد عبد الرحمن التازي بوساطتها (عملية الاقتباس) استطاع تسخير الرواية المغربية في خدمة الفن السابع...!

فالسؤال المهم الذي يطرح عند ذي يتعلق بمعرفة تحديد طريقة تناول الرائعة الأدبية المراد نقلها، خاصة إذا كانت ذات قيمة إبداعية عالية وتتمتع بقدر من الشهرة في أي خط سردي يمكن انتقاؤه إذّاك؟ التي تبدو في الرواية (جارات أبي موسى) أو خلق خط آخر مشابه ومخالف في نفس الآن مع خلق التوزيع اللازم؟

ولقد استجمع التازي المخرج كل الشخوص التي عليها وبالتالي قد استجمع كل المطلوب في عملية الاقتباس. لما أقدم على اقتباس رواية أحمد التوفيق (وزير الأوقاف والشؤون الإسلامية المغربي...) «جارات أبي موسى» الذائعة الصيت ويكون المخرج محمد عبد الرحمن التازي قد شد إليه الأنظار منذ مدة... بهذه المبادرة التي تؤرخ للسينما المغربية... ويكون أيضاً قد أعاد الدفء لعلاقة السينما المغربية بالأدب، رغم الفتور الذي تعرفه هذه العلاقة... وأي علاقة وربما يتجلى في اتهام الروائيين زملاءهم المخرجين بأن هؤلاء الآخرين يعتمدون على لغة (بودلير) إن لم نقل جهلهم للغة الضاد فلا مندوحة في ذلك إن لم نقل أغلبهم لهم تكوين مفرنس وفي غيابه مصطلحات تقنية عربية سليمة تجعل عملية الاقتباس عملية عسيرة كما سبق ذكره... وأغلب الظن هنا هالة عزوف المخرج عن الرواية بين النص الروائي والعمل السينمائي:
لا يختلف اثنان أن الرواية وسيلة مخالفة للسينما لأن كلتيهما لها لغة خاصة.

فالرواية تعبر بالكلمات البلاغية بأسلوب متميز على الورق... والرواية ليس لها زمن محدود أي لا تستطيع أن تحددها في مائة صفحة أو مائتين فرواية (الحرب والسلم) تتضمن ألفاً وثلاثمائة صفحة في حين أن رواية (جارات أبي موسى) تصل إلى صفحات...

أما السينما فلها أكثر من لغة، لكن الفيلم السينمائي يظل مقيداً بوقت معين ينقص أو يزيد على ساعتين ولكنه لا يتجاوز ذلك كثيراً، فعلماء النفس اعتبروا أن الإنسان لا يستطيع أن يجلس في الظلام طويلاً، صحيح أن هناك أفلاماً طويلة تتعدى الساعتين ففيلم (ذهب مع الريح) طويل لكن عرضه يفترض تنظيم فترة استراحة لأن الناس لا يحتملون كثيراً طول الفيلم... !

وللرواية أشكال وقيود كما للفيلم السينمائي كذلك قيود مختلفة...

وإذا أراد المرء تحويل رواية أدبية إلى فيلم فإن عليه أن يتفق مع المؤلف على الرسالة التي تريد توجيهها، فلا يمكن للمخرج أن يوظف نصاً روائياً في فيلمه بدون احترام ما سعى الروائي إلى تبليغه من موضوعات وقضايا... السينمائي له الحق أن يغير بعض الأحداث أو يضيف بعض الشخصيات أو يحذف بعضها، لكن المهم أن يصور بأمانة ما يريد المؤلف الروائي قوله اعتماداً على اللغة السينمائية، لأنه يمكن للسينما أن تكلف خمسين صفحة من الرواية في لقطتين اثنتين، بدون أن يعني ذلك أن السينما لا تقوم إلا باختصار طول النص الروائي بقدر ما يعني تبليغ المعنى بشيء من الاقتصاد في الزمن.

من هنا يتضح أن التشابك بين ما هو فن روائي وما هو سينمائي إخراجي لأن هذه المنظومة هي كتابة النص بسيناريو جيد جذاب...! يعتمد على الصورة وليست هي البلاغة وقد صدق أحدهم لما قال بأن... الإخراج هو كتابة النص من جديد فما بالك بالاقتباس... !؟

محمد عبد الرحمن التازي

لكن المخرج محمد عبد الرحمن التازي تجاوز كل هذه المؤاخذات وصفق الجمهور الذي شاهد فيلم (جارات أبي موسى) والذي بلغت نسبته 80٪ إضافة إلى زملائه في الحرفة الإبداعية من سينمائيين وأدباء ونقاد جميعهم وتحمست لجنة دعم الإنتاج الوطني بمنحه ميزانية تفيض بسيولة مالية أعلى مبلغ في تاريخ السينما المغربية (٦٠ مليون سنتيم) وارد لشوق لكل ليس لمشاهدة فيلم فحسب بل لهذه السابقة التاريخية في تحويل رواية لكاتب مغربي أصبح مديراً للشؤون الإسلامية في الحكومة الحالية...

وهذه العملية، تعتبر، حدثاً ثقافياً، جديراً بالتنويه... وتسجيل ما يمكن أن ينتج عنه من تفاعل منتج بين السينما والرواية... ودعوة صريحة حماسية لهذا المشروع لتنتج المخرجين السينمائيين المغاربة على الأدب المغربي والرواية المغربية بصفة خاصة التي تؤدي في الآن ذاته إلى تجاوز ما اصطلح عليه بأزمة السيناريو في السينما المغربية...!

ملخص الشريط:

في مطلع القرن الرابع عشر، إبان حكم المرينيين، يستقبل أبو سالم الجوراعي، مستشار السلطان، اثنين من أعيان مدينة سلا وهما، القاضي... ابن الحفيظ والحاكم.. جرمون.. اللذان يكنان الحقد والكراهية لبعضهما بعضاً وأثناء حفل عشاء يقيمه القاضي على شرف مستشار السلطان يقع هذا الأخير في غرام (شامة) إحدى خادمات القاضي بطلة الفيلم، فيقرر الزواج منها، لكن المستشار يعاني أمراضاً نفسية، حيث أصبح عاجزاً جنسياً، الشيء الذي يؤثر في حياة (شامة) وتتحول حياتها إلى جحيم لا يطاق...

فتجد نفسها لسجينة قصر في فاس بعد أن كانت تحيا حياة قريبة إلى هواها في سلا، إلى أن يأتي الفرج بموت زوجها في إحدى (حركات السلطان) ...

هذه الفتاة المرأة تقتحم المرأة ذات المصير المتفرد الخارج عن المألوف والخارج عن المعتاد في زمن مغربي عتيق، زمن الزهو السلطوي، السلطاني بين الأسوار والأزقة، القصور والأقبية، وذلك تبعاً لنزوات الأقوياء (القضاة والحكام) وانقلاب الأحوال (موت الحماة) حسد الجيران المنافسة غير الشريفة لامرأة عالمة في عصر كانت فيه النساء إما هبات للزواج كهدايا أو معروضات للبيع في أسواق المدن... (شامة) امرأة تقارب الولاية والتي تملك قوة وسلطة الصبر والإيمان إيمان نابع من الاعتقاد ومن علاقة (أثيرية) وروحية بأبي موسى...

هذه المرأة الملائكية (شامة) تحكي لنا قصتها حسب خط لقي فيط لحظات كبرى

واللقاءات الأساسية.. حيث تجد نفسها مرة أخرى موزعة بين حدب وجذب (أم الحر) السلطانة وبين تقلبات الزمن وعواديه التي أعادت رميها في دوامة المشكلات والمصائب بعد موت (أم الحر) وبعد قيام جرمون بتصفية حساب قديم معه الجميلة (شامة) التي تزوجت في نفس المدة إسبانياً مسلماً هو (بيدرو)، خيط الأحداث الرابط تكلفت بتدبير أمره شخصية أبي موسى الرجل المبروك (الدرويش) الذي يعيش خلوة غير عابئ بما يجري حوله، إلا أن كرامته، تتدخل في الوقت المناسب كيد إلهية منقذة فتحل بركاته أو (لعناته) في كل مكان يحل به وهو الذي سيشكل آخر ملاذ سكان سلا بعد أن يضيق الحال وتشتد أيام القحط والجفاف فيقوم المدينة كلها إلى صلاة استسقاء تنتهي بتهاطل أمطار الغيث (تنتهي معها قصة هذا الفيلم).

مميزات فيلم (جارات أبي موسى):

أـ هل نجحت عملية اقتباس الرواية (جم) كفيلم؟

إن الفيلم (جارات أبي موسى) المقتبس من الرواية التاريخية (جارات أبي موسى) للروائي أحمد التوفيق فاهم ميزة أساسية ينفرد بها هي حفاظه على العمود الفقري الذي ارتكز عليه، أي على رواية أحمد التوفيق إذ كان تخوف الكثيرين من (نقاد مؤرخين، أدباء متتبعي الشأن السينمائي المغربي...) قبل عرضه بالشاشة الكبرى... من تشويه الرواية كبيراً لكن المضمون الإجمالي للعمل احترم إلى حد كبير عمل وزير الأوقاف الحالي، وحافظ على ما ميز سرده التاريخي إلى حد كبير يحمي التازي من النقاد في هذه الناحية وإن كان هذا الأمر لا يعفي طبعاً من ملاحظة بعض هفوات ميزة العمل في مقدمتها أداء جبار حد الخروج عن النص... (البشير شرف) بطلة الفيلم هذا لا ينقص من الجهد الذي بذلته للتشخيص باللغة العربية الدارجة لكن لا يغطي على ما رشح من إناء دورها في الفيلم الذي يجعل مشاهدها يحس بجمال قسمات هذه الممثلة التي ارتمت في أحضان هذه المغامرة السينمائية في تأدية دور البطلة (شامة) وقد اعتبرها النقاد السينمائيون المغاربة (كمحمد غزيوي) من نواقص السينما المغربية بمنشطاتها البرامج التلفزيونية... القادمات من القناة الثانية بالذات المبتدئات..

وهكذا الفيلم يسرب لحداثة وواقعية حرفياً مشهداً تلو مشهد، وواقعية إثر أخرى أجل كانت التركيبة المعمارية الوفية للعصر الذي تدور فيه الحكاية غنية ومحمودة لأنها كنت من رسم مغرب لا تعرفه سوى الكتب الصفراء القديمة ونفائس الترجمات التاريخية نتمرأ فيها ونرى أنفسنا قبل أزمان بشكل ثري. نظراً لقيمة الصورة المتميزة بتشكيلة جميلة ومرحب بها. الفيلم لم يهتم عن قرب بلعبة العلاقة ما بين مختلف العوامل وشخوص ووقائع رغم ذلك يبقى شريط (جارات أبي موسى) فيلم الأمكنة، الفضاءات والأجواء الملونة...

ب ـ الديكور:

إن تأثيث الديكور الخارجي للعمل السينمائي (جارات أبي موسى) كان رائعاً وموفقاً إلى حد كبير وإعادة رسم ديكور بلدي تقليدي، إنه عمل إبداعي أصر المخرج التازي بإلحاح على استعادة كل التفاصيل من أجل الوصول فيه إلى درجة الكمال، ولعله أمر جميل أن يلحظ المتلقي ما يشبه الوفاء لذاكرة الصبا البعيد المؤسسة بحكايات الأجداد في تركيز المخرج وإصراره على خلق عالم مطلع القرن الرابع عشر حتى فيروهم وأوجعل المشهد التاريخي أميناً إلى درجة كبرى في الفيلم ومنح السينما المغربية فرصة القيام بإطلالة بنفسه على تاريخها عوض الاكتفاء بالتفرج عليه من خلال أفلام أجنبية لا تحترم تفاصيله إلا القليل وتقاربه وإن شاءت الموضوعية برؤية ترتكز على عقلية معينة ولا نكال منها...

ج ـ السيناريو والتصوير:

إن سيناريو فيلم «جارات أبي موسى» يكون قد كسر مقولة.. أزمة السيناريو جاد السينما المغربية في اقتباس الرواية المغربية.. ولعله أيضاً السبب الذي يجعل الكثيرين يؤمنون بأنه دور على السينما المحلية، لعبة خاصة وأن أسطوانة التبرير بغياب سيناريو جيد حين الحديث عن ضعف سينما المغرب تفقد أي مصداقية مع سيناريو مثل هذا الذي كتبه التازي نفسه صحبة (أمينة مولين) مع وجود روايات مغربية أخرى تصلح مع كثير من الجهد والعمل لتحويلها إلى الفن السابع...

ونجاح الفيلم «جارات أبي موسى» يرجع إلى اشتغال التازي بالتصوير الرقمي منح فيلمه صورة جيدة جداً وحسن التقاط زوايا التصوير، ميزة هذه الصورة وجعلها تقترب إلى حد ما مما نشاهده في أفلام جديدة تنتمي إلى مدارس سينمائية متقدمة كما أن الانتقال في الفيلم الجديد للتازي من نموذج الحالي يعد بدوره من ملاحظات العمل التي لن تمر حيثية ولا خفية..

وسيثير كثيراً من الأسئلة حول تموجات فننا السابع المغربي.

مصطفى صادق الرافعي

مؤلفاً وناقداً مسرحياً

محمود محمد كحيلة

مصطفى صادق الرافعي

لم يكن للمسرح حضور يذكر عند المطالعة المبدئية لأعمال الرافعي مجرد تلميحات لم ترصدها البحوث والدراسات الكثيرة التي اهتمت بفحص إنتاجه البديع والمتنوع في مختلف الأجناس الأدبية، لكن كانت هناك مقدمات للاهتمام المادة الدرامية مثل تعبيره عن رأيه في المسرحي الإنجليزي الشهير «وليم شكسبير» الذي جاء في كتابه (وحي القرآن) بقوله: «ولقد يخطر لي عندما أقرأ بعض المعاني الجميلة لذهن من الأذهان الملهمة كشكسبير...».

وفي موضع آخر من الكتاب نفسه يعلن مصطفى صادق الرافعي إعجابه بمسرحية «محمد» صلى الله عليه وسلم من تأليف: توفيق الحكيم وذلك على عكس كثير من الآراء المتحفظة في شأن اتجاه المسرح لمعالجة التراث الإسلامي، تلك الآراء التي كانت وما زالت تتعارض بشدة مسألة تشخيص الأنبياء والمرسلين في الأعمال المسرحية ومشتقاتها الدرامية، وهو ما حال بالطبع ومازال دون تنفيذ هذا النص المسرحي بعكس أغلب كتابات الحكيم المسرحية التي يعتبر هذا النص المسرحي من أهمها من حيث مستواه الناضج وصياغته المؤثرة لمواقف عظيمة من حياة سيد المرسلين «محمد» صلى الله عليه وسلم وقد أفاض الرافعي في الحديث عن ذلك في كتابه «وحي القلم» بقوله: «عمل الأستاذ توفيق الحكيم في تصنيف هذا الكتاب أشبه شيء بعمل «كريستوفر كولمبوس» في الكشف عن أمريكا وإظهارها من الدنيا للدنيا، لم يخلق وجودها، ولكنه أوجدها في التاريخ البشري وذهب إليها فقيل: جاء بها إلى العالم، وكانت معجزته أنه رآها بالعين في عقله، ثم وضع بينه وبين الصبر والمعاناة والحذق والعلم حتى انتهى عليها حقيقة ماثلة، قرأ الأستاذ كتب السيرة وما تناولها من كتب التاريخ والطبقات والحديث والشمائل بقريحة غير قريحة المؤرخ وفكرة غير فكرة الفقيه وطريقة غير طريقة المحدث، وخيال غير خيال القاص، وعقل غير عقل الزندقة، وطبيعة غير طبيعة الرأي، وقصد غير قصد الجدل فخلص له الفن الجميل الذي فيها، إذ قرأها بقريحته الفنية المشبوبة، وأمرَّها على إحساسه الشاعر المتوثب، واستلهمها من التاريخ هذه القريحة وهذا الإحساس كما هي في طبيعتها السامية متجهة إلى فرض الإلهي محققة عجائبها الروحية المعجزة».

اختتم الرافعي حديثه عن نص «محمد» صلى الله عليه وسلم بقوله: «وحسب المؤلف أن يقال بعد اليوم في تاريخ الأدب العربي: إن ابن هشام كان أول من هذب السيرة تهذيباً تاريخياً على نظم التاريخ وأن توفيق الحكيم كان أول من هذبها تهذيباً فنياً على نسق الفن».

والمطالع لبلاغة الصياغة وحلاوة العبارة في كلمات أديبنا الكبير مصطفى صادق الرافعي عن المسرح لابد أن يلمح فيها بذور قبول العمل الدرامي، ولذلك لم تكن هناك

مفاجأة عندما طالعتنا دورية «جذور» الأدبية والصادرة عن نادي جدة الأدبي والثقافي في عددها الثالث والعشرين الصادر في شهر صفر ١٤٢٧هـ بمسرحية من تأليف «مصطفى صادق الرافعي» اكتشفها الناقد والباحث مصطفى يعقوب عبدالنبي في بعض دور الكتب المصرية القديمة وطالعتنا نسخة نادرة منها محفوظة ضمن الوثائق والتراث المسرحي المصري في المركز القومي للمسرح والتراث وهي نسخة كاملة عمرها أكثر من مائة عام لكتاب من القطع الصغير مقاس (١٣*١٩) سنتيمتراً مكتوب على غلافها الخارجي «رواية حسام الدين الأندلسي» وهي رواية تشخيصية أدبية غرامية حماسية ذات ستة فصول تأليف حضرة الفاضل الشيخ مصطفى الرافعي الكاتب بمحكمة مصر الشرعية وهذه جميعها حيثيات تتصل بشخصية الرافعي كما نعرفها فهو لم يكمل تعليمه النظامي لظروف الإعاقة السمعية التي أصيب بها في مستهل حياته، ولذلك اضطر إلى العمل بوظيفة مكتبية بسيطة بعكس ما كان متوقعاً لأن والده وأعمامه كانوا جميعهم من روّاد القضاء في مصر.

ونص (حسام الدين الأندلسي) لمؤلفه الرافعي إذا أخضعناه لمعايير النقد الأدبية والمسرحية بمعاييرها الحالية لوجدنا مكثير الثغرات والثقوب لكنه بلغة وقته وزمانه تحفة مسرحية نادرة طالما تمنى القياس بالوحدات التي كانت تنتشر عند طبعه للمرة الأولى عام ١٩٠٩م، عندما كنا نبحث عن طريقة لصياغة مسرح عربي.

شكسبير

كتب الرافعي هذا النص المسرحي وهو في الخامسة والعشرين من العمر ولم تكن هذه المسرحية هي الأولى له كما جاء بالمقدمة التي قدم بها له مصطفى يعقوب عبدالنبي» والتي استند فيها إلى كلمة جاءت في حاشية ديوان الرافعي الجزء الثالث قال فيها «هذه الرواية هي أول رواية تمثيلية مطبقة على دروس الأخلاق العصرية، وهي فوق ذلك تمتاز بروح الشعر الطائفة في كل معانيها، وستطبع قريباً بعد تمثيلها إن شاء الله».

أما عن مسرحية «حسام الدين الأندلسي» التي نحن بصددها فإنها تقع في ست وتسعين صفحة من القطع الصغير وتتوزع في ستة فصول والحوارين أشخاصها باللغة العربية الفصحى كما كان يكتب الرافعي مع الاستعانة ببعض الأبيات الشعرية للرافعي أو لغيره من الشعراء وهي من عيون الشعر التي كان يحفظها.

وهذا النص وإن لم يثبت حتى الآن أنه تم تنفيذه فإن مطبعته التي طالعتنا بها يؤكد مسبقاً في إنشاء الأدب المسرحي المصري ويضع اسم الرافعي في زمرة المسرحيين الأوائل خصوصاً أنه نص على قدر كبير من النضج والانضباط وفقاً لمعايير الجودة المسرحية التي اصطلحنا عليها.

تلتزم المسرحية في نصها بالشكل المسرحي التقليدي «الكلاسيكي» والذي كان يسيطر على الكتابة المسرحية وقتها من حيث طول النصوص وانقسامها إلى ستة فصول وغياب وصف الشخصيات عن الصفحة الأولى للنص وهي إضافات وضعت فيما بعد لتساعد القارئ أو المتلقي المستهدف بالرسالة المسرحية إلى سرعة التواصل والدخول إلى عالم النص.

تبدأ الأحداث في قصر الوزير «حازم» أحد وزراء الملك الأندلسي الذي يجلس وحيداً وينشد من الشعر أبياتاً في إطار حوار فردي (مونولوج) يعكس مدى عشقه لبنت الملك الأميرة «سلمى» ومدى رغبته في الوصال بها ويتخذ الوزير قراراً في نهاية المشهد صاغه الرافعي قائلاً: «نعم لابد لي من السعي وراء الاقتران بها والاقتراب منها، لكن الأولى أن أتولى بنفسي قضاء أمري، فإنه ما حك جسمي مثل ظفري»، ويخرج الأمير قاصداً قصر الملك أمير المؤمنين الطيب ندرك ذلك من أبيات الشعر التي يرددها وهو جالس وحده في انتظار أن يصل الوزير الخارج من

المشهد الأول إلى المشهد الثاني وكلما تقدمنا في قراءة النص ألممنا بتفاصيل قصة حب تقليدية ولكنها في الواقع الدرامي كانت أبعد ما تكون عن تلك البساطة، وإنما هي ترمي في باقي مواقف أبطالها وأحداثها إلى إمداد المتلقي برسائل أهمها وأفضل لتقويم الأخلاق وغرث الثقافة نحو قضايا إنسانية كالعشق والسفر وعلاقة الأب بابنه ولو كان ملكاً أو أميراً ثم عرض لشخصية الحاكم الطيب العادل الذي يتقي الله في كل ما يفعل، ومن مظاهر ذلك الحرص على الاستماع إلى آراء مستشاريه ويعلق الملك على ذلك قائلاً «قرن برأيك رأي غيرك واستشر/ فالحق لا يخفى على اثنين/ والمرء مرآة تريه وجهه/ ويرى قفاه بجمع مرآتين) وهكذا.

عندما يدخل الوزيران على الملك يسألهما عن رأيهما في سفر الأمير حسام ابنه الذي أراد السفر وحاول إقناعه بذلك مستخدماً أدلة وبراهين من الكتاب والسنة تدعو إلى الحركة والترحال فرأى الوزير «أمين» ألا يوافق الملك حرصاً على راحة الأمير ولكن الوزير «حازم» رأى عكس ذلك لما سيعود على الأمير من فائدة معرفة الدنيا والبشر والاتصال بالناس بمختلف أذواقهم وهمومهم وما يترتب على ذلك من ثراء في المعرفة والثقافة التي تكسبها شخصية المسافر ويستريح الملك إلى هذا الرأي ويوافق وبلا تكلف يقر الوزير «أمين» بأنه أيضاً اقتنع برأي نظيره حازم ولم يعاند ولم يكابر ويأذن الملك لابنه بالرحيل بعد أن يلقنه وصيته الأبوية الحكيمة قائلاً: «يا بني عليك بصبر أولي العزم ورفق ذوي الحزم وتخلق بخلق السبط ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد ملوماً محسوراً بالصفح الجميل، وخذ بالعفو إن جنى جان ذليل».

ينتهي الفصل الأول لهذه التمثيلية المسرحية الجميلة بمحاولة من الملكة «أسما» والأمير ابنتها (سلمى) لإلغاء سفر الأمير أو حمله على العدول أو التأجيل لكنه لا يستجيب لذلك ويرجوهما أن يساعداه بالدعاء.

الجزء الثاني من النص كما الأول يذكرنا بالعقدة الرئيسية للنص حيث الوزير ما زال يتقلب على جمر العشق الذي حالت الظروف السابق عرضها دون إنجاز الخطوة الإيجابية التي كان عزم عليها ومن التعبيرات اللطيفة لأحيينا مسرحي «مصطفى صادق الرافعي» ما جاءت على لسان الوزير حازم قوله: «آه وألف آه لو تفيد آه، ولا حول ولا قوة إلا بالله».

ويهتدي (الوزير) إلى شيء يريحه وهو أن يعترف بما في صدره لصديق يشاركه التفكير بقوله:

حازم لنفسه:

شاور سواك إذا نابتك نائبة
يوماً وإن كنت من أهل المشورات
فالعين تبصر منها من دنا ونأى
ولا ترى نفسها غلا بمرآة

ويأتي الصديق فاضل ويكون رأيه في غير صالح الوزير «حازم» إذ ينهاه عما يفعل ويطلب أن يخلع محبته للأميرة «سلمى» من قلبه وأن يذكرها طوال حياته فيقول وتمسك بأذيال اليأس منها.. واعتصم بحبل البعد عنها، فإن اليأس إحدى الراحتين.. والبعد أهنأ الحالتين.. وبذلك يرتاح منك الفؤاد ويواصل جفنك لذيذ الرقاد.

توفيق الحكيم

ثم يكشف النص في مرحلة تالية عن مفاجأة درامية هامة أظنها لو قدمت إلى بداية النص لكانت أكثر أهمية وأقوى تأثيراً وهي أن الأمير «حسام» المسافر حالياً هو عدو للوزير ودائم البحث عن أسباب لإفساد العلاقة بين الوزير «حازم» وبين الملك وأنه على ذلك لن يوافق أبداً على اقتران شقيقته الأميرة بهذا الوزير، ولذلك يفكر الوزير مع صديقه بأنه يريد أن يقتل الأمير وهو في تلك الغربة حتى

لاتحول عودته دون اقترانه بالحبيبة، ولكن صديقه الصدوق ينهاه عن ذلك ويطالبه بالتمسك بطريق الخير والصواب حيث يجب ألا يبلغه الغرام طريق الغدر بالكرام، ورغم ذلك ما إن يغادر الصديق «فاضل» حتى يعلن الوزير «حازم» أنه ماضٍ في مؤامرته فيرسل رسالة إلى أمير كاظمة الأمير «غصوب» حتى يقوم باعتقال وقتل الأمير «حسام» كل ذلك حتى يحصل على الحبيبة التي ينشدها وفي إطار التحولات السريعة والمفاجآت في الأحداث والشخصيات نجد الوزير يسعى إلى ذلك بالفعل ويرسل حاجبه «نسيم» لإنجاز هذه المهمة ثم يعلن جانباً كان خفياً من شخصيته وهو اعتقاده بأن الغدر والخيانة والانحراف يصل به إلى ما يحلم به ويريد.

الفصل الثالث حمل قفزة درامية جديدة ولكنها مرتقبة حيث يشتبك حاكم بلاد العرب الأمير غالب مع ابن أخيه الغضبان الذي أراد أن يقترن بصباح بنت غانم ولكنها وأباها لا يرغبان بذلك، ويكاد الغضبان يجبرهما على الامتثال لما يريد بالعنف والقتال لولا ظهور الأمير حسام ابن أمير المؤمنين في الوقت المناسب فيتدخل لصالح الأمير وابنته التي من الطبيعي أن تعجب به وبفعله وينتهي هذا المشهد بالاتفاق على الاقتران بها.

في المشهد الرابع نجد الأمير (غصوب) الذي سبق أن أرسل له الوزير (حازم) تابعه (نسيم) برسالة تدعوه إلى قتل الأمير حسام، وإذا بالدوافع تلتقي وتتحد في تلك اللحظة لتعلي من قوة وشأن الدراما، حيث يوجد الكاتب دافعاً شخصياً جديداً لدى غصوب يرغبه أكثر في قتل الأمير (حسام) تأثراً لابن خالته (الغضبان) الذي قتل في المشهد السابق وعدم الثأر عار بين القبائل العربية، ولذلك يرغب بدوره هو ورجاله في صيد الأمير الذي يسقط بيسر وسهولة ويسجن في حين يفر تابعاه إلى حيث الأمير غانم يساعدهم في فك سجنه وإنقاذه، وبعد أن يتم ذلك بالفعل يعود بنا الكاتب إلى حيث الوزير الخائن الغادر في حالة من السعادة يستدعى إلى قصر الملك فيظن ذلك بسبب استشارة لأجل موت الأمير، ولكن الملك يشكو لهم ما لمن أشواقه بسبب غياب ولده الأمير وسرعان ما يدخل الحاجب معلناً حضور الأمير ويسعد الملك ويأمر وزيره باستقباله وعند ما يهم بذلك يدخل الأمير ومعه غانم والد حبيبته صباح وبعد أن يسلم على أهله يذكر لوالدها ما لقيه في رحلته وبمجرد إعلانه عن وجود غصوب يقوم الوزير الخائن حازم بطعن نفسه بخنجره قائلاً: بيدي لا بيدك يا عمرو.

وككل نهايات الأعمال الدرامية آنذاك يتزوج الأمير حسام من الأميرة صباح وتقام الولائم والأفراح.

كما نرى أن نهاية الأحداث سريعة ومبتورة إلى حد ما إلا أنه رغم ذلك تحفة مسرحية نادرة طالما تعاملنا معها من خلال وحدات القياس التي كانت تنتشر عند طبعها عام ١٩٠٥م، كمحاولة صادقة لإنجاز نص يتكئ على التراث الإسلامي داعياً إلى نبذ الشرور كالحقد والغل والخيانة ومؤكداً أن فاعل ذلك يجعله الله كالنار من شدة الحقد إذ الم تجد ما تأكله تأكل بعضها حتى تنتهي كما حدث للوزير الشرير ولكل الأشرار على مر مى النص.

يشف النص عن مصادر الثقافة المسرحية لكاتبه والتي اعتمدت بالدرجة الأولى على الأدب اليوناني في ترجماته الأولى كمنبع رئيسي واكبه إعجاب وانبهار بأعمال (وليم شكسبير) وقد أثر ذلك عن إيمان بضرورة وأهمية الدراما للإنسانية وخلو إنجازها من موانع شرعية ولذلك كتب مصطفى صادق الرافعي هذه المحاولة لإيجاد نص مسرحي يتماس مع التراث العربي ملتزماً بالهدف الذي اكتشفت لأجله الدراما وهو الدعوة إلى الأخلاق والعمل الصالح الطيب لأنها تصل بصاحبها في النهاية إلى التقدم والنجاح والفلاح ونبذ الشرور كالحقد والغل والخيانة.

المسـرح والإعاقة

ملتقى الآمال في (المنال)

ندلف للحياة من أبواب السماء دون وعي أو إدراك إلا بالنبض، وصوت الهواء العابث برئتنا الصغيرة، ولا ندري إلى أي حضن نلتئم، حينها نبدأ نحيك أثواب الصور حولنا، نرسم الملامح من بصيص نور لم يكتمل، حتى نصير إلى أدراج الضياء شُعلاً، ولا نخاف الوقوع، فأكف الملائكة تحملنا بالرحمات الإلهية صغاراً، لتبدأ الحياة تدور بأناة مع نمونا، ومشاهد تمسرحنا عليها تستند إلى الفضاءات وخيارات التنبؤ في اكتمال الصور، والظروف التي تحيط بهذا النمو والاكتمال الحسي..

الإعاقة وحدها دور مسرحي دلالي، كيف لا؟ وهي تثير قضية، وترتكز على مرئيات، تاركة التأويل لاتّساق في الأنساق المجتمعية نحو دمج أو نفور، تقبل أو رفض، استمرار أو توقف، ونحو عوالم امتثال، قيم، إصرار، تحدٍ، وحبكة فيها تلوذ الذات بالآمال والتطلعات، وعيون الناطقين والأيدي والحراك، وعقول الذاهبين إلى الفكر والتصورات، وحدها الإعاقة ولوج لعوالم يصعب تفسيرها، ولها من التأويلات ما يجعلها حيوات تعج بالتفاصيل المجبولة بالأمل.

الاختلاف باعث الإبداع في فصول المشاهد التي يقدمها المعاق، خاصة أنه يرتكز على مفاهيم التحدي والقناعة والألم، كون الألم باعثاً، وعابثاً، ونابشاً بالروح، وكون الأمل مداوياً ومعيناً حتى تلتئم الآلام والجراح، وكون هذه المتناقضات مُفَرزة في الأساس للحياة وفاصلة في مشاهدها.

بقي أن تُدرس هذه الفكرة التي تقحم المعاق في ضوابط الميزانسين وحدود الحبكات الدرامية والمسرحية، بحيث يكون العمل الفني مُحايثاً للواقع ومنتجاً للتفاعل الجماهيري المنشود من الأعمال الفنية وليس فقط بقعة ضوء تسلط على الحالات ومفارقات اندماجها مع الذات والآخر وتُلقي بظلالها على الخطاب الداخلي والخارجي للذات، والصراع بين الواقع والواقع.

لابد أن يكون هناك تضافر في الجهود بين الاختصاصيين في مجالات الفنون المسرحية والمعالجين النفسانيين والاجتماعيين، والمبدعين القاصين، وكتاب المسرح، والمجتمع بكل شرائحه. وفي خطوة لاحقة أن يكون المسرح للجميع، معاق وغير معاق، فالفكرة إنسان، وطرح شفيف خارق للستائر ومنتج للتفاعل، معلن عن موقف، وفكرة تؤتي أكلها ولو بعد حين للمجتمع وأفراده.

عوالم المعاق يصعب على غير مفهمها الأمن الصعب الولوج إليها ولكن يمكن مقاربتها لإحداث التبادل والتخاطب الفكري المعوّل عليه لاندماج مُثرٍ ومفيد.

عائشة مصبح العاجل

المسـرح الجزائري

قـراءة بانورامية .. ولقطـات وامضة

سليم بتقه

تعتبر التجربة المسرحية في الجزائر جديدة، وعموماً في الوطن العربي مثلها مثل التجربة الروائية، غير أنه يمكن اعتبار تلك الأشكال الفكاهية والاستعراضات الشعبية كـ (القراقوز) وفن الإيماء، والحكواتي، والاحتفالات الكرنفالية أشكالاً مسرحية متينة الصلة بالمجتمع العربي.

يدعم الشاعر والناقد التونسي (محمد عزيزة) هذا الطرح القائل بتأخر ظهور المسرح في الوطن العربي وفي المغرب العربي على الخصوص، حيث يرجع ظهور المسرح عند الإغريق (واستمراره في أوروبا) إلى علاقة خاصة مع الإله (في المفهوم الميثولوجي عندهم).

في المأساة اليونانية يواجه (بروميثيوس زوس) كبير الآلهة، ويظهر الصراع بين الحرية الإنسانية والإرادة الإلهية بينما هذان المبدآن متكاملان من وجهة النظر الإسلامية. من جهة أخرى، يعتبر أن جدلية الوجود التي ردها سارتر إلى عالم الفكر الغربي مغيبة في الفكر الإسلامي.

هذه النظرة للأشياء تتكئ على إدراك التباين في الفلسفات والأفكار الميتافيزيقية في العالمين العربي والأوروبي، خاصة ونحن نعلم مدى التلاقح الذي حصل بين الحضارتين وعلى وجه الخصوص في العصر الذهبي للحضارة الإسلامية، حين انكب العلماء ورجال الأدب على ترجمة المخطوطات اليونانية والصينية والفارسية. من جانب آخر فإن المنتوج الثقافي المغاربي لم يتبلور مع العامل العربي، إنما بالتأثيرات الإفريقية الصحراوية، وتأثيرات شمال إفريقيا باعتبار أسبقية التواجد البربري عن الإسلام، وبعد الفتح الإسلامي كان للتأثير العربي الإسلامي دور في إثراء الثقافة المغاربية.

ربما يجهل تفسير عدم ظهور بعض الأجناس الأدبية في العالم العربي والإسلامي بسبب الانحطاط الذي ميز عصر الضعف، في الوقت الذي بدأت فيه الحضارة تشهد انطلاقة جديدة في أوروبا المسيحية كان من إفرازاتها ظهور أجناس أدبية على غرار الرواية.

سنكتفي في هذا العرض بتقفي أثر التطور الذي ميّز بداية القرن العشرين والذي ألقى بظلاله على الوطن العربي والجزائر خصوصاً، حيث هناك مسرح جزائري أرى النور وتشكل بفعل عوامل من الوعي السياسي والاجتماعي والرغبة في التحرر من ربقة الاستعمار.

في بداية القرن العشرين ـ يكون قد مر قرن على احتلال الجزائر ـ بدأت ترتسم ملامح الحياة الأوروبية مع بروز نشاطات مرتبطة بالشكل الكولونيالي تحديداً الأوروبي، صممت كخطوة نحو التمدن والتحضر هذه النشاطات الفنية عملت الثقافة الممارسة على بلورتها، إضافة إلى تأثير النهضة التي عرفتها مصر باعتبارها كانت تمثل رمزاً للتحديث في الوطن العربي فظهرت تجمعيات الثقافية تتبنى الثقافة العربية الأصيلة.

في هذه الفترة كانت الجزائر العاصمة تزخر بمعلم ثقافي يتمثل في دار الأوبرا (L'opéra) بفرقة وعروض مسرحية فصلية قادمة من المتروبول. أما بقية المناطق فكانت تستفيد من شبكة من المسارح جهوية تفتح فضاءاتها دورياً لجمهور مكون أساساً من الأوروبيين، موازاة مع ذلك بدأت تظهر فرق صغيرة من (الأهالي Indigènes) أغلبها مكون من هواة تعرض أعمالاً مستلهمة من الواقع المعيش لمغتربها مشكلات تمثل: البطالة، الإدمان، الزواج المختلط، التقليد الأعمى، صراع الأجيال خاصة بين الأم وزوجة الابن، هو مسرح إذن اجتماعي يهادف يتخذ من الأسلوب الهزلي وسيلة لمعالجة تلك القضايا مجموعة من (الاسكتشات) تصور لوحات من حياة الناس اليومية، فظهرت أولى (الاسكتشات) مسجلة على أسطوانات.

لقد اكتشف هؤلاء الممثلون ـ أغلبهم عصاميون ـ نوعاً من الكوميديا شبيهة بـ (Lacommediadell'arte) التي تعتمد على الارتجال وفق عناصر مترابطة من الهزل، والخطاب الأخلاقي، يتخلل ذلك أحياناً غناء

ورقص، كل هذا من أجل خلق جو من الألفة بين الجمهور وهذا الشكل الفني الجديد الذي هو المسرح.

بالنسبة للغة المستعملة فإن اللهجة المحلية هي المسيطرة على تلك العروض حتى في الفرق (الجادة) والأكثر سياسية التي تتبنى اللغة الفصحى فإنها تلجأ أحياناً إلى إدراج اللهجة المحلية في نصوصها وحواراتها.

أول عمل مسرحي هاوٍ يعود إلى سنة (١٩٢٣) حمل عنوان (فتح الأندلس) مقتبس من رواية للكاتب (جورجي زيدان)، قام به طلبة جمعية العلماء المسلمين إلا أن العرض لم يكن ناجحاً بسبب اللغة الفصحى الموظفة في النص، وبديهي لم تستطع إقامة ذلك الالتحام مع الجمهور في غالبيته أمي ومن ثم لم تكن لتشجع على الاستمرار في هذه التجربة.

الانطلاقة الحقيقية تعود للثنائي (علالو سلالي) و(دحمون سعدالله) وكان ذلك سنة (١٩١٩) اللذين عرفت عروضهما نجاحاً باهراً من خلال فكرة عرض طرائف (جحا) في مسرح (الكورصال) في حي باب الواد بالعاصمة إلى سنة (١٩٢٣).

أنشأ بعدذلك (علالو) فرقته (الزاهية) وقدمت روايات مثل (أبو الحسن الخليفة الصياد)، (عاشور النية) (عنتر الحشايشي) (أبو عقلين) والشخصيات التي جسدت تلك الأعمال هي: (علالو)، (رشيد قسنطيني)، (محيي الدين بشطارزي)، الأول يمكن اعتباره أبا المسرح الجزائري، الثاني فكاهي بارع، ومحرض سياسي، وجه شعبي متشرد، أما الثالث فأقل الاثنين نجومية على خشبة المسرح، ولكنه يفضلهم ثقافة ثقافة مكنت الرجل من تسطير مسيرة في مجال المسرح حافلة بالنجاحات وقتل الفنان (رشيد قسنطيني) إعجاب الجماهير ببراعته وقدرته التي جعلت منه نجماً ساطعاً، حيث ألف ومثل أكثر من ثلاثين عملاً مسرحياً منها: (العهد الوفي)، (بني كوجو)، (باباقدور الطماع)، (زغير بان)، (عايشة وباندو) (تشرتش) (ياحسرا عليك)، (بونقاب)... ترك بعدها التأليف المسرحي وانضم إلى فرقة (باش طرزي) حيث كان يقوم بالأدوار الرئيسية فيها، وذلك من سنة (١٩٣٤) إلى (١٩٣٨) تاريخ توقيف الاستعمار للفرقة وتشتيت أصحابها.

أثناء الحرب العالمية الثانية، وجد المسرح الجزائري الفرصة للاستمرار من خلال تشجيع السلطات الاستعمارية حيث سمحت للفرق بتنظيم جولات في إطار (المسرح الموجه للمجندين) (Théâtreauxarmées) هو نوع من الدعاية لحكومة فيشي (Vichy). أسندت المهمة لـ (محيي الدين باشطارزي) الذي عمل على تنظيم المسرح العربي في الأوبرا، فتوسعت نشاطاته بالاقتباس من المسارح العالمية وعرضها باللهجة محلية مثل مسرحية (موليير) (Molière) البخيل (l'avare) التي حملت عنوان (المشحاح)، وألف ليلة وليلة من التراث العربي، إلا أن قلة الوسائل ونقص الخبرة لدى الممثلين والمخرجين جعلت من تلك الاقتباسات من التراث العربي محاولات معزولة، وعلى الرغم

جورجي زيدان

من الضغوطات التي مارستها السلطات الفرنسية على الفرقة العربية بالأوبرا بطرد أعضائها وتوقيف رواتبهم، إلا أن ذلك لم يثنها عن الاستمرارية، فقدمت أعمالها بالعاصمة والمدن الداخلية.
وإذا كان هم الكاتب المسرحي هو كسب الجمهور على تباين طبقاته بما ألفت الآذان على سماعه من لغة، لأنه يدرك أنه متى انقطعت الصلة ضاع التأثير وضاعت الفائدة المرجوة،

بقي الشكل الفرنسي المرجع الأساسي للاقتباس بالنسبة للمسرح الجزائري حيث قدم عروضاً مسرحية بدار الأوبرا مقتبسة من أعمال فرنسية، وأحياناً من أفلام مثل ثقب

في الجدار (un trou dans le mur) الذي حوله (رشيد قسنطيني) إلى ثقب في الأرض (un trou par terre) ، و(قريبتي من فرسوفيا) (macousinedeVarsovie) إلى (قريبي من اسطنبول) . (moncousin d'istamboul)

«لقد نجح (رشيد قسنطيني) بفضل روحه المرحة إلى تحويل هذه الاقتباسات بشكل يعزز الثقافة المحلية في الجزائر المستعمرة، مستعيداً في ذلك روح النقد والهجاء عرائس (القراقوز) التي منعت السلطات الاستعمارية عرضها سنة (١٨٤٠) استطاعت تلك العروض المقدمة من مسرحنا الناشئ أن تعرّف الجمهور القليل المثقف ثقافة عربية بالتنوع والثراء الفني في أوروبا حتى وإن كانت لا تجلب إليها إلا قليلاً من الجماهير.

ومع ذلك فإن الفترة الواقعة بين (١٩٤٠ ـ ١٩٥٠) شهدت تألق ممثل محبوب لدى الجماهير هو (محمد توري) بفرقة شابة من مدينة البليدة بينما (مصطفى كاتب) (قريب لكاتب ياسين) يقتحم الأوبرا بفضل ثقافته المزدوجة (العربية والفرنسية) واحترافيته ليعطي دفعة للمسرح الناشئ باعتباره أحد الجزائريين الأوائل الذين تخرجوا في مدرسة الفنون الدرامية، تخصص (محمد توري) في الحكايات الشعبية، بينما فضل (كاتب) الموضوعات الجادة مقتبساً من المسرح الفرنسي والعربي المصري، مما جعل موسم مسرحي عربي يشهد كثافة من حيث العروض المقدمة، سواء بالعاصمة أو بالمسارح الجهوية، وبقاعات الحفلات بالمدن الداخلية.

للتذكير فإن سنة (١٩٤٦) عرفت نشوء أول فرقة رسمية عربية جزائرية بالعاصمة

عبدالقادر علولة

بفضل نوابا لحركة الوطنية المنتخبين في ذلك الوقت حيث جمعت كل الممثلين الجزائريين (مصطفى كاتب)، (محمد توري)، (حبيب رضا) (رويشد) (عبدالحليم رايس) (مصطفى بديع) (حسن الحسني) أو (حسن المصطفى قزدرلي)، (كلثوم)، (نورية)... وقدمت إلى سنة (١٩٥٠) أكثر من مائة رواية منها (أذان الفجر) (الوصيف الأبيض) (المنافقون) (عباسة أخت الرشيد) (خالد) (عطيل) (الهجرة) (عبلة وعنتر) (في سبيل الشرف) (الواجب) (هنيبعل) (ولادة وابن زيدون) (صلاح الدين الأيوبي)... وكانت لجنة القراءة تتألف من منتخبين من طرف البلدية بمشاركة مدير المسرح ووكيله تحت إشراف أحمد توفيق المدني.

ومع بلوغ الثورة الجزائرية ذروتها، غادر (مصطفى كاتب) الأوبرا واتجه إلى الخارج، حيث قاد الفرقة المسرحية التابعة لجبهة التحرير الوطني في المنفى (تونس) من سنة (١٩٥٧) حتى (١٩٦٢) أول عمل قدمته الفرقة هو (نحو النور)، ثم (أولاد القصبة) لعبدالحليم رايس و(الجثة المطوقة) (الكاتب ياسين)، وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب الجزائري.

في هذه الفترة (الخمسينيات) شهدت بروز طالب شاب من مدينة مستغانم، مغرم بحكايات (الغرب البعيد) (FarWest) متشبع بالثقافة الشعبية هو (ولد عبدالرحمن كاكي) الذي لعب دوراً مميزاً في الحركة المسرحية الجزائرية بمؤلفاته ذات الطابع الخاص باستلهامه من الأساطير الشعبية مثل (الغرباء الصالحين) التي تأثر فيها بالمسرحية (بريخت) (Brecht) (الإنسان الطيب) (La bonne âme de Sechouan) إضافة إلى (بني كلبون)، (ديوان الملاح)، (إفريقيا قبل عام الشيوخ) ..

لقد عد (كاكي) وهو المعجب بـ (رشيد قسنطيني) و(محمد توري) واضع المسرح الجزائري على المدار الصحيح. كان (كاكي) يستلهم موضوعاته من الأساطير الشعبية خاصة (القراقوز) و(المداحين) ليعالج من خلالها قضايا مجتمعه، كل ذلك كان يربطه بتقنيات المسرح التجريبي الذي كان يمارس في دور الثقافة حيث أعمدة المسرح كـ (هنري كوردورو) (Henri Corderau) (الذي اكتشف موهبة كاكي وشجعه) والذين كانوا يهوون الاستماع للثقافة المحلية.

لايختلف اثنان في أن الاسم الأكثر شهرة في المسرح الجزائري لسنوات الخمسينيات هو الكاتب الفرنكفوني (كاتب ياسين) الذي عرف الشهرة بفضل أعماله خاصة رواية (نجمة) التي تجسد الجزائر الخالدة، الجزائر التي أدمتها جراح الحرب، هي رمز للجزائر التي تحب وتكره في نفس الوقت عندما تواجه ماضيها.

يكتب (كاتب ياسين) مسرح الكاتب باللغة الفرنسية وبطريقة تلقائية دون أن يهتم بالمتطلبات التقنية. كان لقاؤه بالمخرج البلجيكي (جون ماري سورو) (JeanMarie Serreau) مثمراً حيث كوّنا فريق عمل، فكانت (الجثة المطوقة) (Lecadavreencerclé) وهو أول عمل من إنتاجه، إنه القسم الأول من مجموعة نشرت تحت عنوان (دائرة الانتقام) (Cercle des représailles) والتي تحتوي على مسرحيتين قصيرتين (الجثة المطوقة)، و (مسحوق الذكاء) (La poudre de l'intelligence) مؤطرتين بقصيدتين هما (الأجداد يزدادون ضراوة) (Lesancêtres redoublent de férocité)، و (العقاب) Le Vautour.

هذه المجموعة تناوب فيها التراجيدي مع الهزلي والدرامي منجزاً في شعر ملحمي لقد أعجب المسرحيون المحترفون مثل (سورو) و (أرنو جاتي) (ArnaudGatti) بهذا النص الذي يخالف القواعد، ويمارس الخلط بين الأجناس.

لقد حركت مسرحية (الجثة المطوقة) في كل من فرنسا وبلجيكا انطباعاً إيجابياً من طرف جمهور متعاطف مع القضية الجزائرية حيث اكتشف ثقافة كانت مجهولة لديه تبنى (كاتب ياسين) بعد ذلك لمسرح شعبي يكشكل من الكتابة المفضلة باللهجة المحلية ويصرح بطلاقه مع الكتابة بالفرنسية ويخصص كل جهده للجمهور الذي تمناه دوماً لأعماله.

بعد الاستقلال، تعود فرقة (مصطفى كاتب) إلى الجزائر ١٩٦٢ وتتخذ من الأوبرا بالعاصمة فضاء دائماً لنشاطها المسرحي بعد تأميمها سنة (١٩٦٣) وتشرع في تقديم عروض وطنية تجسد حرب التحرير كانت قد قدمتها بالمنفى خاصة في أوروبا الشرقية، والشرق الأوسط.

كاتب ياسين

لم تكن الحركة المسرحية مكثفة، ولكنها كانت مدعمة حيث عمدت المؤسسة إلى توظيف كل من له علاقة بعالم الفرجة، وفتحت مدرسة الفنون الدرامية أبوابها للطلبة الراغبين في الالتحاق بفن التمثيل.

وبما أن الجزائر دخلت مرحلة حاسمة من البناء والتشييد كان لزاماً على المسرح أن يقف إزاء التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تشهدها البلاد، باعتباره رافداً من روافد الثقافة، وسرعان ما أدرج النموذج السوفييتي في تسيير الثقافة في هذا السياق كتب (كاكي) مسرحياته ذات الصبغة السياسية أما (كاتب ياسين) فقدم (محمد خذ حقيبتك)، (حرب ٣٠٠ سنة)، (صوت لنسل الفلسطينيين المغدورة) جسدت هذه العروض فرقة هاوية تسمى (مسرح البحر) والتي أصبحت فرقته بعد أن عاد مدير المسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس في أبعد عن العاصمة بسبب مواقفه المعادية لخطاب الطبقة السياسية آنذاك.

فترة الستينيات والسبعينيات عرفت ظهور فرق مسرحية عديدة مكونة من ممثلين محترفين تخرجوا في مدرسة الفنون الدرامية لبرج الكيفان حيث تعلموا فنون المسرح على يد أساتذة أغلبهم قدموا من أوروبا الشرقية، كما برزت فرق هاوية يحدوها الأمل في إنتاج مسرح ملتزم رغم قلة الوسائل.

أبرز من يمثل هذه الفترة من الأعلام (عبد القادر علولة)، الذي عمل بالمسرح الهاوي (مسرح الشعب) وهو لايزال شاباً ثم شارك في عدة تربصات بالجزائر، وبالخارج وتحديداً بباريس بالمسرح الشعبي (جون فيلار) (JeanVilar)، وصادفت عودته إنشاء المسرح الوطني الجزائري (T.N.A). كتب (علولة) مجموعة من النصوص المسرحية في الفترة الواقعة بين (١٩٦٩) و (١٩٩٣) والتي عرفت نجاحاً باهراً، وقد كان لتكوينه بفرنسا ومعرفته الواسعة للثقافة الشعبية الجزائرية أثر في تطوير المسرح الجزائري، لكن يد الغدر امتدت إليه فاغتيل سنة (١٩٩٤) تاركاً وراءه إرثاً مسرحياً يشهد لجهود الرجل في ترسيخ تقاليد مسرحية وأشكال ثقافية تنزع نحو العالمية. من تلك الأعمال الخالدة (لقوال) (Les dits) و (الأجواد) (Les gnéreux-).

على غرار (علولة) شق مسرحيون آخرون طريقهم يحملون نفس همومه ومن الأشغال التي تظل يحملها (كاكي) و (علولة) نذكر منهم (سليمان بن عيسى) (امحمد قطاف) (زياني شريف عياد)، (عز الدين مجوبي)، وغيرهم ممن ساهم في بناء المسرح الجزائري مع بقائهم في الظل.

المراجع:

لـ مصطفى كاتب: المسرح الجزائري، الحياة المسرحية، العدد الثاني، ١٩٧٧.

٢ـ بوكروح مخلوف: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأفلام، العدد٦، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠.

٣ـ مجلة الأصالة العدد ٢٤ سنة ١٩٧٥ ص٢٩٩ ـ ٣٠٠.

Jawida Ben Charif - Khadda:le théâtre Algérien, Europe, hors série,2003.

Mohamed Aziza ; formes traditionnelles des spectacles, collection esthétique et civilisation, société tunisienne de diffusion Tunis1975.

صورة العربي.. نمطية وافتئات

التشويه المتعمد في السينما الصهيونية

د. محمد مرسي محمد مرسي

تعتبر السينما في الوقت الحاضر أهم وأخطر الفنون لكونها تحظى بجماهيرية واسعة سواء عبر صالات العرض أو عبر التليفزيون وأجهزة الفيديو والكمبيوتر خصوصاً في ظل التقدم التقني الحديث في هذا المجال وقد تنبهت الأجهزة الصهيونية على مختلف أشكالها وأنواعها لفن السينما ولخطورته وتأثيره الكبير في خدمة أهدافها غير الإنسانية.

ومنذ أن اكتشفت بروتوكولات حكماء صهيون وظهرت للوجود نرى أنها اهتمت بهذا الفن وسعت لتسخيره لأهدافها العنصرية وكذلك أكد المؤتمر الصهيوني الأول على أهمية السينما في خدمة أهداف الحركة الصهيونية. وإزاء هذا الاهتمام المبكر بالسينما الصهيونية جاء الفيلم الصهيوني الأول عام ١٨٩٩م، في حين جاء الفيلم العربي الأول عام ١٩٣٧م ثم تتالت الأفلام الصهيونية فجاء فيلم عن «حياة اليهود» وفيلم آخر يتحدث عن المقاومة الصهيونية للعرب على أساس أنهم مُستعمرون واليهود أصحاب الأرض، وكان هذا الفيلم بعنوان: «ابن الأرض» وفي عام ١٩٣٨م عرض الفيلم الصهيوني «هذه أرضك» الذي يدعو اليهود للهجرة إلى أرضنا الطبيعية وابتدأت بعد ذلك الصهيونية بدخول عالم هوليوود للسيطرة عليه.

والسينما الصهيونية ببساطة هي السينما التي تخدم مباشرة أو غير مباشرة المفاهيم والأهداف الصهيونية المنبثقة عن بروتوكولات حكماء صهيون أو هي السينما التي تسهم جزئياً أو كلياً في حملات الدعاية الصهيونية المناهضة للقيم الإنسانية والساعية لتثبيت مزاعم الحركة الصهيونية.. وليس بالضرورة أن تكون هذه السينما قاصرة في تواجدها على النشاط السينمائي «الصهيوني» وإنما تتعداه إلى النشاط السينمائي العالمي بأجمعه.

ولقد هدفت السينما الصهيونية في خطواتها الأولى نقل الفكر الصهيوني إلى اليهود أنفسهم وإلى الشعوب الأخرى لتكريس مفاهيمهم في دعم فكرة الوطن القومي اليهودي ثم تباكت السينما الصهيونية على اضطهاد اليهود في كل مكان لاستدرار عطف العالم عليهم مادياً ومعنوياً.

والآن يتكالب صناع السينما الصهيونية لوصف «إسرائيل» بالجنة القابعة وسط الدول المتخلفة حضارياً وبأن هؤلاء إرهابيون قتلة..!

هذا وقد ركزت الحركة الصهيونية منهجها في عالم السينما منذ عام ١٨٩٧م على أسس هي:

١ـ العمل للسيطرة على تقاليد السينما إنتاجاً وتوزيعاً.

٢ـ تسريب مجموعة كبيرة من الفنانين الصهاينة بمختلف الاختصاصات للدخول لصناعة السينما.

٣ـ تأمين مجموعة من الكتاب السينمائيين المروجين للمفهوم الصهيوني.

٤ـ استغلال أحدث ما توصل إليه العلم في صناعة السينما لإنجاح الأفلام الصهيونية.

٥ـ استغلال أفلام الجنس والأفلام البوليسية لتنفذ من خلالهما مآربها.

ويمكن إجمال هدف السينما الصهيونية في:

١ـ السعي للربح التجاري لاستغلال هذا الربح في السياسة الصهيونية الاستعمارية.

٢ـ أداء دورها لتثبيت ركائز الاستعمار الاستيطاني بشتى أشكاله وأنواعه.

٣ـ تشويه صورة الإنسان العربي عموماً والفلسطيني خصوصاً أمام الرأي العام العالمي.

وعندما نتأمل الأفلام السينمائية التي تشوه صورة العربي عموماً والفلسطيني خصوصاً نجد أن أول فيلم تناول بشكل مباشر الشخصية العربية الفلسطينية كطرف رئيسي في الصراع، هو فيلم «الخماسين» إنتاج عام ١٩٨٢م، إخراج دانييل فاكسمان، ثم تبعته أفلام أخرى مثل «رفاق السفر»، «وراء

القضبان»، «في يوم صحو تستطيع أن ترى دمشق»، «جسر ضيق جداً»، «بتسلم تلحمل»، «أفانتي بوبلو»، «أرض غير مستقرة»، و«نهائي الكأس».

ا ـ فيلم «الخماسين»:

يشير عنوان الفيلم إلى الرياح الصحراوية الحارة التي تهب على منطقة الشرق الأوسط في فصل الصيف حيث تضطرب المشاعر وتتعكر الأجواء. ويروي فيلم «الخماسين» Khamsin قصة العلاقة بين «جيد اليا» اليهودي الذي يملك مزرعة في إحدى قرى الجليل و«خالد» العامل الفلسطيني الذي يقوم بكل «الأعمال القذرة» في المزرعة ويتعامل جيد اليا مع خالد معاملة ودية للغاية، فهو يدافع عنه إزاء هجوم بعض الشباب اليهودي المتطرف في القرية ويشاركه القيام بالعمل بنفسه أحياناً في رعاية الماشية بل ويشترك الاثنان أيضاً في الاستحمام!

ويرغب جيد اليا في شراء قطعة الأرض المجاورة التي تملكها أسرة فلسطينية عاشت دائماً في وئام مع أسرة جيد اليا، حيث يرغب في استعادة أيام «الرواد» الصهاينة وتحقيق حلم والده الراحل، ويندفع جيد اليا في رغبته على الرغم من تحذيرات أمه العجوز لكن عائل الأسرة العربية يتراجع عن بيع الأرض تحت ضغوط ابنه الشاب ومجموعة من الشباب الفلسطيني «المتطرف» في القرية ويلوح جيد اليا إلى صاحب الأرض بما تعتزمه الحكومة من مصادرة قطعة الأرض وأن من الأفضل له أن يبيعها الآن بدلاً من أن يفقدها دون مقابل لكن الرجل يتمسك بموقفه ثم يقع المحظور عندما تقيم «خافا» شقيقة جيد اليا علاقة غرامية مع خالد، ويتردد الأخير على حجرتها كل ليلة، ويتسرب الخبر إلى جيد اليا، فيخطط للانتقام من خالد، ويقوم بقتله في النهاية في مشهد وحشي عندما يطلق عليه ثوراً هائجاً في الحظيرة. وينتهي الفيلم موجة من الأمطار تسقط على القرية تغسل ما سقط من دماء إيذاناً بنهاية موسم الخماسين.

نموذج «خالد» في الفيلم هو نموذج سوف يسود فيما بعد هذا النوع من الأفلام! فهو ضحية ظروف أقوى منه يضطر أمامها للرضوخ وقبول العمل في مهنة شاقة وهو شاب وسيم بدرجة تكفي لكي تجعل منه هدفاً حسياً لليهودية الشابة، التي درست الموسيقى في مجتمع تل أبيب العصري، وعادت بمفاهيم ليبرالية إلى القرية. وهو أيضاً واقع بين فكي الرحى، فهو من ناحية يقابل باللوم والتقريع العنيف من جانب أقرانه من الشباب الفلسطينيين في القرية، الذين ينظرون إليه بازدراء بسبب قبوله العمل في مزرعة جيد اليا اليهودي، ومن ناحية أخرى يعاني من الإحساس بالذنب بسبب تمتعه بحماية جيد اليا له على عكس زملائه الذين يتعرضون لاعتداءات اليهود المتطرفين، ومن ناحية ثالثة يشعر خالد بضآلة وضعه بالنسبة للفتاة التي أرادته أداة للمتعة الحسية ويخشى في نفس الوقت من عواقب علاقته بها.

إلا أن أخطر ما يميز شخصية «خالد» هو تقديمه كنموذج خالٍ من الهوية كل ما يشغله هو أن يعيش ويعمل في ظل الوضع السائد، وبالتالي استخدامه كنموذج للفلسطيني «المعتدل» والمطلوب تقديمه قرباناً للتعاطف معه من جانب المتفرجين، أما جيد اليا فهو يمثل اليهودي المعتدل الذي لا يستطيع أن يظل على اعتداله أمام خرق الآخر «الأدنى» للتقاليد التي تحكم العلاقة بين السيد والتابع. ويكمن الموقف الأساسي للفيلم في إلقاء اللوم على عاتق المتطرفين (الأفراد) من كلا الطرفين، في استمرار ذلك الحاجز من سوء التفاهم وانعدام الثقة المتبادلة.

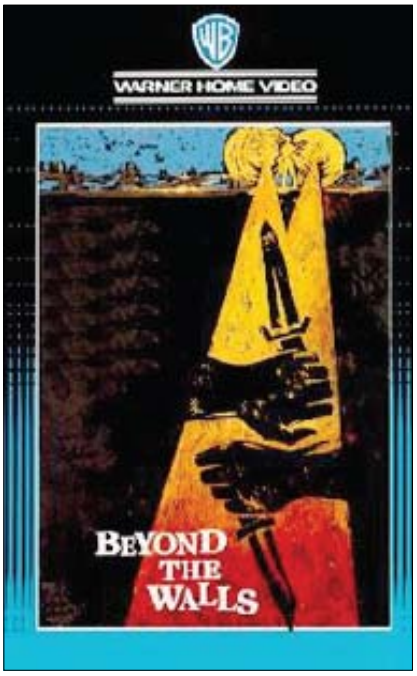
وفي هذا الإطار ليس هناك ما يمنع من الإشارة في مشاهد عابرة إلى «التطرف» اليهودي كما في مشهد اعتداء الشباب اليهودي بالضرب على مجموعة من الفلسطينيين المسلمين الذين يبيعون البطيخ في خيمة على قارعة الطريق، أو قيام المشرفين على دار السينما

في القرية بمنع الشباب الفلسطينيين من ارتيادها، ومن ناحية أخرى، يدين الفيلم مايدعيه من مظاهر التطرف على الجانب الفلسطيني، كما يتمثل في رفض التعاون والعمل مع الصهاينة والتمسك بالأرض وعدم التفريط فيها بالبيع تحت إغراء المال أو التهديد بالمصادرة.

ويمتلئ الفيلم بالمقارنات حول ظروف الحياة داخل إسرائيل، فيظهر العرب في صورة مختلفة بدائية في حياتهم اليومية في حين تبدو الحياة داخل المزرعة الإسرائيلية في صورة نموذجية، وفي سياق الفيلم يبدو ذلك عائداً إلى الفارق الحضاري المزعوم وليس نتيجة للاحتلال الذي يفرضه طرف على آخر.

الصراع كما يصوره الفيلم يدور أساساً على خلفية سيكولوجية، من التعصب الفردي والخضوع للقيم القديمة من جانب جيديليا، ولذا فإن الطرفين يدفعان الثمن على نفس القدر من التساوي، خاصة ونحن نشاهد ما يحدث طوال الفيلم من وجهة نظر جيديليا وطبقاً لمنطقه بما في ذلك المشهد الأخير مشهد القتل، فالفيلم يدين سلوك جيديليا بقدر ما يبحث عن تقديم مبررات لها (سيكولوجية في معظمها)، ولا يدعو المشاهدين إلى كراهيته بقدر ما يجعلهم يتعاطفون مع كلا الطرفين (جيديليا وخالد) بنفس الدرجة، فالأول ليبرالي فشل في قهر أحاسيسه الذاتية (السيكولوجية)، والثاني ضحية لظروف أكبر من إرادته المنعدمة على أي حال، لكنه أيضاً يدفع ثمن خطيئته.

وفي هذا السياق يمكن فهم الإقبال الكبير من جانب الجمهور اليهودي والعربي داخل إسرائيل على مشاهدة الفيلم والترحيب الذي لاقاه من كلا الطرفين: من الطرف اليهودي لأنه يختزل الصراع في منظور أخلاقي ونفسي محدود القيمة والأثر، ومن الطرف العربي لأن التفوق الجنسي الذكوري العربي على الضعف الأنثوي اليهودي يخلق لدى المشاهدين من جمهور الشباب في الأرض المحتلة إحساساً وهمياً زائفاً بالتفوق تعويضاً عن القهر المادي المباشر الواقع عليهم!



٢ ـ فيلم (وراء القضبان):

يعتبر فيلم «وراء القضبان» Beyond the walls الذي أخرجه بارباش عام ١٩٨٤م، من أكثر أفلام «الموجة الجديدة» في السينما الإسرائيلية شهرة واحتراماً في الأوساط العالمية، بل وجد هذا الفيلم أيضاً ترحيباً كبيراً من جانب بعض النقاد العرب، الذين اعتبروه من أكثر الأفلام التي ظهرت في إسرائيل تعاطفاً مع فلسطينيين وقد حصل الفيلم على أربع جوائز رئيسية منها جائزة أحسن فيلم في المسابقة السنوية التي يقيمها المركز الإسرائيلي للسينما لكما رشح رسمياً لجائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي وعرض عروضاً تجارية في الغرب بعد حصوله على جائزة الاتحاد الدولي للنقاد والصحافة السينمائية في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي عام ١٩٨٤م.

وعندما عرض فيلم «وراء القضبان» في إسرائيل في أوائل عام ١٩٨٥م، أثار ضجة كبرى، وبلغ عدد الذين شاهدوه من العرب واليهود نحو ٦٣٠ ألف شخص، أي ما يعادل ثلث مجموع السكان في إسرائيل في ذلك الوقت. وأثار الفيلم نقاشاً سياسياً صاخباً بعد أن شاهد أعضاء الكنيست الإسرائيلي في عرض خاص، واتهمه بأنه «يجعل من القتلة أبطالاً» وحاول بعض أعضاء منظمة «كاخ» العنصرية، وكان يتزعمها الحاخام الفاشي الراحل مائير كاهانا، وقف عرضه بالقوة.

وفيلم «وراء القضبان» وهو الفيلم الروائي الطويل الثاني لمخرجه أوري بارباش، الذي ولد في فلسطين عام ١٩٤٧م وهو ينتمي مع شقيقه بني بارباش إلى حركة «السلام الآن»، والأخير هو الذي كتب سيناريو الفيلم، وقام بالأدوار الرئيسية، فيه عرنون زادوك ومحمد بكري وعساف ديان.

يطرح الفيلم الصراع داخل إسرائيل بين الفلسطينيين والإسرائيليين من جهة وبين اليهود الغربيين (الأشكينازيين) واليهود الشرقيين (السفارديين) من جهة أخرى، ويستخدم السيناريو دراما السجن المعروفة إطاراً لطرح موضوعه، فالأحداث كلها تدور

داخل سجن يجمع النزلاء من المجرمين اليهود (معظمهم من السفارديين) والفلسطينيين الذين سجنوا بسبب نشاطهم السياسي، ويصور الفيلم أجواء التشكك والكراهية، وانعدام الثقة بين الطرفين، والصراع بينهم وبين إدارة السجن.

ويتركز الصراع الدرامي في الفيلم حول شخصيتين من المسجونين: أولاهما أوري مزراحي (عرنون زادوك) الذي يقضي اثني عشر عاماً في السجن بسبب قيامه بالسطو المسلح على أحد المحال التجارية بغرض السرقة، والثاني هو عصام (محمد بكري)، عضو منظمة التحرير الذي يقضي في السجن عقوبة تصل إلى خمسين عاماً بسبب اشتراكه في أعمال «إرهابية» والمقصود أعمال نضال مسلح ضد الأهداف الإسرائيلية، ويتزعم عصام مجموعة تفاوض الفرصة التي تتحينها للتنكيل بهم.

يبدأ الفيلم باستقبال سجين جديد هو «أوري» الذي نعرف أنه قضى فترات مختلفة في السجون، وأنه اضطر إلى الانحراف للجريمة تحت وطأة ظروفه الاجتماعية القاسية وترك ابنته المراهقة وحدها في الخارج تعيش حالة من التشرد والفقر والضياع مما اضطرها إلى احتراف الدعارة مؤخراً.

وسرعان ما يصل سجين جديد هو عساف، وهو ضابط سابق في الجيش الإسرائيلي (أشكينازي من جيل الصابرا) محكوم عليه بخمس سنوات سجن بسبب اتصالات أجراها مع منظمة التحرير الفلسطينية من أجل بحث وسائل تحقيق السلام. فالصهاينة يستقبلون القادم الجديد استقبال الخائن الذي وضع يديه في أيدي «الإرهابيين» أعداء الدولة

باراباش

العبرية، أما السجناء الفلسطينيون فإنهم يرفضون توجيهات عصام بضرورة مد يد المساعدة إلى عساف ويذكرونه باشتراكه في ثلاث حروب ضد العرب تشمل أعمال الاضطهاد والضرب والإيذاء والتعذيب جميع السجناء من العرب واليهود وتشن إدارة السجن حرباً نفسية على البعض منهم بدفعهم للعمل مرشدين للإدارة وتسري الأجواء المألوفة في السجون من التوتر الدائم بين الإدارة والسجناء والاعتداءات الجنسية على سجين يهودي شاب من كلا الطرفين، ويقيم السجناء حفلاً يغني فيه البعض ينقله التليفزيون الإسرائيلي على الهواء مباشرة بعدها ينقل التليفزيون تفاصيل عملية مقصودة لشاب فلسطيني حيث يصورون قيام أعضاء في منظمة التحرير الفلسطينية بتفجير حافلة كانت تقل مدنيين من النساء والأطفال مما يؤدي إلى هياج شديد بين السجناء اليهود وقيامهم بالاعتداء على السجناء الفلسطينيين بغرض إفتئاتهم ولولا تدخل الإدارة وحراس السجن.

ويصور الفيلم الإدارة باعتبارها سلطة تستغل التناقضات بين الطرفين وتلعب على طريقة «فرق تسد» حتى تحافظ على العداء القائم بين الطرفين على الدوام ويقوم مدير السجن بتجنيد مقتل سجين يهودي كان يعمل مرشداً للإدارة، ثم استغلال الفرض منه، بحيث يلقي شبهة القتل على الفلسطينيين ويستغل غضب السجناء اليهود ضد زملائهم الفلسطينيين، ويكاد الحادث أن يؤدي إلى مذبحة، لكن الإدارة تتدخل مرة أخرى وتتم السيطرة على الموقف وتنزل عقابها بالطرفين.

بعد هذا يقوم مدير السجن بممارسة الضغط النفسي على السجين اليهودي الضعيف «دورون» الذي سبق أن تعرض للاعتداءات الجنسية من طرف زملائه ويهدده بإعادته إلى الزنزانة مع نفس الذين سبق واعتدوا عليه إذا لم يوافق على تقديم الشهادة ضد عصام وزملائه فالمدير يريد اتهامهم بقتل السجين اليهودي لكن دورون يرفض الخضوع للتهديد ويفضل الانتحار في زنزانته الفردية وعندما يعثر السجناء اليهود على جثته وفيها رسالة بخط يده تشرح حقيقة ما حدث، يبدأ الحاجز الكثيف بين العرب واليهود في الذوبان، ثم ينظم الاثنان إضراباً مشتركاً عن الطعام يتزعمه عصام وأوري من أجل تغيير الإدارة. ويصبح أعداء الأمس حلفاء اليوم بعد أن أدركا أن قضيتهما مشتركة، وهكذا يدعو الفيلم إلى ضرورة التعايش في ظل نفس النظام على أمل أن تتغير اللافتة ربما من اليمين إلى اليسار.

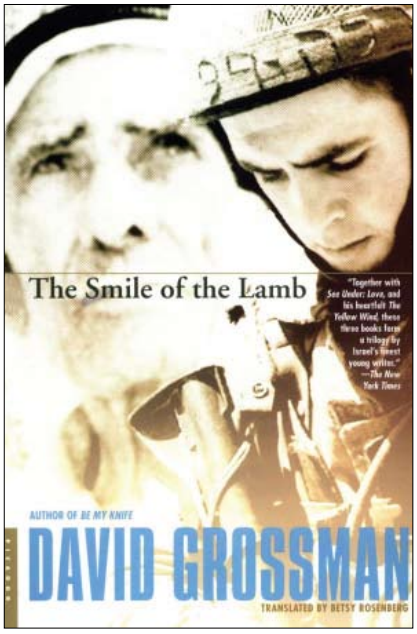
٣ ـ فيلم (ازدواجية الضحية):

التوازن المصنوع بين الضحيتين أو بين الآخر من ناحية والذاتي التي تسعى لأن تجد شبيهاً لها في الآخر من ناحية أخرى، ويطرح

أحياناً بشكل رومانسي فاضح كما في العلاقة العاطفية بين الفلسطينية والإسرائيلي في فيلم «جسر ضيق جداً» أو علاقة الحب والكراهية بين الطبيب اليهودي والفلسطيني كما في فيلم «بتسامة الحمل» يدور الموضوع في «جسر ضيق جداً Very narrow bridge (١٩٨٥م) إخراج نسيم ديان ـ حول علاقة حب تربط بين امرأة مسيحية فلسطينية تعمل موظفة في مكتبة مدينة رام الله بالضفة الغربية، والمدعي العام العسكري الإسرائيلي في المدينة، وما تثيره العلاقة من متاعب بالنسبة لكل منهما من جانب الأهل والأصدقاء وتودي إلى اندلاع أعمال عنف يتدخل على أثرها الجيش لتهدئة الوضع، ويصور الفيلم ما يحدث من وجهة نظر الإسرائيلي الذي يبدي تعاطفاً مع قضية المرأة الإنسانية والسياسية يجعله يصل إلى تحدي زملائه السابقين في الجيش من أجلها، بينما تصل المرأة من الناحية الأخرى إلى مرحلة القطيعة مع أسرتها بسبب علاقتها غير المقبولة سياسياً واجتماعياً مع أحد رموز الاحتلال وينتهي الفيلم بترحيلها إلى الأردن من أجل إيقاف الشغب الذي اندلع في المدينة.

وعن رواية «ابتسامة الجدي» Smile of the lamb للكاتب الإسرائيلي ديفيد جروشمان أخرج شيمون دوتان فيلماً بنفس العنوان عام ١٩٨٦م، وفيه يصور العلاقة المعقدة التي تنشأ في ظروف معينة بين الفلسطيني «الضحية» والإسرائيلي الذي يمثل المؤسسة العسكرية (أي سلطة الاحتلال).

تدور الأحداث في إحدى قرى الضفة الغربية. يتوصل الحاكم العسكري الإسرائيلي إلى حيلة مبتكرة لاعتقال المناضلين الفلسطينيين



الذين يشك في أنهم يختبئون في القرية، فيأمر بوضع جثة حمار متعفنة في الميدان الرئيسي في القرية، على أن تتكفل رائحة العفن الكريهة بإقناع الأهالي بتسليم المناضلين وفي الوقت نفسه فإن فلسطينياً من جيل النكبة يدعى «حلمي» يعيش في كهف بأحد الجبال القريبة من القرية وهو شخصية غريبة الأطوار حقاً، فهو بدوي صارم الوجه، متطرف في عواطفه متقشف إلى أقصى درجة، ارتضى لنفسه حياة العزلة، ويصوره الفيلم كرجل يعيش طوال الوقت مع أحقاده الخاصة على الإسرائيليين، وإن كان يضفي عليه أيضاً ملامح أسطورية، فهو يتذكر أيام شبابه عندما كان يصطاد الأسود في الجب، وهذا هو «الجدي» المقصود في العنوان، لكن هذا «الجدي» الذي يميل إلى التطرف ومعاقبة الذات يتحول إلى وحش كاسر عندما يقوم الجيش الإسرائيلي بقتل ابنه أثناء الإغارة على القرية للقبض على «الإرهابيين» المختبئين ويقوم الرجل بعملية مضادة حين يختطف «أوري لانيادو» وهو يهودي شرقي يعمل طبيباً في الجيش الإسرائيلي يحتفظ به حلمي برهينة في مكمنه ويهدد بقتله إذا لم يفرج الإسرائيليون عن المعتقلين ويرحلوا عن الضفة الغربية.

يجن جنون الحاكم العسكري الكولونيل كاتزمان، لكن كل محاولاته لإنقاذ الرهينة تفشل، ومن ناحية أخرى يحاول الرهينة «لانيادو» التودد إلى الفلسطيني حلمي بشتى الطرق، يبدي تعاطفاً مع قضيته، يناقشه مناقشة موضوعية تستند إلى الواقعية، يحدثه عن العذاب الذي ذاقه اليهود في «الهولوكوست» وهو يؤمن بضرورة تحقيق السلام وإنهاء الصراع على أساس التعايش، لكنه متردد في قبول فكرة الدولة الفلسطينية المستقلة بدعوى أنها سوف تهدد سلامة الدولة اليهودية.

والفيلم في معظمه مصور من ناحية وجهة نظر هذه الشخصية الإسرائيلية الإيجابية وبطريقة تضفي عليها ملامح إنسانية لا يملك المتفرج سوى التعاطف معها، على العكس من حلمي، الجاف الصلب المتزمت الذي يرفض الاستماع لدعوى السلام يتعذب راضياً ويعذب رهينته معه.

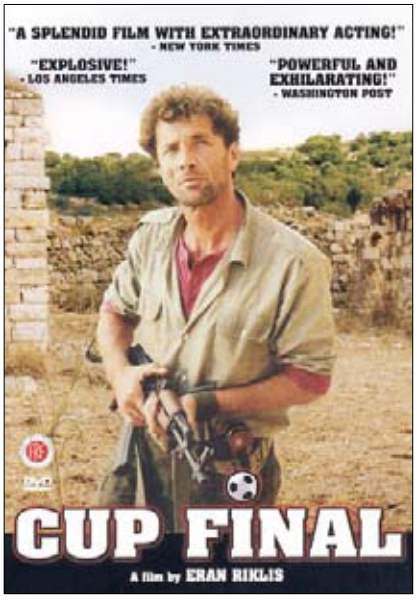
وينتقل الفيلم في مشاهد العودة إلى الماضي (أو الفلاش باك) طوال الوقت لإضفاء بعض الملامح الإنسانية على الشخصيتين، نرى كيف يتذكر حلمي النساء وهن يرسلن إليه فتيات القرية اللاتي حملن سفاحاً، للإقامة عنده في مخبئه إلى أن يضعن مواليدهن، حتى يمكن التستر على الفضيحة وتدريجياً تنمو علاقة صداقة بين الرجلين، دون أن يتنازل حلمي عن خطته لكن الفيلم ينتهي

بكارثة، فالحاكم العسكري يصعد بنفسه مجرداً من السلاح، لإقناع حلمي بإطلاق رهينته، ويحاول لانيادو، الإنساني المخلص، الدفاع عنه في مواجهة الحاكم، لكن الأخير يحاول خداع حلمي والاستيلاء على بندقيته، فتنشب مشاجرة بينهما تنتهي بإطلاق رصاصة تصيب لانيادو في مقتل. وهكذا يسقط الإسرائيلي داعية السلام ضحية للصراع بين القطبين المتطرفين.

مرة أخرى هناك قدر كبير من الرومانسية المفتعلة والمصنوعة في تصوير التضحية التي يقوم بها داعية السلام الإسرائيلي من أجل مناصرة الفلسطيني. ومرة أخرى هناك نوع من الاعتذار عن «الهوية»، أو بالأحرى تبرير الوقوف في الجانب الآخر، جانب الاحتلال، عن طريق تحقيق التوازن التقليدي بين الجلاد والضحية، فالكولونيل كاتزمان عاش في طفولته مأساة «الهولوكوست»، وتعود الذكرى إليه وهو يحاول إنقاذ لانيادو من بين يدي حلمي.

وتكشف الطريقة التي يلجأ إليها الحاكم العسكري لإخراج الفدائيين (استخدم جثة الحمار) أيضاً عن النظرة المتدنية إلى «الآخر» ويظهر الآخر هنا، كما يجسده حلمي، أقرب إلى إنسان العصور الوسطى، فهو مدائي يسكن الكهوف، يمارس الصيد البري، لا يثق في الآخرين، مندفع ينطلق كأنه مارد خارج من القمقم. ويستخدم المخرج أسلوباً خاصاً في تصوير مشاهد التي يظهر فيها، حيث يضفي عليه ملامح أسطورية خرافية تتناقض تماماً مع الصورة العصرية الإنسانية لشخصية الطبيب اليهودي، ويستخدم أسلوب الراوي المحايد الذي يروي القصة على طريقة «ألف ليلة وليلة» والغرض ليس بالطبع التأكيد على عمق تغلغل التراث العربي في المنطقة، لكن الترويج للصورة النمطية الاستشراقية المترسبة في الذهن الصهيوني والغربي عن «الآخر».

من الناحية الفنية يعتبر «ابتسامة الجدي» من أكثر أفلام السينما الإسرائيلية براعة في التقنية واستخدام مفردات الصورة ومزجها مع شريط الصوت الذي يمتلئ بالأغاني والموسيقى العربية ويصل التصوير في بعض المشاهد إلى درجة عالية من الجودة والإبهار.



٤ ـ فيلم نهائي الكأس:

في سبتمبر ١٩٩١، عرض فيلم نهائي الكأس finalCup في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي بعد شهرين من عرضه في مهرجان القدس، وكان الفيلم قد أدرج للعرض في مسابقة مهرجان موسكو للسينما، فيه مثلاً لإسرائيل لأول مرة في تاريخ هذا المهرجان، لكن الطرف الإسرائيلي سحب الفيلم من موسكو فضلاً عرضه في فينيسيا، وإن خارج المسابقة، وبعد فينيسيا انتقل الفيلم لعدة مهرجانات حيث حصل على الجائزة الفضية في مهرجان فلانسيا السينما البحر المتوسط في إسبانيا، وأحدث ظهور هذا الفيلم ضجة كبيرة وكتب عنه كثيرون باعتبار أنه أول فيلم إسرائيلي يستخدم اللغة العربية في حواره، ويتيح إظهار الجوانب الإنسانية في الشخصية الفلسطينية.

يقول مخرج الفيلم عيران ريكليس إن الفيلم يعتمد على قصة حقيقية وقعت عام ١٩٨٢م عندما وقع جندي إسرائيلي أسيراً في أيدي مجموعة فلسطينية مكونة من ١٥٠ رجلاً، عاملوه معاملة جيدة، ونشأت بينه وبين أحدهم صداقة وبعد أن أطلقوا سراحه ذهب إلى الجيش الإسرائيلي وطلب تسريحه، ثم ذهب إلى لبنان، لكنه لم يستطع الإقامة هناك بسبب تشكك الآخرين في كونه جاسوساً، فعاد إلى إسرائيل واتخذ لنفسه هوية جديدة ربما كانت فلسطينية.

تدور أحداث الفيلم أثناء الغزو الإسرائيلي للبنان في يونيو ١٩٨٢م في نفس الوقت الذي تجري فيه مباريات كأس العالم لكرة القدم في إسبانيا، ويصور الفيلم قيام وحدة تابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية بشن هجوم على قاعدة عسكرية في جنوب لبنان ووقوع جنديين إسرائيليين في أسرها، وأثناء أحد الاشتباكات بين المجموعة وإحدى فصائل الجيش الإسرائيلي يحاول أحد الأسيرين الهرب فيقتل ويظل الثاني ويدعى «كوهين» أسيراً في أيدي الفلسطينيين الثمانية الذين يقودهم «زياد» (محمد بكري)، ويختلف أفراد المجموعة حول تحديد مصير كوهين وخلال

رحلة المجموعة يستعرض الفيلم التباين في مواقف أفراد المجموعة، مشيراً إلى الخلفية الاجتماعية والشخصية لكل منهم فنعرف مثلاً أن زياد كان يدرس الصيدلة في إيطاليا، لكنه قطع دراسته وعاد إلى لبنان للاشتراك في المقاومة كذلك عمر الطبيب الذي فقده بالموت مبكراً درس كذلك في إيطاليا وفيها علي زياد، وشكري ينتمي إلى أسرة فقيرة وقد التحق مبكراً بالمقاومة بعد أن قتل الإسرائيليون أسرته كلها، ولذلك فإنه يريد قتل كوهين انتقاماً لمأساته الشخصية، أما موسى فلا همّ له سوى العبث والسخرية من الأسير، لكن زياد المثقف الذي يمثل العقل الناضج للمجموعة، يصر على ضرورة الاحتفاظ بالأسير من أجل مبادلته فيما بعد بالأسرى الفلسطينيين، ويقنع زملاءه بالحفاظ على سلامته إلى حين الوصول إلى بيروت.

ويصور الفيلم بداية علاقة إنسانية تنمو بين الأسير وأفراد المجموعة، فالجميع يتفقون على تشجيع الفريق الإيطالي في مباريات كأس العالم التي تجرى في إسبانيا، وتعرف المجموعة أن كوهين وهو صاحب متجر ثري في الحياة المدنية، كان قد خطط للسفر إلى إسبانيا لحضور المباريات واشترى بالفعل بطاقة السفر، وبطاقة حضور المباريات. ولا يزال كوهين يحتفظ ببطاقات حضور المباريات وبطاقة السفر إلى إسبانيا. المناقشات بين الأسير وأسرته تتنقل طوال الوقت من كأس العالم إلى السياسة، ولكن كوهين يقول إنه لا شأن له بالسياسة، ويصوره الفيلم باعتباره مغلوباً على أمره لا يدله فيما يحدث في لبنان، بل كفرد يخضع للعبة تتجاوز حدود قدراته وإدراكه، وتأكيداً على عقلية «التاجر» لدى كوهين، نراه في أحد المشاهد يقول لزياد: هل تعتقد أن في إسرائيل أحداً يهتم حقاً بالسياسة، الشيء الوحيد الذي يشغل بال كل شخص في إسرائيل، من الرجل العادي إلى رئيس الوزراء، هو المال!

وعلى الرغم من كونه يهودياً أشرقياً، إلا أن الفيلم يشير إلى موقفه السياسي «اليساري» فهو يهمس في المشهد الأول بعد أن شاهد زميلاه يصاب عند الهجوم على القاعدة: قلت لك لا تصوت لصالح الليكود.

يقوم أفراد المجموعة الفلسطينية بزيارة منزل زميل لهم يدعى «أبو عياش» يقطن مع أسرته في إحدى القرى، وتفاجأ الزوجة بوجود الأسير بينهم وتقدم للجميع القهوة، وفي المساء يحتفل الرجل بتزويج ابنته، رغم اعتراض المجموعة على سلوكه هذا في ظروف الحرب، ولكن أبو عياش لا شأن له بما يحدث، فهو يريد فقط أن يعيش حياة عادية، ويشارك زياد ورفاقه في الحفل بعد استبدال ملابس الأسير بالملابس العربية، وعندما يحضر الجنود الإسرائيليون لتفتيش المنزل يحتفلون كوهين يقوم الفلسطينيون بدفعه وسطهم كي يشاركهم رقص الدبكة، حيث يندمج الإسرائيلي بينهم ويفشل جنود الاحتلال في التعرف عليه، في مشهد يذكرنا على نحو ما بمشهد المجند الإسرائيلي الذي خلعت منه النساء الفلسطينيات الملابس العربية وألبسوها الزي الفلسطيني في فيلم «عرس الجليل» الفلسطيني لميشيل خليفي.

وتدريجياً، تتطور العلاقة بين كوهين وآسريه، ويبدأ الجميع في الإحساس بوطأة الوضع الصعب الذي يواجهونه وتبدو مسيرة المجموعة وسط المخاطر الكامنة في كل مكان حولهم، مسيرة عبثية لا يبدو أن لها نهاية؛ فالجميع يتشككون في إمكانية الوصول سالمين إلى بيروت.

وعندما يصاب أحد الفلسطينيين بغيبوبة من جراء اشتداد مرض السكر الذي يعاني منه بسبب نقص الدواء، يذهب اثنان منهم إلى قاعدة إسرائيلية وينجحان في التسلل إليها والعودة بصندوق من مادة الأنسولين. لكن على الرغم من التبسيط الشديد في المعالجة، ومحاولة تقديم ملامح إنسانية لشخصيات الفلسطينية يعاني الفيلم من النمطية الشديدة في رسم ملامح شخصياتهم فهناك المتجهم قاسي القلب «شكري» الذي نراه في مشهد يستفز شقيقة كل المشاهدين وهو يقوم بتعذيب كوهين بوحشية يربط لفتك به لولا تدخل زياد، مع ملاحظة الفارق في التكوين الجسماني بين الرجل والأسير، فالأول ضخم الجثة فظ الملامح، والثاني ضعيف البنية بريء السمات.

ويحتج كوهين على طريقة معاملته كأسير حرب، قائلاً لزياد: إنكم تحاربون كالحيوانات، بينما نقاتل نحن كبشر، وهذا هو الفرق بيننا وبينكم. ويرد عليه زياد بقوله: «وهل هذه الحرب التي بدأتموها أنتم حرب إنسانية؟ فيكون جواب كوهين: لكنها حرب، وليست عمليات قذرة لقتل الأطفال والنساء في الحافلات العامة، ويجيء الرد الأخير لزياد هزيلاً يدعو للرثاء: إنها إذن الحرب!

وفي مشهد آخر تذهب المجموعة للاحتماء وقضاء الليلة في قصر فخم هجره صاحبه الذي كان يبدو أحد زعماء الميليشيات المارونية في لبنان، ويدور أفراد المجموعة في أرجاء القصر يتفرجون ويتحسسون التحف الثمينة ويتفقدون مظاهر الثراء البادية في الحمام وقاعة الجلوس في انبهار؛

حيث يبالغ الفيلم كثيراً في تصوير تكالب المجموعة الفلسطينية على الطعام والخمر، ومشاهد الشرائط الجنسية، دلالة على همجيتهم وتخلفهم وعدم اشغالهم بالمتع البدائية إلى قيام الأسير «كوهين» بمحاولة الهرب.

ومقارنة بسلوك الفلسطينيين نرى كوهين يتصرف بدراية ووقار وبساطة، بل يعلمهم كيف يستخدمون جهاز الفيديو، ثم جهاز التليفزيون للفرجة على مباريات كأس العالم وفي مشهد آخر يجبر الفلسطينيون على التبرز في مكان عام، بينما يصرهو على ضرورة الحصول على «ورق التوالیت» أولاً، وعندما يسخر منه الفلسطينيون يضطر في النهاية إلى استخدام بطاقات المباريات!

وبدلاً من تركيز اهتمام المشاهدين على طبيعة الصراع الدائر في لبنان يتجاهل الفيلم أي إشارة إلى الدور الإسرائيلي في لبنان، ولا يقدم أي مشهد للعمليات الإسرائيلية، ثم يقلب القضية عندما يجعل كوهين يمثار الضحية المسكينة في أيدي أغلبية شديدة البأس مسلحة، مستخدماً أضعف بنية الممثل الإسرائيلي «أفجي» الذي قام بالدور وبإمكانياته الكبيرة في الأداء الكوميدي، لإثارة تعاطف الجماهير معه، خاصة أن الدور مكتوب من البداية له.

في النهاية يقرر زياد عبور الطريق المحفوف بالمخاطر رغم تحذيرات كوهين له من احتمال الاصطدام بالجيش الإسرائيلي، ويحدث ماكان متوقعاً، ويقوم الجيش الإسرائيلي بقتل جميع أفراد المجموعة فيما عدا زياد الذي يصاب بجروح، ويتم تحرير الرهينة من الأسر في نفس الوقت الذي نشاهد فيه نهاية دورة كأس العالم بفوز الفريق الإيطالي.

ويهرع كوهين في المشهد الأخير لنجد زياد والتأكد من أنه لا يزال على قيد الحياة. لاشك أن «نهائي الكأس» يتميز بكونه من الأفلام الإسرائيلية التي تحتل فيها الشخصيات الفلسطينية مساحة كبيرة نسبياً ويدور الحديث بينهم بالعربية، وبينهم وبين الإسرائيلي بالإنجليزية، إلا أن التركيز الأساسي للفيلم ينحصر في فكرة أن الأسير يستطيع أن يجعل من الذين أسروه أسرى له على نحو ما، وأن الحرب الدائرة من كلا الطرفين ليست سوى حرب عبثية لم يختارها طرف منهم.

وتظل الصورة الإنسانية الإيجابية التي يقدمها للجندي الإسرائيلي في النهاية هي الأهم والأكثر قدرة على البقاء طويلاً في أذهان المشاهدين، ولعل هذا هو ما دفع الناقد الإسرائيلي هليل تريستر إلى أن يكتب في صحيفة «جروزاليم بوست»: «ربما يحقق فيلم «نهائي الكأس» فوزاً لفيلم إسرائيلي لسببين مختلفين تماماً، الأول لأنه يصور إسرائيلياً أسيراً في أيدي الفلسطينيين (واحد منهم فقط يتحدث العبرية)، ويدور جانب كبير من الحوار بالإنجليزية. وإذا كان هذا العامل الذي يساعد على توزيع الفيلم قد استخدم في الماضي، إلا أنه نادراً ما استخدم في سياق درامي منطقي لصالحه كما هو الأمر في هذه الحالة، والسبب الثاني هو التخلص التام من النمطية بالنسبة للعرب، فالذين أسروا كوهين ليسوا أقل منه إنسانية. وبالمصادفة فإن شخصية كوهين الذي هو ضحية لظروف ليست من صنعه، قد تكون أيضاً فيزة بالنسبة لطريقة استقبال الجمهور الأجنبي للشخصية الإسرائيلية عند عرض الفيلم في الخارج.

المراجع:

١ـ بارتريشيا أرنز: «اليهودي في السينما الأمريكية»، نيويورك ١٩٨٤.

٢ـ ليستر فريدمان: صورة اليهودي في هوليوود، نيويورك، ١٩٨٢.

٣ـ نيل جابلر: «إمبراطورية لهم وحدهم: كيف اخترع اليهود هوليوود»، لندن ١٩٨٨.

٤ـ ويلي فريشاور: «وراء تصوير أفلام أوتو بريمنجر»، لندن ١٩٧٣.

٥ـ أوتو بريمنجر: «سيرة حياة»، نيويورك ١٩٧٧.

٦ ـ ليزلي هالويل: «دليل الأفلام»، لندن ١٩٧٨.

٧ـ ميلفيل شافلسون: «كيف تصنع فيلماً يهودياً»، نيويورك ١٩٧١.

٨ـ سمير فريد: «مدخل إلى السينما الصهيونية» بيروت ١٩٨١.

٩ـ جودت السعد: «دوافع السياسة في السينما الصهيونية»، بيروت ١٩٨٣.

١٠ـ عبدالوهاب المسيري: «موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية»، بيروت ١٩٨٣.

١١ـ جون روز: «إسرائيل الدولة المسروقة»، لندن ١٩٨٦.

١٢ـ بلاشوهات: «السينما الإسرائيلية: شرق غرب»، منشورات جامعة تكساس ١٩٨٩.

١٣ـ حاييم برشيط: «صورة الذات والآخر في الثقافة الصهيونية.. فلسطين في الأدب العبري الحديث»، ترجمة حسن خضر، مجلة «بيادر» العدد ٤، ٥ ـ ١٩٩١، دراسة نشرت أصلاً بالإنجليزية في مجلة «الخامسين» لندن ١٩٨٩.

١٤ـ الملف الصحفي لفيلم «نهائي كأس العالم» مهرجان فينيسيا السينمائي سبتمبر ١٩٩١.

التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري

دراسة في تفاعل أنظمة العلامات وبلاغة الإقناع

د. بشير إبرير

١ ـ مقدمة:

السيميائيات معرفة علمية متشعبة تبحث في تشكيل الأنظمة العلامية وتحليلها بقصد التبليغ وإقامة جسور للتواصل إنها علم يتخذ من أنظمة العلامات موضوعاً له يقولبه ويصوغه في شكل محدد دال.

إن السيميائيات معرفة عابرة تتخصصات عديدة مثل: اللسانيات وتحليل الخطاب وعلم الأسلوب والبلاغة والتداولية وأنظمة التواصل المختلفة اللغوية وغير اللغوية. ولذلك فإن ما سنتناوله في هذه الدراسة، لا يعدو كونه لفت انتباه إلى نوع من أنواع الخطاب صار يفرض نفسه علينا يومياً، وصرنا نعايشه في كل مكان وزمان ونراه يعيد تشكيل أنشطة الحياة ويعبر عنها، وهو الخطاب الإشهاري الذي يعتبر أنسب الخطابات للتحليل السيميائي فهو علامة مركبة ونظام سيميائي تتفاعل فيه عدة أنظمة جزئية أخرى تعمل كلها على تحقيق بلاغة الإقناع في الخطاب لدفع المتلقي نحو المقاصد والأغراض التي يؤمها صاحب الإشهار.

وهذا ما سنحاول البحث فيه في هذا الموضوع الذي من الصعب الإحاطة به.

٢ ـ مفهوم الخطاب الإشهاري:

يشمل مصطلح تحليل الخطاب استعمالات عديدة ويطال ميادين واسعة من الأنشطة المختلفة التي تتلاقى فيها اختصاصات علمية متنوعة، أهمها اللسانيات بفروعها: الاجتماعية والنفسية والتطبيقية وتخصصات أخرى عريقة مثل الفلسفة والأدب والتاريخ... بالإضافة إلى المعرفة المنهجية وما تحتاجه من ضبط ودقة وحنكة في التحليل والتأويل. وبهذا فإن تحليل الخطاب نموذج حي لتضافر الاختصاصات Interdisciplinaire، وقد أدى هذا إلى تنوع الخطابات بتنوع المعارف في الآداب والعلوم والفنون ومنها:

الخطاب الإشهاري... الذي يعد أحد الأنواع الرئيسية في تحليل الخطاب باعتباره إنتاجاً معرفياً سيميائياً محركاً ومؤثراً في المجتمع ومتأثراً به، وحدثاً لغوياً منجزاً هدفه التواصل مع أفراد المؤسسات الاجتماعية، له منطق داخلي ومراجع تأثير ومفاهيم ومصطلحات خاصة به تبين أصالته وتفرده لسانياً وأيقونياً.

يعد الإشهار صناعة ثقافية وإعلامية في عصرنا هذا بأتم معنى الكلمة، إنه ميدان جديد خصب بدأت تعرفه الدراسات اللسانية والأدبية في وطننا العربي(١) منذ فترة وجيزة جداً كخطاب له خصوصياته السيميائية والتداولية التي تزوده بالطاقة على التواصل الفعال مع المتلقي بغية تمرير خطابه وتحقيق منفعته باستعمال كل الوسائط المعرفية المتاحة له، ولذلك فهو خطاب ذو سيادة يرتبط بالسلطة والمال ويوظفهما من أجل استمالة المتلقي وإقناعه بالخدمة المعلن عنها، وبهذا فهو عند رجال المال والأعمال: «البوابة الذهبية لمراكمة المزيد من الرأسمال ومضاعفة الأرباح مع هجرة قاهجس الاجتماعي المرتبط بالعدالة والمساواة»(٢).

إن الإشهار هو السلطة الهادئة التي تمارسها المؤسسات التجارية لضمان استمرارها ونفوذها، ويعد هذا الوصف دقيقاً في تحديد تأثير الإشهار في الجمهور، فالتأثير يكون غالباً عن طيبة خاطر، لكنه يتضمن عنفاً غير مشعور به، لأنه يدفع إلى استهلاك المنتوجات لا إرادياً، استهلاك من أجل الاستهلاك(٣)، إنه فن إعلامي يستند إلى مؤشرات مرئية مثل العناوين في كتابتها ومضامينها وأنواع الطباعة والصورة... يتوخى أن تكون أفكاره واصفة واضحة هادفة ويستعمل وسائل تبليغ متنوعة ومتناسقة يسخرها كلها في سبيل تحقيق الهدف المحدد(٤) وهو تعريف الجمهور أو المتلقي بموضوع ما سلعة مثلاً في شكل ملحي ملموس وفي شكل خدماتي أفضل وذلك بإبراز محاسنها ومزاياها ودفع الناس إلى فعل الشراء توظيفاً للعوامل النفسية والاجتماعية لديهم بأساليب عديدة ومتنوعة تأخذ في أحيان كثيرة شكل النصيحة والظهور بمظهر الحريص على مصلحة المستهلك ليستفيد أكثر ويدفع أقل(٥) وهذا يعني أن «نجاح المشهر publicitaire في مهمته رهين بحسب اختياره

للوسائل والآليات التعبيرية التي يرى أنها أكثر فعالية لتمرير رسالته»(٦)، وتحويل الخبرة إلى متعين قابل لأن نسميه ونحكيه وندركه ونتحكم فيه بوصفه حقيقة تصير فيه اللغة مظهراً للفكر(٧).

ولهذا فإننا نعتقد مع عبد العالي بوطيب «بأن الخطاب الإشهاري دون غيره من الخطابات الأخرى يتميز ببناء خاص تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية بقصد تبليغ رسالة وحيدة محددة، ولا يمكن ولا ينبغي أبداً، أن يخطئها القارئ المستهدف Lelecteurcible والزبون المحتمل Leclientéventuel وإلا اعتبر ذلك دليلاً على فشله الذريع»(٨).

إن الإشهار عبارة عن صورة مصنعة ومكثفة تتفاعل فيها عدة عوامل وتتآلف وتتبادل الأخذ والعطاء لإحداث خطاب أو إنتاج معرفة أو مادة يستحضر من خلالها تفاعل القارئ أو المتلقي مع المادة الإشهارية أو المحتوى الذي يعبر عنه الخطاب الإشهاري. إنه كما يقال: «فن مركب يضع العالم بين يديك»(٩)، وهو برأي عبد الرحيم المودن ـ خطاب يحاصرنا كل لحظة وكل حين، يطرق أبوابنا ليل نهار، في الحلم واليقظة، نستعمله وعي أحياناً ومن دون وعي أحياناً أخرى، خطاب يتوسل بكل الأدوات، يخاطب كل الحواس ويوظف كل اللغات والأشكال والأنظمة، وأخيراً وليس آخراً يوظف هذه الثورة التكنولوجية في ميدان المعلومات وطرائق الاتصال والتواصل(١٠).

إنه من هذه الناحية، خطاب إقناعي يتأسس على إطار نظري وجهاز مفاهيمي يستثمر مواقف معينة لدى موجهة نظر محددة والعمل على الإقناع بها بشتى الوسائل بما يحمل من دلالات لغوية تبليغية للأشخاص ومشاعرهم وأحاسيسهم وأفكارهم ويظهر موقفه مخرج الإشهار من خلال أسلوب إخراجه للكلمة ونبرة الصوت وطريقة أدائه وما تحتاجه من حركات وإيماءات مما يعطي دلالة توكيدية للكلمات المتلفظ بها(١١)، وهو بهذا يتخذ عدة وسائل للإقناع منها: الكلمة المسموعة في الإذاعات والمحاضرات والندوات والخطب، والصورة الثابتة والكلمة المكتوبة في الكتب والمجلات والنشريات والملصقات، والصورة السمعية ـ البصرية في التلفزة حيث يتم استخدام الصورة واللون والموسيقى وطريقة الأداء والحركة والموضوع تتفاعل كل هذه العناصر بعضها ببعض لتجعل من الخطاب الإشهاري عبارة عن «ميكرو فيلم» يتعاون على إنتاجه وإنجازه أعوان كثيرون يكونون فريقاً متخصصاً في الإخراج والديكور ووضع الأثاث والحلاقة والتجميل والإضاءة والديكور وضبط الصوت واختيار اللغة المناسبة للمقام(١٢) فتزدوج ـ هنا، كما يقول طه عبد الرحمن ـ «أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع فتكون إذ ذاك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب وتوجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء كأنه يراها رأي العين...»(١٣)، صورة حية نابضة بالحركة والنشاط فخدمة التلفزيون تعتمد أساساً على الصورة المرئية لأنها أقدر في التعبير من آلاف الكلمات وبخاصة أننا نعلم أن الرؤية أساس الإقناع واستيعاب المعلومات وفهمها(١٤).

إن عالم الوصلة الإشهارية ـ كما يقول سعيد بن كراد ـ هو عالم الهوية: هوية لفظية طباعية (المكتوب) أو هوية صوتية (المسموع) أو هوية بصرية (المرئي)؛ ذلك أن الإرسالية الإشهارية تسعى دائماً إلى تأثيث عالم إنساني يتوسطه أو يزينه كيان متميز، ولهذا السبب فإن الوصلة الإشهارية تسعى دائماً من خلال طرائق بناء دلالاتها ومن خلال موضوعاتها وكائناتها وأبعادها التشكيلية إلى تأسيس هوية تستوعب الشيء المدرج للتداول وتنوب عنه. إن الأمر يتعلق بتحديد اسم يتجاوز الشيء المفرد ولكنه يصدق على كل أحجامه(١٥).

يعد الخطاب الإشهاري كلاماً متشابكاً تتفاعل فيه وتتعاضد عوامل عديدة تعمل على إخراجه من نطاق الكُمون إلى نطاق التحقق أو بتعبير العلماء العرب القدامى يخرجه من مستوى الموجود بالقوة إلى الموجود بالفعل أو من مستوى الملكة Lacompétence إلى مستوى الإنجاز Performance بلغة اللسانيات.

إن اللغة حدث اجتماعي كما هو مقرر في علوم اللسان يحمل آثار المجتمع في بنيته وتطوره، والسلوك اللغوي هو ـ في نهاية الأمر ـ هوية كامنة تحملها قدرة الفرد اللغوية ويكشفها الإنجاز الذي يتجلى في معايير جديدة مختلفة حسب الوسط، طبقة اجتماعية كان أم فئة مهنية أم أسرة أم موقفاً أم مقاماً أم رأي الأزهر الزناد(١٦). لهذا كله فإننا نهدف من وراء هذه الدراسة إلى محاولة البحث عن جملة العناصر التي تجعل من الإشهار خطاباً سيميائياً ينظر إليه شكله ومحتواه وبالنظر إلى مستواه اللساني والأيقوني؛ فنبحث فيه عن تفاعل أنظمة العلامات بعضها ببعض والدور الذي تؤديه في إقناع المتلقي بمحمول الخطاب.

٣ـ السيميائيات مدخل منهجي ثري خصب لتحليل الخطاب الإشهاري:

صار الخطاب الإشهاري في عصرنا يمثل ظاهرة لغوية ثقافية تواصلية تداولية، تتفاعل فيه أنظمة العلامات اللسانية وغير اللسانية، «وتتداخل فيه الخطابات وتتعاضل الإيديولوجيات وتتدافع سلطة الأشكال الرمزية»(١٧)، ولهذا تعد السيميائيات مدخلاً منهجياً ثرياً خصباً لتحليل هذا النوع من الخطابات، لأنها تجمع بين ما هو لساني وما هو أيقوني، ثم إن الخطاب الإشهاري يوفر لها الموضوع الأنسب للتحليل باعتباره فيلماً قصيراً أجداً، كما سبقت الإشارة ـ ثم إن السيميائيات ـ في رأيي ـ تشمل مداخل منهجية أخرى منها:

٣ـ١ـ المدخل اللساني: ويتم فيه تحليل النظام أو النسق اللساني le système linguistique في مستوياته الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالات الناتجة عن هذه المستويات؛ فلابد أن تُختار الكلمات بعناية وتُركب في نظام ونسق معين بما يتناسب مع النظام أو النسق البصري المصاحب للغة. إن اللغة هي التي تمنح المنتوج هويته البصرية واللفظية، وهي أساس وجوده وضمان تداوله وتذكره واستهلاكه (١٨) إلا أن أهمية المدخل اللساني تبقى على الرغم من ذلك ـ قاصرة عن أداء وظيفتها كما ينبغي لها ما لم تتفاعل مع النظام أو النسق الأيقوني le systéme iconique وما يوفره من طاقة خلاقة على الأداء والتواصل؛ فالصورة مثلاً لها قدرة عجيبة على التأثير في المتلقي كما «تستوقف المشاهد لتثير فيه الرغبة والاستجابة» (١٩). إن الصورة هي المجال الذي تلتقي فيه اللغة والجسم النفسي والعضوي والذهني إنها تقع في الفاصل والرابط بين المرئي واللامرئي وبين المعقول والمحسوس (٢٠).

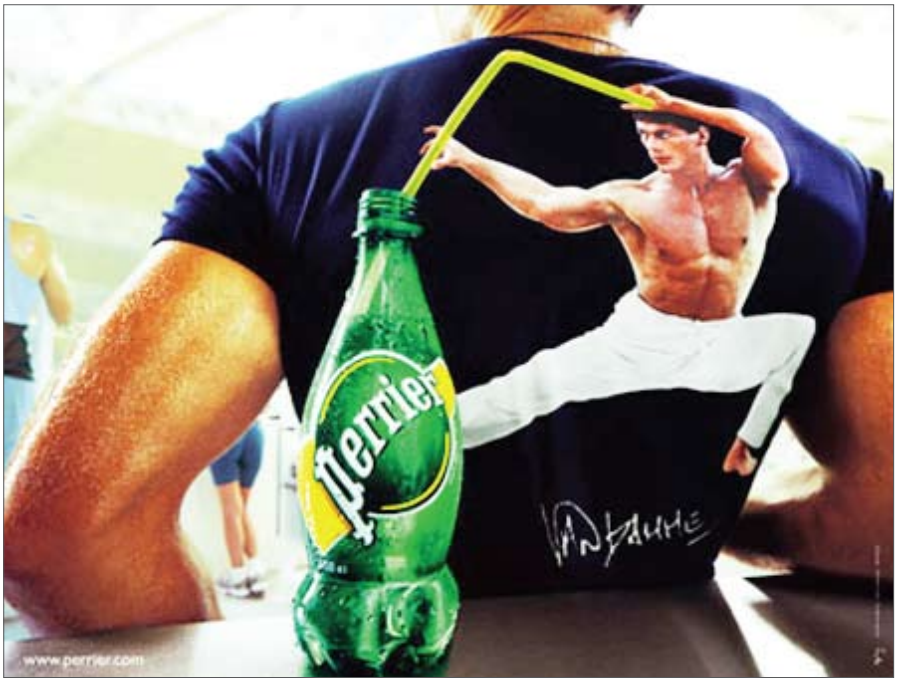
٣ـ٢ـ المدخل النفسي: ويكتسب أهميته القصوى في كون الخطاب الإشهاري يركز على المتلقي فيعمل على إغوائه وإغرائه واستدراجه أن يتسلط على الحساسية المتأثرة لديه ويهيمن على أفق انتظاره فيجعله لا يرى شيئاً غيره فهو المناسب وهو الأجمل والأحلى والأبهى وهو الجديد الذي لم يصنع من قبل بل صنع لأجل المتلقي دون سواه (٢١).

فيوجه الخطاب على مشاعر المتلقي ومداعبته ودغدغة عواطفه وانطلاقها للإقبال على الموضوع المشهر له شراء المنتوج مثلاً وهو الهدف الأساسي الذي يعمل من أجله الإشهاري؛ بإبراز الخصوصيات المميزة للمنتوج، مثلاً: سراويل الجينز عملية متينة دائمة وبهذا فإن المتلقي يشتري المنتوج الذي يعني أسلوباً في الحياة ورؤيا للعالم متفردة متميزة، «إننا لا نشتري أحذية بل نشتري أقداماً جميلة، ولا نشتري عطراً بل نشتري حالات إغراء ولا نشتري سيارة بل نشتري وضعاً اجتماعياً» (٢٢). إن هنالك احتيالاً من الإشهاري لضبط مواطن الإغراء، والاغترار لدى المشتري الذي يتحول من مقتنٍ بدافع الحاجة إلى مقتنٍ بدافع الرغبة؛ بل سيتحول الشراء إلى هوس سيكولوجي من أجل الشراء (٢٣).

٣ـ٣ـ المدخل الاجتماعي ـ اللساني: يحمل رؤى المجتمع المختلفة وثقافته؛ إذ يعد الإشهار إنتاجاً لغوياً اجتماعياً يبرز العلاقات الاجتماعية المختلفة (سياسية ـ ثقافية ـ اقتصادية ـ اجتماعية)؛ وتعد العلامات والسمات المختلفة التي تميز الإشهار مرآة عاكسة لما يجري في المجتمع من أحداث وتفاعلات سلباً أو إيجاباً يحاول الإشهاري تأكيدها أو الإقناع بها أو تعريتها وكشفها أمام الجمهور، فنزعم أن الخطاب الإشهاري يمكننا من معرفة «بنية الوعي الاجتماعي، إلى جانب شرح العناصر المكونة له وتحليل الروابط المتبادلة ودراسة قوانين تطوره» (٢٤)؛ لأنه في السلوك اللغوي تظهر آثار الانتماء الطبقي والمذهبي والفكري (٢٥).

يتجاوز المدخل الاجتماعي ـ اللساني في تحليله للخطاب الإشهاري، الزاوية النصية الخالصة والشكلية والصياغة اللغوية الصميمة وينظر إليه بكونه فاعلية فكرية واجتماعية تتوجه توجهاً ذا معنى وتستهدف غايات محددة في الواقع الاجتماعي (٢٦).

٣ـ٤ـ المدخل التداولي: تجاوزت اللسانيات التداولية المفاهيم اللسانية التقليدية من مثل: الوحدة الصوتية والصرفية والتركيبية والجملة... وهي المفاهيم التي كانت سائدة في لغة المتحدثين سوسير وتشومسكي في اللسانيات البنيوية الوصفية؛ بمعنى أنها تعدت دراسة اللغة كنظام لساني إلى دراسة أفعال الكلام Les actes de paroles وأشكال الإقناع والتأكيد في اللفظ والكلام لتشمل شروط تحقيق الخطاب الإقناعي وتحليله.



تركز الدراسات التداولية على مفهوم المقام الذي تحدث فيه الخطابات وعلاقة العلامات اللغوية وغير اللغوية بمستعمليها والمؤولين لها والوضع الذي ينطلقون منه بما يشمل من لغة وثقافة.

وتجدر الإشارة ـ هنا ـ إلى أن المدخل التداولي يتأسس على المقتضيات التواصلية والسيميائية ويتداخل معها إن التداول هو في الحقيقة التواصل الفعال الذي يعبر عن الغرض ويبلغ المقصود بسهولة ويسر؛ أي يصيب المعنى من أقرب مرمى بلغة العلماء العرب القدامى.
تستدعي التداولية الإجابة عن أسئلة هامة مثل: من يتكلم؟ ومع من؟ وماذا يقول؟ وكيف يتكلم عن مسألة ويقصد مسألة أخرى غيرها؟ تحتاج محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة إلى أن نستحضر مقاصدنا وأفعال لغتنا وسياق تبادلاتنا الرمزية والبعد اللغوي للغة المستعملة وأهدافها مما أدى إلى وجود مفاهيم جد مهمة تميز الحقل التداولي مثل: المقام والسياق والفعل والإنجاز...

وهكذا ترتبط السيميائيات بالتداولية وبخاصة في الخطاب الإشهاري؛ لأن مصدر إنتاج الدلالة ليس وقفاً على ما يقصده المتكلم /المرسل؛ وبناء على ذلك فهي تستجيب لمقتضيات الدلالات المفتوحة وارتباطها بسيرورات التواصل ومنازل القصد وتحاور شركاء التواصل عن المعنى، وبذلك لا يمكن فصل رهانات الحوار عن فاعلية القصد وثراء المعلومة وتفاعل المواضعات (Lescodes) وما تتيحه السياقات الثقافية والاجتماعية من تفاعلات (٢٧).

تتفرع السيميائيات إلى فرعين كبيرين هما: سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة، ولها اتجاهات كثيرة منها: الاتجاه الإيطالي الذي يتزعمه أمبرتو إيكو Umberto Eco وروسيلاندي Rossi Laindi، والاتجاه

بيرس شارل ساندرس

الفرنسي بمختلف تفرعاته والاتجاه الأمريكي بزعامة (بيرس شارل ساندرس C.S.Peirc) وهو المؤسس الحقيقي للفكر السيميائي الغربي الحديث في نظر بعض الدراسيين (٢٨).

تتأسس النظرية السيميائية عند بيرس على عدة عناصر، وهي التطورية الواقعية والبراغماتية ونسجل هنا عدم اهتمام بيرس بفلسفته على الظاهراتية Phanéroscopie التي تعنى بدراسة ما يظهر (٢٩)، وهو بهذا يوسع من نطاق العلامة لتشمل اللغة وغيرها من الأنظمة التواصلية غير اللغوية؛ فكل ما في الكون بالنسبة بيرس علامة قابلة للدراسة وهي بذلك تندرج ضمن نظام السيميوطيقا Sémotyque وتعد جزءاً من علم المنطق خلافاً لسوسير الذي ركز اهتمامه على العلامة اللغوية وهي تندرج في إطار نظام السيميولوجيا sémiologie.

ولهذا يعد منظور بيرس الأنسب والأصلح لدراسة الخطابات البصرية ومنها الإشهار، فلقد عملت الثورة التقنية في مجال تمثيل الواقع Représentation وإعادة إنتاجه على قلب تاريخ التمثيل البصري التقليدي... فمن جانب سوف تحتكر الصورة الفوتوغرافية مجموعة مجالات التعبير التي كانت من نصيب الفنون التشكيلية من مثل رسم الطبيعة والصورة الشخصية Portrait إلى غير ذلك، ومن جانب آخر ستعمل السينما والتلفزيون على تطوير استعمال الطرائق الفوتوغرافية وبخاصة فيما يتعلق بتمثيل الوقائع والمشاهد المتحركة موسعة بذلك من مفهوم الفرجة Spectacle الذي كان مقتصراً على المسرح، يدفعنا هذا الواقع على رأي أحمد يوسف ـ إلى توسيع دلالة الصورة لتشمل النشاط الذهني «الصورة العقلية والفكرية» والنشاط النفسي «الخيال والإدراك» والنشاط اللغوي الصورة السمعية Image Acoustiques والنشاط الفني «العمارة والنحت والموسيقى والرسم والكاريكاتير والشعر، وهي كلها من مظاهر حضارة الصورة وثقافة العين التي استولت على بصر الإنسان وبصيرته» (٣٠).
لن نطيل الحديث عن السيميائيات واتجاهاتها وفروعها ورواداها وإنما سنحاول أن نبحث كيف يكون الخطاب الإشهاري خطاباً سيميائياً؟ أو بطريقة أخرى للتساؤل كيف نستثمر السيميائيات في تحليل الخطاب الإشهاري؟ لكي نجيب عن هذا السؤال رأيت أنه من الممكن اختيار مدونة إشهارية ننطلق منها في الوصف والتحليل وهي تنفتح على جانبين: جانب تراثي وجانب حداثي معاصر.

ا ـ الجانب التراثي:
جاء في كتاب الأغاني «كان الأعشى يوافي سوق عكاظ في كل سنة وكان المحلق الكلابي مثاثاً مملقاً. فقالت له امرأته: يا أبا كلاب ما يمنعك من التعرض لهذا الشاعر؟ فما رأيت أحداً اقتطعه إلى نفسه إلا وأكسبه خيراً. قال: ويحك! ما عندي إلا ناقتي وعليها الحمل! قالت: انحرها فهو عليك. قال: فهل له بدمن الشراب والمسوح؟ قالت: إن عندي ذخيرة أي ولعلي أن أجمعها. قال: فتلقاه قبل أن يسبق إليه أحد

وابنه يقوده فأخذ الخطام، فقال الأعشى: من هذا الذي غلبنا على خطامنا؟ قال: المحلق. قال: شريف كريم، ثم سلّمه إليه فأتاخه، فنحر له ناقتين وكشط عن سنامهما وكبدهما ثم سقاه، وأحاطت به بناته يغمزنه ويمسحنه، فقال: ما هذه الجواري حولي؟ قال: بنات أخيك وهن ثمان، شريدتهن قليلة. قال: وخرج من عنده ولم يقل فيه شيئاً. فلما وافى سوق عكاظ إذا هو بسرحة قد اجتمع الناس عليها وإذا الأعشى ينشدهم» (٣١):

ـ أرقت وما هذا السهاد المـؤرق
وما بي من سُقْم وما بي معشـقُ
ـ ولكن أراني لا أزال بحـادث
أغادي بما لم يمس عندي وأطرق
ـ فإن يمسي عندي الشيب والهم
والعشق فقد بن مني والسلام تفلق
ـ وحور كأمثال الدمى ومناصـف
وقدر وطباخ وصاع وديسـق
ـ لعمري لقد لاحت عيون كثيـرة
إلى ضوء نار في يفاع تحـرق
ـ رضيعي لبـان ثدي أم تحالـفاً
باسحمَ داج عوض لا نتفـرق
ـ يداك يدا صـدق فكف مفيـدة
وأخرى إذا ما ضن بالزاد تنفـق

٢ـ وأما المدونة الحداثية المعاصرة: فتتمثل في النماذج الإشهارية الآتية:
ا ـ موبيليس والكل يتكلم (٣٢).
٢ـ نجمة اسمع النور اللي فيك عالم جديد يناديك (٣٣)
٣ـ للاصوت يعلو فوق صوت سامسونغ (٣٤).
٤ ـ نيس كافي تذوق وانطلق (٣٥).
٥ـ التكنولوجيا العالمية لكسب ثقتكم دوماً ENIE
عش الحدث كأنه أمامك مع الصورة الحقيقية لمناظر حية تأخذكم إلى آفاق واسعة مع ENIE رفيقكم الدائم (٣٦).

٦ ـ تم اختبارها في الوحل والثلج وعلى الصخور والرمال
لمدة ثلاث سنوات في أربع قارات
وتغلبت على أقسى الظروف
كاين بورشه الجديدة
كاين شوق الانتظار ورهبة الأسرار
للانتماء إلى بورشه الجديدة، انتسب الآن (٣٧).
٧ـ بار بعطاش تتكيف طول عمرك بلاش (٣٨).

كيف سنحلل هذه المدونة الإشهارية ؟
إذا أردنا أن ندخلها من خلال سيميائيات التواصل فإنا سنتناولها من خلال العناصر الآتية، ولنبدأ بالمدونة التراثية:

ا ـ المرسل / المخاطب: وهو الذي يحدث الخطاب ويعمل على شحنه بالمعلومات والأخبار والمحتويات اللازمة ثم إرسالها إلى المتلقي بالنظر إلى الموضوع المشهر له الذي يتحدد انطلاقاً من نوعية المنتوج / السلعة ويتمثل في هذا الخطاب الإشهاري في زوجة المحلق التي أرسلت إلى زوجها العبارة الآتية: «يا أبا كلاب ما يمنعك من التعرض لهذا الشاعر. فما رأيت أحداً اقتطعه إلى نفسه إلا وأكسبه خيراً».
فالملاحظ لهذه العبارة يجد زوجة المحلق قد بدأتها بالنداء «يا أبا كلاب» وتعد صيغة النداء وسيلة لغوية تنشر صوت المرسل / الزوجة في

المكان وإفراغ الفضاء لها وحدها لإسماع صوتها وتبليغ خطابها وإقناع زوجها بما يشغلها ويشغلها وهو خوفها من عنوسة بناتها في مجتمع ذكوري لا صوت فيه للمرأة مجتمع كانت تدفن فيه المرأة حية خوفاً من العار.
ولذلك فهي، أي زوجة المحلق، تحض زوجها وتدفعه إلى التعرض للأعشى وتنبهه إلى أهمية ذلك قائلة: «فما رأيت أحداً اقتطعه لنفسه إلا وأكسبه خيراً» وكأنها تغريه بهذه العبارة التي تحمل طاقة إشهارية حجاجية وتقنعه وتستدرجه للربح وكسب الخير بتزويج بناته الثمانية، وتتمثل وسيلة الكسب في الشاعر الأعشى صناجة العرب(٣٩) وقيمة شعره.
ولم تقف الزوجة الذكية الفطنة التي تدرك مسؤولية زواج بناتها وعواقب عنوستهن في مجتمع قبلي وفي بيت زوج فقير مثناث مملق، عند هذا الحد؛ وإنما طمأنت زوجها المحتار الخيل لا يملك ما يقدم للشاعر مقابل التشبيب ببناته والإعلان عنهن، وتبرز حيرته قلة حيلته في قوله: «ويحك! ما عندي إلا ناقتي وعليها الحمل» بأن المسيَخلفها عليه وبأن لها ذخيرة ستجمعها لأداء ثمن الإشهار.

لقد نجحت الزوجة في إقناع زوجها بتقديم الحجة والبرهان فذهب إلى الأعشى يدعو إليه وفي ذهنه أن يكسبه خيراً كما قالت زوجته، أو يكسبه منفعة وينتفع هو أيضاً وهي في غاية من غايات الإشهار في عصرنا؛ إذ يوجد تبادل للمنفعة بين من يقوم بالإشهار وبين من يملك سلعة ولم تكتف الزوجة بهذا بل قامت بتأثيث المكان وإضفاء روح المتعة عليه بأن جعلت بناتها تحطن بالأعشى وتضاحكنه وتغمزنه وتلامسنه لاستثارة مكبوته وتنشيط حواسه وإطلاق رغبته ليقول شعراً فيهن يجعل الراغبين في الزواج من شباب القبيلة يقبلون عليهن.
إن هذه المرأة خبيرة بما يخفي الرجل ويحلم به، ولذلك حاولت أن تتحسس نقاط ضعفه لتسخرها في سبيل الهدف المنشود وهو تزويج السلعة المتمثلة في بناتها تزويجهن بعد ذلك.

لقد عملت زوجة المحلق هنا على تحقيق الوظيفة التعبيرية Fonction expressive بأن ضمنت كلامها ما يثير الرغبة في المتلقي ويسيل لعابه نحو الموضوع أو المنتوج المتمثل هنا في البنات، ولذلك أنشد الأعشى شعراً يتناسب مع الأحوال والمقامات التي وجد فيها نفسه.

٢ ـ المرسل إليه / المخاطب:
وهو العنصر الثاني في العملية الإشهارية التي لا تتم إلا به، ويتمثل هذا النص في المحلق الكلابي من جهة أولى، لما عملت زوجته على إفهامه مقصودها وإقناعه برأيها وحجتها من أجل تزويج بناتها والطلب منه الذهاب إلى الأعشى والإتيان به، ويتمثل من جهة ثانية، في الأعشى الذي تلقى خطاب المحلق وقبل عرضه، وإن جاز القول: وافق على إبرام عقد معه، ويتمثل هذا العقد في:
نحر الناقة والكشط عن سنامها وكبدها+ ذخيرة الزوجة مقابل أن يقول شعراً في بنات المحلق يعلن منهن زيجهن ليأخذن فرصتهن في الزواج أو في التسويق إن جاز التعبير، وتبرز صيغة الإشهار في قول المحلد للأعشى الذي يتساءل عن الجواري. بنات أخيك وهن ثمانٍ شريدتهن قليلة، وهنا قد أعلن المحلق عن مقصود بدقة وكأن البنات يمثلن سلعة كاسدة وعلى الأعشى أن يعمل على أن يحولها إلى مرغوب فيها رائجة.

لقد تحققت هنا الوظيفة الإفهامية أو الطلبية Fonctionconative إذ عملت زوجة المحلق على إفهام زوجها وإقناعه وعمل زوجها المحلق على إفهام الأعشى كيف يجد طريقة للترويج وإفهام من يرغب في الزواج وتنبيهه إلى أن يقبل على بنات المحلق.

٣ ـ مقام الخطاب:
نعني بالمقام أو حال الخطاب Situationde discours مجموعة من العوامل التي تحيط بالكلام وتساهم في إيضاحه وتساعد على فهمه وتفسيره؛ فكل كلام يتم إحداثه عن قصد يجعل يبرر في شخصية المتخاطبين للإفهام والفهم وعندما نتحدث لمفاهمة يحدث التفاعل وتتحقق الإفادة والدور الذي تلعبه القرائن المقالية والحالية في معرفة استعمال الأحاديث Enoncés حسب مقتضيات ظروف التواصل وتنظيمها واستثمارها في وحدات لغوية تحدث فعلاً في أحوال معينة للتعبير عن مقاصد معينة.

لقد كان إحداث هذا الخطاب ضمن سياقات اجتماعية وتاريخية ميزت المجتمع العربي آنذاك الذي كان مجتمعاً قبلياً يعطي الأولوية للرجل، لأنه يذود عن العرض ويدافع عن القبيلة وشرفها ونسبها وينتقص من المرأة ويعدها دونية، وقد تجلب له العار ولذلك يمكن أن تدفن حية.
كما أخبرنا هذا النص عن حالة المحلق، فقد كانت له أموال وزالت عنه وهو الآن مثناث مملق؛ أي له بنات إناث كثيرات وهو فقير ليس له إلا ناقته وعليها حملها.

لقد تحققت هنا الوظيفة المرجعية Fonction Référentielle. إذ إن المحلق وزوجته يدركان بالفطرة والمعايشة الواقعية خصوصيات القبيلة وعقلية الرجل آنذاك والسياقات الاجتماعية المختلفة ويدركان أن عنوسة بناتهما خطر عليهما وعليهن ومكانة المرأة الحقيقية تتمثل في الزواج، وبيت الزوجية.
وهذا يتحدد فهوم المؤنث بمخالفته لمفهوم الذكورة؛ فالرجل يرى نفسه بعين داخلية، أما المرأة فإنها ترى نفسها ليست رجلاً ووصفها منظوراً إليها بعين خارجية، مما يجعل الرجل مرآة تشكل على صفحتها وعيها بذاتها كما يبدو وجودها عرضاً من أعراض وجوده. هذه الثقافة التي رأت صورة المرأة وصنعتها على هذا النحو جعلت من الذكور أو لنقل للرجل دوراً مركزياً في مقابل تهميش دورها من جانب وإحاطتها بكثير من المخاوف والمحظورات من ناحية أخرى(٤٠) وهي «بهذا المعنى، موضوع

الغواية والإغراء، إن المرأة في الإرسالية الإشهارية جسد صامت لا يتكلم إلا بالغة الإغراء والمناورة»(٤١).
إن أهم علامة في هذا النص تتمثل في المرأة لمخاطبة الجانب النفسي والانفعالي لدى الرجل واستمالته واستدراجه، إنها العلامة البؤرة إن جاز القول.

٤ ـ الخطاب/النص:
ويتمثل في هذه الحادثة التي أخذناها من كتاب الأغاني، وهو بنية لسانية مترابطة منسجمة وليس تتابعاً عشوائياً لألفاظ وجمل وأفعال كلامية (٤٢) يتضمن أخباراً ومعلومات ويعبر عن مواقف ومقاصد ظاهرة أو خفية يتم إحداثها أو إنتاجها في مقام محدد ويتم تبليغها إلى متلق بعينه، فيتلقاها ويحدد رأيه فيها بالاستحسان Acceptabilité. فكل عناصر النصانية Textualité متوافرة لتفعل بين العناصر المتعلقة بالنص أو الخطاب وبين العناصر المتعلقة بالمتكلم أو مرسل الخطاب وبين العناصر المتعلقة بالمقام والمتعلقة بالقارئ أو متلقي المرسلة الإشهارية، دون أن ننسى في كل هذا النسق الأيقوني الذي يتفاعل مع النسق اللساني. وبهذا يصبح الخطاب استراتيجية تواصلية شاملة كما هو الشأن في الدراسات النصية المعاصرة مثلاً عند دوبوغراند وديسلار في كتابهما مدخل لدراسة النصوص اللغوية.
وهنا تتحقق الوظيفة الشعرية Fonction Poétique وتتأسس على فهم الأنساق الدلالية المختلفة واللسانية والسيميائية (الأيقونية والبصرية) وتحليلها وتأويلها.

وقد حفل هذا النص بكثير من الاستعمالات الشعرية الراقية الدقيقة من شاعر هو صناجة العرب خاطب بها أعيان عكاظ من نبلاء العرب (٤٣) يتجلى ذلك في أبيات القصيدة الممتدة على مدار ستين بيتاً وقد اخترنا منها الأبيات الثمانية المذكورة سابقاً على سبيل التمثيل فقط؛ فتبين النظرة السريعة إليها طاقتها البلاغية العجيبة التي أحاطت بالمحلق وبناته؛ فقد برع الشاعر في وصفهم وأجاد في تبيان خلال المحلق الكريمة ونسبه الأصيل، ووصف بناته اللواتي حيرن الأعشى فأرقه لسهاد أشرقته مخيلته وشطت أفكاره شعرية وتفجرت قريحته الإبداعية؛ لأن بنات المحلق يدخلن العشق إلى القلب فيعشش فيه ويفرخ، فالأعشى قد أمسى وعندهم وشيبه والعشق وفي هذا دعوة إلى الشباب للإقبال على ما هو متوفر في بنات المحلق، وممازاد في شحن الخطاب الشعري حضور المرأة كعنصر تأثيري فعال مرغوب فيه؛ فهي هنا وسيلة للإشهار وهدف له في الوقت نفسه، وهو ما نلاحظ في زماننا في مختلف الإشهارات التي يتم عرضها في وسائل الاتصال المختلفة؛ إذ كثيراً ما يتم توظيفها في تفجير المكبوت وإنطلاق الرغبة.

٥ ـ قناة التخاطب:
وتتمثل في الوسيلة المستعملة في تبليغ الخطاب سواء أكانت صوتية أم أي وسيلة أخرى، وتكون في الخطاب الإشهاري إما مسموعة وإما مكتوبة وإما سمعية بصرية وإما بوسائط وعلامات أخرى بحسب ما تقتضي الأوضاع والظروف، وهي في هذا الخطاب تتمثل في لسان الأعشى صناجة العرب، ونلاحظ ما للصناجة من علاقة بالإشهار فقد أحسن الأعشى وظيفته كما ينبغي إلى أن كللها بالفائدة من الخطاب والانتفاع به، «وهذه الغاية النفعية تجعلنا ننظر إلى الإشهار ـ إذا ما أخذنا موضعه الأساس بعين الاعتبار ـ وكأنه غرض من الأغراض موضوعه المدح» (٤٤) وإذا كان المدح يتوجه في الإشهار إلى المنتوج فيظهر محاسنه وفاعليته وجدواه، وإذا كان المدح في الشعر القديم يتوجه إلى الممدوح فيظهر فضائله فإن الأعشى قد توجه بمدحه إلى الاثنين معاً، توجه إلى المحلق الكلابي فأثنى عليه ووصفه بالشرف والكرم، وتوجه إلى بناته فوصفهن بذوات الأصل والشرف والنسب والأخلاق والجمال المؤثر، وهذا ما يرغّب في الزواج منهن، حتى إن الأعشى لما أتى هى شعره نادى الحاضرين: «يا معشر العرب، هل فيكم مذكار يزوج ابنه إلى الشريف الكريم»، والملاحظ أن الأعشى قد استعمل هنا صيغة «مذكار» لأن المحلق مثناث، وقد كانت العلاقة؟ هنا ـ حضورية بين الأعشى والجمهور ممازاد في فاعلية الإقناع؛ فالعلاقة الحضورية تجعل كلاً من المتكلم والمخاطب أو أحدهما شاهد حال بالغة ابن جني (٤٥) على ما يجري وما يتم إنجازه على مستوى الأداء الشفوي والأحوال التي تحيط به وتتحكم فيه وبخاصة أن الأعشى قد اختار المكان الذي أنشد فيه الشعر وهو سوق عكاظ مقصد الجمهور من كل حدب وصوب.

إن الوظيفة الأساسية التي تحققها لأعشى في هذا الخطاب الشعري هي الوظيفة الانتباهية Fonction fatique فقد أكد من خلالها على لفت انتباه شباب القبيلة إلى أن بنات المحلق خوات نسب شريف وجمال أخاذ وهي الوظيفة التي ينشدها المحلق وزوجته، وأذهب إلى أنها أم الوظائف في هذا الخطاب.
وقد تحققت النتيجة النهائية إذ شرع في خطبة بنات المحلق بعد ذلك مباشرة: «فما قام من مقعده وفيهن مخطوبة إلا وقد زوّجها».

٦ ـ وضع الخطاب:
يتألف من العلامات الخصوصية عند المتكلم والمخاطب وقواعد الربط الخاصة المشتركة بينهما وهو في اللغة يتكون من جملة القواعد النحوية والصرفية والمعجمية والدلالية فلا يمكن أن يرسل المتكلم خطابه إلا إذا رتبه تبعاً لقواعد النظام اللغوي بين المتكلم والمخاطب عن موضوع الخطاب أو الحديث؛ أي يكون بينهما شراكة تواصلية وتفاعل خطابي يعود بالفائدة على العملية التخاطبية ككل.

وتكمن في هذا النص في الشراكة أو الاتفاق بين المحلق وزوجته والأعشى على ترويج السلعة وعلى ثمنها.
ويلاحظ في هذا النص غلبة الحوار وكثرته وتدفقه بين شخوص النص بين المحلق

وزوجته وبين المحلق والأعشى وبين الأعشى وقاصدي السوق تدل هذه الحوارات المختلفة على فاعلية التواصل بين المتحدثين وعلى ترقية الحوار بينهم كشركاء في التواصل وتداول الحديث وتقديم الحجة وتفعيل الإقناع. ومن هنا تبرز وظيفة اللغة الشارحة أو الواصفة Metalinguistique أو ممثلة في بعض السرود من مثل: «كان الأعشى يوافي سوق عكاظ في كل سنة وكان المحلق الكلابي مثانئاً له ملقاً...». وكذلك العبارة الآتية: «فأحاطت به بناته يغمزنه ويمسحنه، فقال ما هذه الجواري حولي؟ قال: بنات أخيك وهن ثمان شريدتهن قليلة». تبرز اللغة الواصفة في هذه العبارات وفي غيرها وبخاصة في الأبيات الشعرية المكونة للقصيدة التي تقوم أساساً على اللغة الواصفة (٤٦). لقد أوردت هذه اللوحة التراثية وحاولت تبيين طاقتها الإشهارية انطلاقاً من عناصر العملية التواصلية ووظائفها المتضافر بعضها ببعض، لأنني رأيت أن هذا الخبر أو الخطاب السردي الذي أورده صاحب الأغاني كأنه كتب برؤية إخراجية متكاملة تفرض نفسها على المتلقي وتفعل فعلتها فيه ثم إن السيميائيات قد حصرها سوسير وأتباعه ومن تشيعوا له في دراسة أنظمة العلامات التي لها وظيفة تواصلية فليس من الممكن أن نتصور سيميائيات من دون تواصل حسب جورج مونان، كما أن التواصل هو وحده الذي يشكل موضوع السيميائيات ويرسم حدودها حسب بويسنس (٤٧).

ـ تحليل المدونة الإشهارية الثانية:

إذا كانت المدونة الأولى قد هيمن فيها النظام اللساني على النظام الأيقوني واستعمل فيها الشعر وتحققت فيها مقولة الشعر ديوان العرب في كل شيء، فإن المدونة الثانية سنجد فيها حضور النظامين اللساني والأيقوني معاً، وتفاعلهما يكتسب الخطاب الإشهاري قدرته على التواصل باعتباره خطاباً حجاجياً Discours argumentatif يستثمر أدلة حجاجية برهانية لاستمالة المتلقي.

وإن المتأمل في الإشهارات المكونة للمدونة الثانية يجدها:

ا ـ على مستوى النظام اللساني:

تتميز لغة الإشهار بصفة عامة بجمل بسيطة قصيرة موجزة مكثفة من حيث الدلالة تحمل فكرة رئيسية واحدة، وتعمل على تبليغها للمتلقي في أحسن الظروف وأنسبها، فما يهم الإشهاري من اللغة هو أن يبلغ خطابه ويحقق الهدف منه مهما يكن المستوى اللغوي المستعمل، فقد يكون فصيحاً أو تتداخل فيه الفصحى بالعامية أو يكون خليطاً بينهما وبين اللغة الأجنبية.

وتكمن جمالية الخطاب الإشهاري في قدرته على التكثيف اللغوي والاختزال والوضوح والمباشرة ومحاولة الابتعاد عن الحشو. إنه فن اختصار الكلام وهنا يتضافر فيه السيميائي بالتداولي. ومما يلاحظ على هذه النماذج الإشهارية المكونة للمدونة الثانية، أن منتجيها قد اتبعوا في أدائهم قاصدهم والتعبير عن أغراضهم وتحقيق أهدافهم طريقة تجنبوا فيها التطويل في العبارة بما لا يزيد على حاجة المخاطب في التبليغ بالنظر إلى المقتضيات اللغوية التي يحتاجها مجاله التداولي، وبذلك يجنب مخاطبه أو متلقيه ما يسميه الدكتور طه عبد الرحمن بالضرر اللغوي للتطويل (٤٨)، وذلك إذا أخلت الزيادة في التعبير بسلامة التبليغ من حيث صيغته وأثره في المخاطب، وبذلك قد جنبه أيضاً آفة الحشو وحقق النفع اللغوي للاختصار.

ومن حيث أثره في المخاطب: فقد جنبه آفة الإتعاب؛ إذ إن المتلقي يتابع الخطاب بسهولة ويسر دون تعب أو ملل في فهم المقصود فالمتذوق لـ«نيس كافي» سينطلق في الآفاق البعيدة وسيشعر بالنشاط والحيوية، وهو ما نقرؤه في الصيغة اللغوية: «نيس كافي» «تذوق وانطلق» فالتذوق يؤدي إلى الانطلاق والراحة، وإن الذي لم يتذوق طعم «نيس كافي» سيظل جامداً في مكانه محروماً من نعمة الانطلاق.

إن القهوة منبه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنشوة واللذة والمتعة، نحتاج إلى شربه في الأحوال التي نحس فيها بالتعب لنوظفه في إزالة التعب والتغلب عليه، وهكذا فإن المسألة في هذه الومضة الإشهارية تتعدى الحديث عن جودة القهوة وتذوقها واستهلاكها لتذوقها إلى الحديث عنها باعتبارها «ماركة» تحمل هوية لغوية هي: «نيس كافي» في عالم القهوة الذي تتنافس فيه شركات كثيرة والأمر نفسه بالنسبة لـ«موبيليس والكل يتكلم» فالتركيز قد انصب أساساً على تقديم «موبيليس» أولاً وهي شركة اتصالات الجزائر بألوان زرقاء وبيضاء وهي الألوان الخاصة بمميزها التجاري (logo) في عالم الهاتف المنقول وما يشهدهن تنافس بين الشركات المختلفة مثل: «جيزي» و«نجمة».

ف«موبيليس» تتيح الفرصة ليتكلم الجميع وكأنها لا تعترف بالطبقات الاجتماعية؛ لأنها توفر الخدمة للجميع، للكل، وتحيل من ناحية ثانية على أن خدماتها أفضل وأقل كلفة مما يعطي الفرصة لجميع الشرائح الاجتماعية في ممارسة الكلام والتعبير عما يشغلها لتحقيق التواصل بينها. كما نلاحظ في الوصلة الإشهارية: «نجمة» «اسمع النور اللي فيك عالم جديد يناديك» التركيز أيضاً على المميز التجاري لنجمة؛ لأنها شركة وطنية دخلت سوق المنافسة في عالم الهاتف المحمول، فالنجمة ذات خمسة أضلاع تضيء دائرة كبيرة صفراء أحياناً، أو تتوزع على معظم مناطق الخريطة الجزائرية أحياناً أخرى، وهذا يعني أنها تسعى إلى أن تغطي كل جهات الوطن: الشمال والجنوب والشرق والغرب وتنفتح على خارج الوطن أيضاً، وإن من يستعمل خطوط نجمة في اتصالاته المختلفة فإن ذلك يمثل نوراً يضيء دروبه ويزيح الظلام منها بل ويتناسب ذلك مع النور والصفاء الذي يحمله في نفسه وهو ما تعكسه عبارة «اسمع النور اللي فيك» التي تخاطب المتلقي وتحاول التسلل إليه من الداخل وتعمل على إيقاظ الشعور وما يكمن

في أعماقه فعندما يستعمل خطوط نجمة سيستمع إلى نداء عالم جديد غير مألوف يقول له: «لبيك وسعديك» فقد أعطيت الأهمية هنا إلى التميز الذي تنشده الشركة؛ فهو الذي يعطيها هويتها ويحقق مصداقيتها عند المستهلك فتكتسب أصالة وتفرداً بجملة من الخصوصيات التي تتوفر فيها ولا تتوفر في غيرها بمعنى ألا تكون نسخة لغيرها إنها نجمة والنجم يعلو دائماً ولا يعلى عليه.

إن المميز logo كما يقول سعيد بن كراد هو في جميع الحالات بلورة محسوسة لمجموعة من القيم المجردة التي تتم صياغتها وفق قواعد خاصة للتعرف، وهذه القواعد هي التي تمكن من استيعاب مضامين الدلالية المتنوعة، فمحسوسية المميز يستسوغ المماسري» الذي يقود إلى إثارة عوالم متعددة تتضمن المنتوج أو المؤسسة أو تتضمن الأنماط المعيشية التي يحيل عليها المميز (٤٩).

اللغة الإشهارية لها خصوصياتها وتميزها وهي عنصر أساسي في بناء هوية الإشهار، ولقد كانت «نجمة» ككلمة مكتوبة وكصورة كذلك مصاحبة للكلمة المكتوبة تصدرة لهذا الإشهار «نجمة» اسمع النور اللي فيك عالم جديد يناديك؛ إنها النور الهادئ البعيد الذي به نهتدي ونعبر عن الغالي من الأماني (٥٠).

إن اللغة التي ميزت هذه النماذج الإشهارية لها عدة خصائص منها أنها جمعت بين الفصحى والعامية واللغة الأجنبية واستعملت السجع مثلاً: بأربعطاش ؛ أي ١٤ ديناراً تونسياً، تتكيف طول عمرك بلاش، أي تدخن بالنارجيلة مدى حياتك من دون مقابل. فهنا قدتم اتخاذ المظاهر الحسابية للتهوين من ثمن السلعة، فقسمه على أيام العمر المعدودة، فالسعر المسموع قيد وشطط ولكن قيمة بضاعة الاستهلاكية باقية على مر الأيام وحين تنتهي قيمتها النقدية ولذلك تمحو نهاية الملفوظ «بلاش» العدد «١٤» الوارد في بداية الصيغة الإشهارية، وبهذا غاب الثمن وأصبح للأهمية له أمام القيمة الإستعمالية للمنتوج ومدته الزمنية (٥١).

وأما الإشهار رقم (٦) الخاص بالسيارة «كاين بورش الجديدة» فقد تميز بسرد قصصي مختصر ولغة إيحائية تشمل المركز الأساسية للقصة مع تأجيل نتيجة الأحداث وخلق تباعد فضائي في الكتابة لخلق التشويق وتقويته؛ فالإشهار يبدأ هكذا: تم اختبارها وهي كلمة توحي بصعوبة المهمة وفاعلية التقويم بالنسبة للنتيجة النهائية، وتكمن صعوبة الاختبار في الوحل والثلج وعلى الصخور والرمل وهل يوجد أقسى وأصعب من هذه الظروف الطبيعية لاختبار كاين بورش الجديدة؟! ثم إن هذا الاختبار له زمان يقدر بثلاث سنوات، وله مكان يتمثل في أربع قارات مما يعطي مصداقية للنتيجة النهائية وهي أن السيارة موضوع الإشهار قد تغلبت على أقسى الظروف ونلاحظ تم توحي به دلالة اسم التفضيل «أقسى» في هذا الإشهار.

وكل هذا سيولد الشوق والانتظار لاكتشاف رهبة الأسرار هكذا بصيغة الجمع، وبعد ذلك كل من أراد الانتماء والانتساب إلى عالم هذه السيارة، فليبتسب حالاً دون أن يضيع الوقت أو يسأل عن الثمن فالوظيفة الاقتصادية قد تم تغييبها أو على الأصح قد تم استبدالها بقيمة أكثر نبلاً وهي دعوة الزبون إلى الانتماء (٥٢). يلاحظ أيضاً أن هذه النماذج الإشهارية هي ـ في أصلها الأول ـ عبارة عن لغة قد تم التلفظ بها.

وكما نعلم فإن اللسانيات والسيميائيات تعدان التمييز بين الملفوظ énoncé والتلفظ énonciation مسألة أساسية؛ فقد ميز بنفينيست BENVENISTE بينهما؛ فأعد الملفوظ ما قد تم إنجازه وأعد التلفظ ما هو في طور الإنجاز، إنه الفعل الحيوي في إنتاج اللغة، فيوفر إلى جانب اللغة المنطوقة لغة أخرى موازية يظهر فعل التلفظ تمثل في الإشارات والإيماءات وغيرها.. وكل ذلك يزيد من فاعلية الإقناع فليس المخاطب/المتلقي يشك في فحوى هذه الخطابات، إذ «لا صوت يعلو فوق صوت سامسونغ»، إن النفي هنا «لا صوت» هو في الحقيقة توكيد يجعل المتلقي يتيقن بما يسمع؛ فصوت سامسونغ دوماً في الأعلى.

ويبين له في الإشهار رقم (٥) مزايا المنتوج، فجهاز التلفزيون الذي تصنعه شركة ENIE الجزائرية تكنولوجيا عالمية تكسب ثقتهم دائماً وتنقلهم إلى آفاق واسعة رحبة؛ لأنها شركة تصنع الماركة «ولعل هذا كما يقول سعيد بن كراد ما يجعل من الماركة» أساساً لوجود المنتوج رغم كونها كياناً لاحقاً له، إنها ما يشبه «الكلام» والكلام كما هو شائع في الدراسات اللسانية هو تحيين مفرد وأداء خاص، فأشكال الانتماء إلى «ماركة هو أساس التعريف لأنه العنصر الموحد والحاضن لكل النسخ باعتبارها كذلك، فهي الخالقة للهوية الاسمية والبصرية على حد سواء» (٥٣). تستحيل الماركة بهذا ميثاقاً اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً يحيل على قيم مثل الثقة والارتباط والأمانة: «التكنولوجيا العالمية تكسب ثقتكم دوماً ENIE رفيقكم الدائم» «لا صوت يعلو فوق سامسونغ» بل إن الخطاب الإشهاري يجعل من نفسه الخادم المساهر على راحة المتلقي الخائف على مصلحته، ولذلك كثيراً ما يوظف أفعالاً كلامية يحث من خلالها المتلقي ويطلب منه إنجازها ليدخل عالم السعادة، من ذلك ما نراه في النماذج المذكورة سابقاً:

٢ ـ اسمع النور اللي فيك...
٤ ـ تذوق وانطلق...
٥ ـ عش الحدث...
٦ ـ انتسب الآن...

تبين هذه الأفعال الطلبية التي تحث المتلقي على التعبير عن نفسه الحيوية والنشاط والحركة والانطلاق، «إن الخطاب الإشهاري خطاب حيوي نشيط سعيد متأنق من أجل إدخال المسرة على المتلقي والاجتهاد قدر

الإمكان في العمل على إيقاظ الإنسان الذي يرقد في أعماقه «اسمع النور الذي فيك... » يقبل على الموضوع المشهر له، فإذا كان حليباً وجبناً وحلويات ولعباً كان المتلقي ـ غالباً ـ طفلاً، وإذا كان عطوراً فواحة وفساتين فاخرة وأنواعاً من الصابون والغسول كان امرأة، وإذا كان سيارة وحقائب دبلوماسية ومكاتب كان المتلقي من رجال الأعمال وهكذا.

فعلى الإشهاري أن يخلص فعل الشراء اليومي من الملل والسأم، أن يضفي غطاء من الأحلام على الأشياء ويعطيها أبعاداً أشاعرية تخرق العادي وتخرج عن المألوف لأنه داخل كل مستهلك يرقد شاعر، وعلى الوصلة الإشهارية أن توقظ هذا الشاعر (٥٤)، وتمكن الإشارة إلى أن الأفعال الكلامية تعد عناصر لغوية أساسية مناسبة جداً لتشكيل بنية الخطاب الإشهاري الذي يكيفها حسب مقتضيات المقام أو حال الخطاب Situation de discours فعلى قدر القرائن الحالية تكون القرائن المقالية، وبتعبير آخر لكل مقام مقال ولكل مقام إشهار، إن جاز التعبير.

أما على المستوى الأيقوني فتوجد عناصر عديدة تساهم في بناء الهوية السيميائية للخطاب الإشهاري مثل الصورة والصوت واللون وطريقة الأداء والحركة المشهدية... وكلها عناصر لها قوة التواصل اللاشفوي الذي يكون في أحايين كثيرة أكثر بلاغة من بلاغة اللغة المعبر بها عن الغرض طبقاً لعبارة العالم العربي القديم ابن جني ت ٣٩٢هـ «رب إشارة أبلغ من عبارة» (٥٥).

أو كما قال ألبرت مهلا بيان: «إن رسائلنا الصامتة يمكن أن تناقض أو تعزز ما نقول في الكلمات، وفي كلتا الحالتين تبقى الرسائل الصامتة أكثر إمكانية في عملية التواصل من الكلمات التي تحكيها» (٥٦).
ومن بين العناصر الموظفة في الخطاب الإشهاري:

ـ الصورة: وتعد إحدى التقنيات التي تقدم إمكانية تمثيلية كبرى لنقل الموضوعات المختلفة وإعادة إنتاج الواقع البصري (٥٧) والتعبير عنه، وتكون في الإشهار ثابتة ساكنة أو متحركة حية مرئية نابضة بالحيوية والنشاط فلا بد كما يقول عبد الكريم الشيكَر، من الاعتراف بدورها المتعاظم بعيداً عن كل ممانعة زائدة أو تشنج لاطائل من ورائه؛ لأن الأمر يتعلق بكائن يكاد يشبه الكائنات، يمكن أن نسميه الصورة بموازاة الحرف والرقم والصوت، وقد أضحت تؤثر فينا وتتحكم في سلوكنا الفردي والجماعي، لقد أخذت الصورة موقع الظاهرة الفعلية والمتفاعلة في الآن نفسه بما تصنعه ويصنعها بشكل ما (٥٨) وبخاصة مع التطور المذهل والعملقة التكنولوجية في وسائل الاتصال والإعلام الذي استفاد منه عالم الصورة من حيث الإنتاج والتركيب والتوزيع وتكييف الأحجام بحسب الأوضاع. إن الصورة بلاغة وبيان، وإذا ما عدنا إلى التراث فإننا نجد مثلاً أبا الحسن الرماني في كتابه «النكت في إعجاز القرآن» قد بنى مفهوم البيان على أربع مراتب يمكن أن نستثمرها في الصورة الحية المرئية «المصنعة» وتتمثل هذه المراتب في:
ـ المرتبة الأولى: «إخراج ما لا تقع عليه الحاسة»
فملايين البث التلفزيوني والعرض السينمائي ومشاهد الفيديو ومعطيات الحاسوب والإنترنت من شأنه أن يغني المشاهد عن كل ما لا يمكن أن تقع عليه حاسة بصر هي في الغالب الممتهن حوله، فينحصر اهتمامه فيما تراه عينه.
ـ المرتبة الثانية: «إخراج ما لم تجرِ به العادة إلى ما جرت به العادة».
إن للمشاهدين عادات وطقوساً صارت الصورة تتكفل بتلبيتها من ذلك أنها تكسبهم من اللغة والتقرب ما يجعل علاقتهم وثيقة بما حولهم مما يشغل عوالمهم وتطلعاتهم ويزداد ذلك كلما اطلعوا على عناصر إخبارية ومعرفية جديدة.
المرتبة الثالثة: «إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها»:

إن تشكل المحتويات الأساسية للصورة من ثلاثة أركان هي الخبر والمعرفة والخبرة وهي عناصر يتم تبادلها بالنظر إلى كون العالم الآن أصبح «قرية كونية».
المرتبة الرابعة: «إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها»:
فتقدم الصورة للشيء الذي تصفه إشراقة قد لا تكون له في أصل واقعه فتمنحه البهاء والأناقة مثلما يحدث في الإشهار (٥٩).

وبناء على هذا يصبح للصورة ـ في الخطاب الإشهاري، ومنها النماذج المذكورة سابقاً ـ فسحة مجالية بها تجد الملفوظ ينبجس بمعنى وتفاجئنا بما لا نتوقعه ونعرفه، وتدهشنا بأن ترينا القديم جديداً... كما هو الحال في النموذج الإشهاري رقم (٥) الخاص بتلفزيون ENIE الذي ينقلنا إلى آفاق واسعة لا نعرفها، والنموذج رقم (٦) الخاص بسيارة بورشة الجديدة حيث «تشوق الانتظار ورهبة الأسرار»، والنموذج رقم (٢) حيث ينادي المتلقي عالم جديد غير مألوف؛ إنها الغرابة والشيء كلما كان أغرب كان أعجب وأبدع كما قال الجاحظ (٦٠)، تبين لنا الصورة الإشهارية إشارة الجسد وحركته وهي كما قال الجاحظ تكون: «باليد وبالرأس وبالعين وبالحاجب وبالمنكب وبالثوب وبالسيف إذا تباعد الشخصان» (٦١)، ولابد أن تنسجم الحركات والإشارات التي يحدثها الجسد مع موضوع الإشهار والعناصر المكونة له؛ فالحركات كأنها كلمات، إنها لغة صامتة لكنها متحركة ناطقة مغرية فاتنة حالمة لا يمكن لنا إلا الأن نقول لها: نعم، فهي تصاحب اللغة الشفوية المنطوقة وأحياناً تستغني عنها فتكون أكثر قدرة وفاعلية على التواصل حسب ما يقتضي المقام.
ـ أشارت بطرف العين خيفة أهلها
إشارة مذعور ولم تتكلم
ـ فأيقنت أن الطرف قد قال مرحباً
وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيم
لم يكن التواصل هنا باللغة، بل كان بالإشارة وحدها لأنها أقوى وأبلغ تعتمد على المشاهدة

العينية الساخنة الحارة وتمكن من رؤية حال الخطاب في لحظة حدوثه بمختلف ظروفه وملابساته ومابه من تفاصيل وحتى إذا أراد المتحدث إخفاء غرض من الأغراض أو عبارة دلت على ذلك إشارة من الإشارات التي يحدثها وهو يتكلم. إن الإشارة تمكن المتكلمين من تبليغ أغراضهم والتفاهم فيما بينهم ومعرفة مقاصدهم الدقيقة جداً وعلاقتهم الحميمية «ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص ولجهلوا هذا الباب البتة» (٦٢). لقد اتخذ الخطاب الإشهاري من الإشارات وسيلة فعالة للتعبير عن موضوعاته المختلفة والتسلط على الحساسية المتلقية وتحسس نقاط ضعفه ومسكه من ليطيتي توجعه كما نقول في الخطاب الدارج. حتى إنه يعطل عناصر الوعي عنده ليجعله يتعلق بالمنتوج ويصير لا يرى غيره، فهو العالم الجديد الذي يناديه وهو النور الذي بداخله وهو الحياة التي لابد أن يعيشها وهو الآفاق الواسعة، الرحبة وهو الصوت الذي لايعلو عليه صوت ثان، وهو النكهة والانطلاق وهو كلمة واحدة «المماركة» المسجلة كما هو الحال في النماذج الإشهارية موضوع الدراسة. بهذا فإن الخطاب الإشهاري يخاطب خاص الخاص عند المتلقي ويستفز مكبوته ويدغدغ دواخله ومايخفيه. ونجد إلى جانب الإشارة الصوت بنبراته التي تظهر في الخطاب الإشهاري دلالة الفرح والانبهار والشوق والمحبة والدلال... إن الصوت في الإشهار دافئ ومرتاح، تتزامن نبرته ومقامه وانسيابه وقوته مع المشاعر التي يعيشها المتلقي أياً كانت فيستطيع عبر صوته أن يعكس اهتياجه وابتهاجه وحماسه واهتمامه ليحقق جواً من الألفة والثقة ويخلق حالة من الانتباه المركز ومحاستعداد للاستقبال الرسالة وكل هذا يعد مفتاحاً أو دالاً سيميائياً على فاعلية التواصل. ويتضافر مع الإشارة والصوت عنصر آخر يتمثل في اللون والإنارة، وتأويلهما كما يقول عبد العالي بوطيب.. «ذو بعد انثروبولوجي محدد في العمق على خلفية سوسيوثقافية محددة رغم ما قد تكتسبه أحياناً من مظهر طبيعي يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة ويطمسها بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة تعيده نفس إحساس التجربة الأولى فالأسود لون الحزن والأبيض لون الصفاء والأحمر لون العنف، إلى غير ذلك من الإيحاءات العديدة الأخرى المدعمة لقصدية هذه الاختيارات في الصورة الإشهارية» (٦٣). ليست هذه الدلالات المتعلقة بالألوان ثابتة دائماً، فالأسود مثلاً لايدل على الحزن دائماً، وليس لوناً مرغوباً، وإنما يكون لوناً دالاً على الجمال.

والشاعر العربي القديم هو كين الدار مي عندما أنشد أبياته المشهورة:

قل للمليحة في الخمار الأسود
ماذا فعلت بزاهد متعبد
قد كان شمر للصلاة ثيابه
حتى خطرت له بباب المسجد
ردي عليه صلاته وصيامه
شلا تقتليه بحق دين محمد

قد حول اللون الأسود الذي كسدور غبت عنه فتيات المدينة إلى ماركة مرغوب فيها ترتديه كل مليحة، بل إن التي لاترتدي خماراً أسود ليست مليحة (٦٤).

إن كل هذه العناصر بالإضافة إلى الوصلات الغنائية ومايتركه اللحن من تأثير في نفسية المتلقي هي عناصر أساسية في تكوين الوصلة الإشهارية المتكاملة التي يتقاطع فيها علامات عديدة وتتلاقى فيها فضاءات متنوعة لها جميعاً هدف نهائي واحد يتمثل في الوصول إلى فعل الشراء وخلق جملة من المبررات والدوافع التي تؤدي بالمتلقي إلى أن يقبل على هذا المنتوج دون غيره.

ومحصول الحديث إن الخطاب الإشهاري ميدان جديد خصب متشعب ومتشابك ومتعدد الرؤى والأبعاد التي منها الإيجابي ومنها السلبي، ولاندعي الإحاطة بالموضوع وإنما حسبنا أننا لفتنا النظر إلى مدى أهمية البحث فيه في لغتنا العربية وبخاصة مايتعلق بالسيميائيات التواصلية.

مراجع الدراسة وهوامشها:

١ـ وبخاصة في المغرب الأقصى بفضل الجهود التي يبذلها جملة من الأساتذة الباحثين أمثال سعيد بن كراد وغيره تتجلى ذلك في العديد من المقالات والأبحاث التي كتبوها وترجموها، والتي ظهر بعضها في مجلة «علامات»...

٢ ـ محمد شكري سلام ـ ثورة الاتصال والإعلام، من الإيديولوجيا إلى الميديولوجيا، مجلة عالم الفكر ـ العدد (١) المجلد ٣٢ سنة ٢٠٠٣ ص ٩.

٣ـ انظر ـ حميد الحمداني ـ مدخل إلى دراسة الإشهار ـ مجلة علامات ـ المغرب ـ عدد ١٨ سنة ٢٠٠٢ ص ٧٤.

٤ ـ انظر ـ بشير إبرير ـ بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري نظرة سيميائية تداولية ـ مجلة الموقف الأدبي ـ العدد ٤١١ تموز سنة ٢٠٠٥ ص ٦٢ وما بعدها.

٥ـ انظر أحمد بن مرسلي ـ أشكال الاتصال ـ حوليات جامعة الجزائر ـ الجزء (١) المجلد ١١ سنة ١٩٩٨ ص ٨٤ ـ ٨٥.

٦ ـ عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري ـ مجلة علامات في النقد، المجلد ١٣ الجزء ٤٩ نادي جدة الأدبي ـ المملكة العربية السعودية سنة ٢٠٠٣ ص ٣٢١.

٧ـ حسنة عبد السميع ـ سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلان التلفزيوني ط(١) سنة ٢٠١٠ عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية مصر ص ١.

٨ ـ عبد العالي بوطيب آليات الخطاب الإشهاري ص ٣١٢.

٩ ـ عصام نور الدين ـ الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي ـ العدد ٩٢ سنة ١٩٩٨. ص ٢٣.

١٠ـ عبد الرحيم مودن ـ تقديمه للصورة الإشهارية باعتبارها محور آليوم دراسي نظمته مجموعة البحث في المعجم الأدبي عن الخطاب الإشهاري ـ علامات العدد ٨ سنة ٢٠٠٢ المغرب ص ٤٣.

١١ـ انظر، أحمد بكاي ـ سيميولوجيا النص المسرحي ـ مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد ١٤ سنة ١٩٩٩. ص ٢٢٨.

١٢ـ انظر، بشير إبرير، قوة التواصل في الخطاب الإشهاري دراسة في ضوء اللسانيات التداولية ـ مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، عدد ١٣ سنة ٢٠٠٥. ص ٢٢٩.

١٣ـ طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ـ المركز الثقافي العربي، بيروت، سنة ٢٠٠٠. ص ٤١.

١٤ـ انظر، جمال العيفة ـ تجربتا القراءة والمشاهدة بين التحسار المكتوب والتشار المرئي مجلة اللغة العربية المجلس الأعلى للغة العربية، عدد ١٣ سنة ٢٠٠٥. ص ١٩٣.

١٥ـ سعيد بن كراد ـ الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ـ مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ١١٢ ـ ١١٣ سنة ٢٠٠٠. ص ١٠١.

١٦ ـ انظر، الأزهر الزناد ـ القراءة بين الكلمات بحث في تجليات البنية الاجتماعية والاقتصادية من خلال الخطاب الإشهاري لدى الباعة المتجولين، مجلة الحياة الثقافية ـ تونس ـ العدد ٥٥ سنة ١٩٩٠، ص ١٠٠.

١٧ـ أحمد يوسف ـ سيميائيات التواصل وفاعلية الحوار، المفاهيم والإجراءات منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب ـ جامعة وهران ـ طبعة ١، سنة ٢٠٠٤، ص ١١.

١٨ـ انظر، سعيد بن كراد ـ الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ـ مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ١٣، ص ١٠٢.

١٩ـ عمر أيا المصطفى ـ الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد ـ عدد ٣٤ سنة ٢٠٠٠، ص ٢٧.

٢٠ـ انظر، فريد الزاهي ـ فيما وراء المفاهيم ـ فتنة الصورة وسلطتها، مجلة علامات ـ عدد ١٨، سنة ٢٠٠٢ ـ المغرب ـ ص ٣.

٢١ ـ انظر، بشير إبرير، بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري نظرة سيميائية تداولية ـ مجلة الموقف الأدبي، عدد ٤١١ سنة ٢٠٠٥، سورية، ص ٦٥.

٢٢ـ سعيد بن كراد ـ الصورة الإشهارية... المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ـ مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ١١٣، ص ١٠٢.

٢٣ـ انظر، حميد الحمداني، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات ـ عدد ١٨ سنة ٢٠٠٢، المغرب، ص ٧.

٢٤ـ سراج أحمد حور الصحافة في تشكيل الوعي الاجتماعي ـ مجلة دراسات عربية ـ عدد ٧، سنة ١٩٨٥، ص ٤٤.

٢٥ ـ انظر، الأزهر الزناد، القراءة بين الكلمات، بحث في تجليات البنية الاجتماعية والاقتصادية من خلال الخطاب الإشهاري لدى الباعة المتجولين، مجلة الحياة الثقافية، عدد ٥٥، سنة ١٩٩٠، ص ١٠٠.

٢٦ ـ انظر، محمد حافظ دياب ـ سيد قطب: الخطاب والإيديولوجيا ـ موفم للنشر، الجزائر سنة ١٩٩١، ص ١٥.

٢٧ـ انظر، أحمد يوسف ـ سيميائيات التواصل وفاعلية الحوار... ص ١٧.

٢٨ـ لم يشتهر بيرس ١٨٣٩ـ١٩١٤ امثلما اشتهر سوسير؛ لأنه كان يكتب بالإنجليزية ولم تكن مشهورة مثل الفرنسية آنذاك، وبالإضافة إلى ذلك فإن بيرس لم يكتب في اللسانيات، وإنما تناول في كتاباته الأولى قضايا السحر وغيرها... أما الآن فإننا نلاحظ عودة بيرس للشهرة من خلال كثير من الكتابات الغربية والعربية وكأنه يعرف من جديد.

٢٩ـ انظر، مراد عبد الرحمن مبروك، أثر التقنيات المعلوماتية في لسانيات النص الأدبي (النص النقدي خاصة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ العدد ٦، سنة ١٩٩٧، ص ٣.

٣٠ـ انظر، أحمد يوسف ـ عالم الصورة وثقافة العين، مجلة العربي، العدد ٤٩١، أكتوبر ١٩٩٩، ص ٣٧.

٣١ ـ أبو الفرج الأصفهاني ـ الأغاني، الجزء ٩، ص ١١٠ دار الثقافة، دت وانظر أيضاً عبد الرحمن قويبي شعرية الخطاب الإشهاري، لوحات من الشعر العربي القديم، مجلة أبواب، بيروت، لبنان، العدد ٣٢ خريف ٢٠٠٢، ص ١١٩ وما بعدها.

٣٢ـ إشهار تبثه وسائل الإعلام الجزائرية عن الهاتف المحمول.

٣٣ـ إشهار تبثه وسائل الإعلام الجزائرية عن الهاتف المحمول.

٣٤ ـ إشهار يبث في قنوات فضائية عربية عديدة.

٣٥ـ إشهار بواسطة لوحة إشهارية ثابتة في كثير من المقاهي.

٣٦ ـ إشهار تبثه وسائل الإعلام الجزائرية عن جهاز التلفزيون.

٣٧ـ إشهار تبثه عدة وسائل إعلامية عربية، وقد أخذته في هذه المقالة من مجلة علامات المغربية، عدد ١٨، سنة ٢٠٠٢، ص ٨٦.

٣٨ـ إشهار للباعة المتجولين في تونس أخذته من مجلة الحياة الثقافية، العدد ٥٥، سنة ١٩٩٠، ص ١٠١.

٣٩ـ صنج أعجبهم قرع الزنوج بالصنوج، وهي التي تقرع مع النفخ في البوق، ويقال الأعشى صناجة العرب، انظر، الزمخشري أساس البلاغة، من قرص مرن.

٤٠ـ انظر حسنة عبد السميع، سيميوطيقا الإعلان وتحليل الخطاب، ص ٤٢.

٤١ـ إدريس جبري، الإشهار والمرأة، مجلة علامات ـ عدد ٧، سنة ١٩٩٧، نقلاً عن عبد الرحمن قويبي، شعرية الإعلان، ص ١٢٧.

٤٢ـ انظر، خولة طالب الإبراهيمي ـ قراءة في اللسانيات النصية مبادئها في اللسانيات النصية جان ميشال آدم مجلة اللغة والأدب ـ عدد ١٢، سنة ١٩٩٧، ص ١١٧.

٤٣ـ انظر، عبد الرحمن قويبي، شعرية الخطاب الإشهاري، لوحات من الشعر العربي القديم ـ مجلة أبواب ـ عدد ٣٢، ص ١٢٧.

٤٤ـ حميد الحمداني ـ مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات، عدد ١٨، سنة ٢٠٠٢، ص ٨٣.

٤٥ـ ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ص ١٩١.

٤٦ـ تصلح هذه القصيدة أن تكون بحثاً وحدها في هذا المجال.

انظر، أحمد يوسف، سيميائيات التواصل... ص ٢٢.

٤٧ـ انظر، بخصوص هذه المسائل المهمة جداً، طه عبد الرحمن في كتابه: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، طبعة ٢، ص ٢٨٣ وما بعدها.

٤٨ـ سعيد بن كراد ـ النجم إذا علا ـ استراتيجية التواصل وبناء الهوية، مجلة علامات، عدد ١٨، سنة ٢٠٠٢، المغرب، ص ٤٦.

٤٩ ـ انظر، المرجع نفسه، ص ٥٢.

٥٠ ـ انظر، الأزهر الزناد ـ القراءة بين الكلمات... ص ١٠٢.

٥١ـ انظر، حميد الحمداني، مدخل لدراسة الإشهار، ص ٨٦.

٥٢ـ سعيد بن كراد، الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ـ الفكر العربي المعاصر ـ عدد ١١٢ ـ ١١٣، ص ١٠١.

٥٣ ـ المرجع نفسه، ص ١٠٦.

٥٤ ـ ابن جني، الخصائص ـ ص ١/٢٤٦، ٢٤٧.

٥٥ـ أوجين رادوسبيت، قوة التواصل اللاشفوي يمكن للغة أن تناقض أو تعزز ما تقوله الكلمات، ترجمة حسن بحري، الفكر العربي المعاصر، عدد ١١٢ ـ ١١٣، سنة ٢٠٠٠، ص ١٣٦.

٥٦ـ انظر، رشيد الحاجي ـ الفوتوغرافيا التشكيلية وأسئلة التجريب، علامات عدد ١١، سنة ١٩٩٩، المغرب، ص ١١٥.

٥٧ـ عبد الكريم الشيكر ـ يوميات مشاهد، ٩٧ـ٩٨ (بحث آن لغة) علامات، عدد ١١، سنة ١٩٩٩، ص ٩٥.

٥٨ ـ انظر مراد بن عياد ـ قراءة الصورة المصورة ـ من خلال المنهاج البلاغي في التراث العربي تقبلاً وتأويلاً، المجلة التونسية لعلوم الاتصال، العدد ٢٨، ديسمبر ١٩٩٥، جانفي ـ جوان ١٩٩٦، ص ١١٣ وص ١٣، وانظر، جمال العيفة ـ تجربتا القراءة والمشاهدة بين انحسار المكتوب وانتشار المرئي؟.... ص ١٩٣ وما بعدها.

٥٩ـ انظر، علي حرب، الحقيقة والمجاز نظرة لغوية في العقل والدولة، مجلة دراسات عربية ـ عدد ٦، سنة ١٩٨٣، ص ٤٤.

٦٠ ـ الجاحظ ـ البيان والتبيين ـ تحقيق حسن السندوبي ـ دار المعارف، تونس، ١٩٩٠، ص ١/٧٩.

٦١ ـ المرجع نفسه، ص، ١/٧٩.

٦٢ ـ عبد العالي بوطيب ـ آليات الخطاب الإشهاري ـ مجلة علامات في النقد، المجلد ١٣، الجزء ٤٩، ص ٣٢٠.

٦٣ ـ المرجع السابق نفسه.

٦٤ ـ قمت بتحليل هذا النص في مقال خاص به، انظر، مجلة الموقف الأدبي السورية ـ عدد ٤١١، بلاغة الصورة وفعالية التأثير في الخطاب الإشهاري، نظرة سيميائية تداولية.

حمى

رملة الجاسم

أرض تهذي من حمأة ما فيها
وأنا أتمرغ في الألوان
أبحث فيها
عن شيء لا يشبه لون الدم
ولا عطش الصحراء
لون من رحم الشرق
لأكتب فيه الأسماء
اختلطت تلك الأحرف بالأشلاء
أرسم فوق حروفك يا وطني
معنى الأشياء
أطفال فيك بلا أهل
من أعلى جبل في كردستان
لآخر خيمة
عند حدود البدو
أطفال مزروعون بغيمه
فوق رؤوس القهر المزمن فينا
لون لا يتغير في الأنواء
عطش لا يرويه الماء
وحزن لا يغسل
وكون كوكالات الأنباء
هلامي
شفاف
يتسلل كالداء
أين تراني، ومتى
أفرغ من لون
أرسم فيه الصوت
وأدرك فيه الأصداء
شلت يدك يا قارع
طبل الموت
ألواني
يرعبها الإعصار
بذات النار
هنا
في إفريقيا
في الروح
وفي صخب التيار
تشتعل الألوان، على حامل لوحاتي
فوق تلال الأرز
وفي غابات النخل
وفي الأفياء
هل يعرف أحد كيف سأرسم
«حمى»
وبأي الأجواء؟

رهان الأبيض

أحمد الخطيب

الأبيَضُ في جوهرهِ كان رسولي
ودليلي في ميدان الحبْ
خمسونَ رهاناً من ريح العمرِ مضتْ وسبيلي
كان رفيقي في اللعبْ
خمسون رهاناً شاب العمرُ لها،
وتمادى في غيِّ كلامي
شيءٌ قلتُ لنفسي: هذا القلبْ

وبسطتُ الماءَ
ليشربَ طيرُ الإنسان
والأبيضُ نصف كلامي
وخليلي حين يمرُّ الصّيادُ
وتنأى الحربْ
لكنَّ الأبيضَ في عصر البلّور
صار نقيض رهاني،
ونقيض دمي
وسليل الموتِ بأوردة الفسفور
والأبيضُ قال أخي،
«ما زال أخي في قمطته الأولى»،
شيءٌ مسعور
قلتُ له: والأبيضُ نارٌ في بحر مسجور
الأبيضُ كان رسولي
قلتُ فأجّلني الموتُ
لأشهدكم يتحوّل هذا اللونُ إلى لونٍ آخرْ
قال أخي: كم يلزمك الآن من الشعرِ وأنت الشاعر
كي تمزج لونين معاً، وتغادرَ أقبية المحظور؟!

قلتُ: لعلّك تقصدُ كم يلزم ذاكرتي
من لغةٍ واضحةٍ لأقول:
خمسون رهاناً في العمر قضيتُ،
ولم ألمسْ شيئاً في بادية الجيرانْ
سقطوا كالنّمل على الجدران
سقطوا من سقف مراكبهم في الطوفان
سقطوا
والعالمُ مهجور
سقطوا في كلّ بيانات الرسم على آنية الزهو
بأودية الشيطان

والأبيضُ كان رسولي
قلتُ رسولي في الهذيان
ورسولي في الديجور
فاغتال العالمُ ثوب ندى الكلماتِ،
وخرَّ السقفُ على الجسد المقهور
قلتُ أعودُ إلى اللثغةِ في ثغر أخي
مازال حبيس القمطةِ في السنة الأولى
أخْبِرني عن لغةٍ تتفاوضُ مع رئة العصفور
أخْبِرني عن شاةٍ ترعى الخابور
أخْبِرني، فأنا ما زلتُ أدور
في ساحات الماءِ سراباً، إذ أعطشُ
أو أنزلُ في ساحاتِ الدور
قال: تهيّأ
واشربْ
قلتُ: قليلي في الحربِ كثيري في أعمدة النور
والسّاقطُ فسفور
والقابعُ في لعبة أطفالي فسفور
والنازح من جعبة جيراني فسفور
والقممُ الثكلى فسفور
والعالم فسفور
وأنا ما زلتُ أدور
أبحثُ عن كهربة الماءِ هنا وهناكَ،
وأسألُ عن أهلي
أين ينامونَ،
فقال الأمواتُ الأحياءُ، هنا في غزّةَ
في الشاطئ
تحت الرّدمِ
وفوق الرّدم
وفي كلّ شظايا الموتِ،
وفي الأبيضِ يأتي من لغة الفسفور
وأدور أدور
فأرى في نومي امرأةً
طفلاً
شيخاً
وأرى الكوثر ينبعُ من دمِّ الشهداءِ
ويحجبُ كأس سريرتهِ عن أحياءٍ موتى
همْ
أحياءٌ موتى
يخترعونَ صلاةً في عالمنا، ويراؤونَ،
ويحتفلونَ هنا وهناكَ بقولِ الزُّور
والشهداءُ الأحياءُ
الأحياءُ
الأحياءُ
هنا في غزّةَ يخترعونَ صموداً أسطورياً
لا يقهرهُ الأبيَضُ منشوراً في أوعية الفسفور.

المتشرد

نادية محمود

قم يا ولد يا بن الـ .....
وركله بمقدمة حذائه..كان الولد يرقد على ظهره مظللاً عينيه بذراعه..
رفع ذراعه ونظر إلى صاحب الركلة الذي أشار بيده كي ينهض من فوق عتبة المحل حتى يفتحه..
قام الولد متكاسلاً شديد النحول خلع عنه برد ظهره وداً من الأرض..
رفع الكرتونة التي كان يستلقي عليها ادسها تحت إبطه ومشى يجر ساقيه خلفه..

جسد هزيل كأنه كيس رمل محمّل على ساقين كفرعين من شجر جاف، عند نهاية الرصيف فرش الكرتونة وحط فوقها كيس الرمل، شد حافتي قميصه الممزق يداري بهما صدره الصديء..
عبث بأصابع معروقة في مزق بنطلونه المدهون بالشحم، فجأة رفع يديه الاثنتين إلى رأسه يهرشها بعنف وضيق حتى جرح فروتها..
مسح الدم العالق بين أظافره في قميصه..
تثاءب..عاد وهرش رأسه وركبته، وظهره، وأذنه، وأنفه.....
قام ينفض ملابسه، ويرتبها فوق جسده النحيل، ثم عاد وقعد في مكانه مستر خياً واضعاً ساقاً على ساق.

دون أن يمد يده ألقى أحدهم إليه بقطعة نقود.. تفحصها جيداً دون أن تلمع عيناه فرحاً..
قام رافعاً الكرتونة ومشى خطوات بطيئة إلى عربة الفول المدمس ناولها للرجل، ناوله نصف رغيف محشو فولاً بالزيت الحار عاد بـ «الساندويتش» إلى مكانه افترش الكرتونة وجلس يلتهم فطوره بشهية ثم أغمض ظهره للطريق ونام.
لما التفتت الشمس ناحيته وبعثت بأشعتها إليه قفا ظهره وساقيه أحب دفئها فاستدار لها لتغمر وجهه وصدره وبطنه ولما تحول الدفء إلى لسعات محرقة قام ساحباً فراشه تحت إبطه وراح يجر فرعيه الجافتين.

المحلات تفتح أجفانها واحدة بعد الأخرى.. تبرق «فترينا تها» بملابس الرجال والنساء، ملابس داخلية وخارجية، ملابس للسهرة وأخرى للصباح، وهو يمشي من أمامها ولا يبالي..

إنه يحس باغترابه عن هذه الملابس التي تخص أناساً من طبقة أخرى يمر على محلات تبيع الأحذية البنية والسوداء، وهناك أحذية بيضاء وصفراء، هو أيضاً لا يبالي؛ ازداد سُمك الجلد في قدميه فما حاجتهما لجلد البقر.
هناك محلات لعصير الفاكهة والوجبات السريعة، وهو لا يشعر بجوع أو عطش.

ثم تسمرت ساقاه فجأة أمام واجهة محل بـ «الفاترينة» يقف تمثال لأنثى صُبَّ جسدها في قالب بمقاييس الجمال، كست جسدها الجسد بملابس بحر حريرية من قطعتين فوقهما «روب» من الحرير الملون لا يستر ساقها المتقدمة عن الأخرى.

وقف المتشرد يتأمل الموديل يتفحص أجزاء جسدها عضواً عضواً.
دب النشاط في جسده عضواً عضواً.
تخيل عينيها ترنوان إليه..تخيل شفتيها تبتسمان له..شعر بحاجبيها ترتفعان وتهبطان له، بدأ يلاغيها بحاجبيه، وابتسامته، وشره عينيه.

تجرأ ومد يده يدعوها للانطلاق معه، ولما كان صادقاً في دعواه لبت نداءه مدت يدها وخطت خارج الزجاج بخطوات رشيقة..
انطلقت بصحبته ظلا يركضان ويركضان فوق رمل الشاطئ الخالي إلا منهما..
ظلا يضحكان ويضحكان حتى سمعت ضحكاتهما نجمة نائمة في السماء فاستيقظت، سحبهما من يدهما لناحية البحر..
ترددت خجلى، وهزت كتفيها في دلال جذب ذراعها بإصرار لطيف مشت معه مستسلمة بحذر.. ظلا يتوغلان داخل المياه رويداً رويداً..
تغطي المياه أقدامهما ساقيهما فخذاهما ارتفعت إلى البطن فالصدر قفز لأعلى يصدان الموجة فالموجة تمددت لنعومة فوق سطح المياه..
ظلا يسبحان ويسبحان دون أن تبتل ملابسها الناعمة..
كست الشمس جسدها بأشعتها الذهبية فوردت وجنتيها أكثر.
اقترب يقطف لهيبهما بشوق.
ظل يضغط بشفتيه ويضغط فوق زجاج «الفاترينة».

قذفه صاحب المحل بطول ذراعه على الرصيف.. شجت رأسه.

فراغات منحوتة

نور الدين بوصباع

هل أشمر عن ساعدي لأخنق هذه الأمنيات الرديئة من هذا الليل النكد من لياي تيفلت الرتيبة أم أنكمش إلى ذاتي المحترقة أتنسم في صمت رمادها أحشائي وخرابا صدر مخنوق تشققت أضلعه وكبها سوس حتى لنخع! ثم هل للرماد لون آخر غير لون الحريق!.. هو عقلي القاحل والجاف، وليست الأرض هي الجرداء والبلقع عندما تحتويني ظلمتك أيها الليل الداجي يصبح سكونك في نفسي وقع المطر ولسوادك لون الربيع يدغدغ روحي في حبور، ولعزلتك فراغات منحوتة تملأ عينيّ بالحياة.. كيف أتنكر لك أيها الليل الوفي! كيف أمحو عن رأسي غربتي إذا لم أتعلق بك حدّ الجنون أو أهيم في حبك حدّ الحلول!.. نفسي من بهائك ارتوت فأينعت سنبلة وعيناي من قتامتك أبصرت فرسمت وردة أهديتها إلى حبيبتي لما ردت في وجهي وردتي الحمراء.. كم أستغرب حين تختلس مسامعي كلام الناس المغفلين وهم يرددون في قرف وربما في شماتة «لم غطى بتاع الناس عريان» لكن غطاءك أيها الليل الماسي يشعرني بالدفء يسري في أوصالي المتجمدة والمصلوبة، يذكرني بحضن أمي الدافئ وهي ترضعني حليبا مخلوطا بالجموح والاستكانة.. جموح البحرين يغضب واستكانة المساء لما تغرب شمسه.. ليل بهيم واحد طن يكفيني وظلمة واحدة لن تحرك في وجداني ساكناً، أريد أكثر من ظلمة مثل نبي الله يونس.. ظلمة في بطن الحوت، وظلمة في غياهب اليم وظلمة هذا المساء الأخير...

ـ «ما الليل في نظرك صديقي»!

ـ «هبة من السماء على الأرض»

ـ «تعني ماذا»!

ـ «الليل سواد في سواد»

ـ «أولم تقل قبل قليل هبة»!

ـ «هبة تقتات منها الأشباح.. الكلاب الضالة.. والمجانين مثلك».

ـ «لكني لست شبحاً أو مجنوناً».

ـ «بل ساذج».

ـ «ساذج»!.

ـ «أخشى ما أخشاه أن ينفرط عقد ليلة من لياليك»...

كيف أفلس السمار أيها الليل الغجري!.. صار سمرهم ثقيلاً ومشحوناً بمراثٍ حزينة، ما فتئ جمعهم يتفرق كلما اندسست بينهم لأنعم باللقاء، كم مجرة تفلت مني، وكم كوة أحفرها في سوادك أيها الليل المخملي دون أن أجد مكاناً أرحب من ظلمتك.. في ربعك الظل والماء والريح والريحان الذي أعشقه أيما عشق، أشرع في قراءة أبيات جدت بها عليّ أيها الليل والفرحة تعم كياني:

كلما قرأت صفحات مهملة
من تاريخ هيرودوت المنسي
أو زمن بروست الضائع
أو حروب طروادة التي لا تنتهي
أحرقت ذكرياتك الجميلة
ومزقت صور صباك
فتطهرت من رماد النسيان
ومن سلالة تتصنع العصيان...

ـ «ماذا تقرأ في شعري صديقي»

ـ «نفس سوداوي مع شاعرية ملغومة»

تبرق عيناي بفرحة عارمة، ويهتز صدري بالرضا والانتشاء، ثم أسرح أحدث نفسي فيخفوت «هذا بفضلك أيها الليل الملهم، يا نبع الروح.. يا سهم الخير.. يا موطن البسطاء القانعين بقدرهم شره وخيره.. يا مؤنس الحيارى.. ظلمتك بلسم للقلوب الجريحة، وفحمتك حناء تتزين بها العذارى ليلة زفافهن».. هل قلت ليلة الزفاف وأنا الذي أقسمت ألا أتذكر هذه الليلة بالذات! لو كان بإمكاني أن أشطبها من رأسي لفعلت ولخمد هذا الغضب الذي يوغر في صدري من زمان.. هي ليلة واحدة لو لم أقع ضحية باردة في

أتونها الكانت كل لياليّ سعيدة، مفروشة بالورود وعبقة بالمسك والياسمين ولكن ما وقع يلاحقني كل مساء جديد يناكفني وأنا في خلوتي أرسم خطة جديدة بعد ما فشلت مراراً في البحث عنك حبيبتي هل اختطفوك تحت جنح الظلام! إذا كان الأمر كذلك، أين كانت النجوم، والثريا، والأقمار! عندما أسألها تغض الطرف عني، وتتكر إن كانت رأت أحداً، وإن كنت هربت من تلقاء نفسك فإني أنتظرك عند أبواب المساء لن أومك بل سأومني.. ألم نفرحت فيك حبيبتي والظلمة هي من كانت السبب، أتذكر كل كلمة كنت تفرغينها في مسامعي.. أوقدنور عينيك.. الليل غول.. سمر الليل يسحر الناس.. حذار أن تتطاول في سهرك تستفز دخنتك التي لا تنتهي.. الليلة ليلة فرحنا التي طالما انتظرناها.. إياك أن تنجر لحديث السمار وتنسى.. عد باكراً، بل لا تذهب عندهم قط، أرجوك هذه ليلة فرحنا.. حبيبتي هل عدت باكراً أم لم أعد فذلك نقاش بيزنطي لن يقدم أو يؤخر شيئاً!.. صدقيني لم أكن من قبل وقبل أن تختفي ألهث وراء الظلام لم أكن ما زوشيلي عشق العيش متوارياً خلف الظلام، منبوذاً كأحمق.. اللون الأسود يستهويني كلما فكرت فيك وأنا أناجي روحي، بشرتي تميل إلى السمرة الداكنة.. شعر فاحم ينسدل على كتفيك.. عينان كحيلتان أغرق فيهما، أكاد أن أصرخ، وأن أشعل الدنيا رماداً، ليحترق كل شيء ويتحول إلى رماد..

هي العنقاء لن تنهض من رمادها والنوارس لن تحوم فوق رأسي لتؤنسني في هذه الوحدة القاتلة، وتبدد هذا البصيص من النور الذي يراودني من نفسي.. صورتك حبيبتي فقط من تتملكني حدّ الجنون فتجدني أهرع كل مساء يائساً، أغلق باب ليلي بإحكام رغم ما يحدثه من صرير حاد يؤذي أذني إلى مرسمي.. ريشة منفوشة، وعلبة ألوان لا يأخذ شغاف قلبي منها سوى الأسود، ولماذا الأسود! هل لأن أمي أكلت في بطنها الفحم حين كانت حاملاً بي كما حكت لي ذات يوم! أم صدمة تلك الليلة البغيضة حين هربت تلك المجنونة هي من أوقعتني في عشقك الأزلي أيها السواد!.. يا مفرج الكروب، وكاشف غم التعساء.. مهما أجهدت نفسي فلن أجد تفسيراً لوهند قارئات الفنجان.. من يعشق شيئاً يصعب عليه أن يتخلى عنه...

ـ «هل تراك عشقت شيئاً أتم فرطت فيه»!

ـ «إذا كان الأمر كذلك قد...».

ـ «قد ماذا»!

ـ «أكتم ألمي، وأحتسب أمري إلى الله».

ـ «ونعم بالله...».

أغمس الريشة في اللون الأسود وأشرع في رسم ما تجود به عليّ دوامة أفكاري ويداي ترتعشان، بصيص ضوء مسلط على الورقة لا يكاد يبين بوضوح، تنبهت لحظة وأنا في حالة هذيانية، ماذا رسمت! غيوم سوداء تسابق السماء، أعاصير رهيبة تضرب بعرض البحر ضرباً عنيفاً.. أعمدة الماء تزحف في خيلاء نحو اليابسة.. أسراب غربان تحلق في السماء.. امرأة تعتليها رابية مولية وجهها لحو البحر، رافعة يديها إلى السماء وكأنها تدعو الله، شعرها الفاحم يتطاير يمنة ويسرة.. ضمت يديّ كلتيهما إلى صدري، ثم انشغلت في قراءة اللوحة بنظرات فاحصة، لم تثرني التناقضات بين غضب البحر وسواد السماء، وأسراب الغربان، بقدر ما أثارني مكان المرأة، ماذا تفعل في لوحتي هذه، كيف تقف متحدية كل هذا الغضب الآتي من البحر، وهذه الأجواء السوداوية المحيقة بها من كل ناحية، خضّت الدماء في عروقي حين تذكرت حبيبتي، تذكرت الليلة التي اختفت فيها بكل تفاصيلها، لم أمهلها قط هربها بل لمت نفسي لتفريطي.. هي هربت من لياليّ التي لا تنتهي ومن ظلماتي وقتلتني وفضلت البحر والأعاصير.. اكفهر صدري غيظاً فهرعت إلى النافذة ففتحتها، فإذا بالقمر يطل بوجهه مبتسماً ونسيم الندى يملأ تجاويف صدري بالانتعاش...

حـروف

أمل المغيزوي

تذكر، عندما بدأت في رسم الحروف الأبجدية، بدت تلك الحروف أشبه بأشلاء مختلطة، لايمكن فك رموزها، وازداد الأمر سوءاً عندما استطاع كل التلاميذ الكتابة بطريقة صحيحة أو قريبة من الشكل الصحيح، وبقيت وحيداً ترزح تحت مسمى من يختنقون بوطأة «صعوبات التعلم» وازداد تداخل الحروف في الأوراق، حتى أصبحت أقرب إلى الفوضى والعشوائية من دون أن يظهر وجود لأي حرف كلما صرخت المعلمة في وجهك أو رفعت يدها الغليظة لتضربك على رأسك.

ورغم التطور الخافت الذي صاحب نموك الزمني والعقلي ظلت أوراقك مشوهة تثير غضب عدد من المعلمين في أحيان وازدراءهم في مرات كثيرة، مخلفة فقاقيع تحبسك وتخنقك حتى عندما تجتاز مرحلة أو صفاً إلى آخر بعبء ثقيل يشبه سير سلحفاة عجوز تقترب من المائة سنة.

كانت المرحلة الثانوية مرحلة مشوشة بالنسبة إليك لاتذكر فيها سوى خط «يوسف» الذي أبهرك وهو يكتب بعدة خطوط عربية، جذبت إليه نظر معلم العربية، والورقة الأولى التي كررت كتابتها المرات عديدة لاتتذكرها ووضعتها في يد أختك الصغيرة لتوصلها إلى «مريم» (ابنة الجيران)، ورغم أنك إلى الآن لم تتلق رداً منها لم تستطع في الوقت نفسه أن تتوصل إلى السبب الحقيقي لذلك، هل يعود إلى رداءة خطك؟! ـ رغم محاولتك الكبيرة لتحسينه ـ أم يعود إلى عدم اقتناع مريم بك؟!

توصلت بعد فترة ليست بالقصيرة إلى خطوة جديدة قرأتها في إحدى الجرائد التي وقعت صدفة بين يديك، رسمت خطاً طويلاً تعلق عليه الحروف وفكرت في الوقت نفسه بتعليق حب «مريم» في قلبك حتى تستطيع إرسال رسالة أخرى أكثر وضوحاً ونضوجاً، وصلت إلى نتيجة مقبولة نوعاً ما كتبت الرسالة الثانية، كثفت من وضعية كلمة «أحبك» أرسلتها مع قطع الشكولاتة في يد أختك، كررت اسم «مريم» أكثر من مرة وأشرت إلى بيتها عدة مرات وانتظرت الرد طوال ليال ثقيلة وهاجمتك حروف كثيرة حاولت خنقك وعلق أخوك على ذلك:

ـ كنت أشبه بقط وقع في شرك.

في الصباح أقنعت نفسك بأن سوء خطك لم يوصل حبك إلى «مريم» ولعلها أدركت هشاشة شخصيتك من تبعثر حروفك فكرت بـ «يوسف» العلم يستطيع شلك من التلاشي الذي يكاد يلتهمك ويحولك إلى غاز يدور بسرعة ليتلاشى في عدة دوائر متباينة، تذكرت ابتسامته اللزجة نفضت رأسك بقوة وسافرت كل الأفكار من رأسك وبقيت تائهاً في الطريق الترابي المتعرج الذي يوصل إلى بيت «مريم»، كمابات كيانك معلقاً بين السماء والأرض عندما وصلت نتيجة الثانوية إلى يديك وكان ردك على وجه والدك الذي بات متورماً يضرب الأرض بعصاه القديمة:

ـ إن السبب يرجع إلى سوء خطك، وحظك العاثر.

وتحرك لسانه بكلام لم يصل إلى أذنك، رغم أنك ضغطت على كلمتي حظ وخط بطريقة بارزة لعدة مرات.

هذا حظ فسه هو الذي أسعدك عندما عملت في وظيفة متواضعة وأصبحت قادراً على شراء أول هاتف نقال، شعرت بنشوة زادت من حرارة جسدك في ذلك اليوم الشتوي البارد كما زاد في الوقت نفسه من تورم وجه والدك، ولهفة وجوم الصغار وهي تجسد أمك يعمل دون أن يظهر علامة أو إشارة، كنت سعيداً كطفل حصل على لعبة جديدة لذا عمدت إلى إظهاره في مناسبات عدة ولم ينس أخوك بأن يشبهك بالطاووس الذي يتبختر بذيله الملون أضحت الحروف تظهر أمام الشاشة كبيرة واضحة ومتناسقة لاتحتاج إلى حبل يمسكها لشكرت في يا خلك عدة مرات الشخص الذي أبدع هذا الجهاز رغم أنك لم تبذل جهداً في معرفة اسمه.

شغلك الهاتف النقال عن الورق والأقلام، ينتفض قلبك مع كل رنة أو رسالة، تبدل النغمات بشكل يومي يتوافق مع مزاجك المتقلب النغمة الحزينة في ذلك اليوم ذكرتك بخلو يدي «مريم» من أي شيء ما عدا أساورها البلاستيكية شعرت بالسخط فكرت بشراء هاتف لـ«مريم» هل ستقبله؟ ممتي وهو على يدك مرتخية على الهاتف وهجم عليك حلم الأوراق والحروف مرة أخرى مخلفاً عرقاً كثيفاً التصق بوسادتك الرمادية، وازدادت كثافته عندما تحدثت والدتك عن زواج «مريم» القريب سقط النقال من يديك بقوة على الأرض، نفضت الغبار عنه بصعوبة حدقت في الشرخ الكبير الذي شوه وجه شاشته بالكامل، أصبحت الكلمات مشوشة والحروف تحتضر تحاشيت النظر إلى وجه أخيك الصامت، تخطيت الخطوط التي رسمها والدك بعصاه عدت إلى الغرفة وضعت رأسك على الوسادة وغاب كل شيء عن عينيك في لحظات قليلة وسقطت حروف كثيرة من رأسك وطغى على وسادتك بلل كثير لم تعرف مصدره.

بطولة حتمية!

أحمد كمال زكي

لم يكن يتوقع يوماً أن يكون خبراً في نشرات الأخبار المحلية والعالمية!

كان منصور شاباً بلا هوية، لا يشعر بالانتماء إلى شيء أو إلى أحد. حتى إنه كان ينظر إلى أترابه الذين ينتظمون في جماعات جهادية لمقاتلة المحتل بدهشة واستغراب خاصة عندما يواجه أحدهم قوات العدو المدججة بالسلاح، وهو أعزل لا يملك إلا حجراً يقذفهم به!

وكان يؤكد لنفسه صحة رأيه هذا كلما سقط أحد زملائه أو جيرانه برصاص جنود الاحتلال حين يحاول القيام بعملية ضدهم، وما يتبع ذلك من اعتداءات همجية على أهله، خاصة لو قام بعملية انتحارية، فهم لا يترددون وقتها في تدمير بيته على رؤوس أهله، وكان منصور يرى هذا عملاً أحمق، وأن الذي قام به لم يكسب شيئاً وإنما شرد أهله، وقتل نفسه بلا ثمن!

لكن رأيه هذا لم يكن يعني أنه يمالئ المحتل أو يرضى عن وجوده على أرضه، بل إنه كان لا يطيق منظر المحتلين، فهم بالنسبة له وحوش تحتل أجسادهم آلية يتعطشون للدماء ويتلذذون بإهانة وإذلال أصحاب الأرض، وأهون شيء عليهم هو القتل والاغتصاب!

كان يبغضهم لكنه لا يقتنع بجدوى مقاومتهم، خاصة مع عدم وجود سلاح حقيقي يقتلهم كما يقاتل الرجال، فالحجارة بالنسبة له ليست سوى لعبة تواجه دبابة متعطشة للدماء والتدمير ومن يستخدمها يصبح كمن يضرب رأسه في الصخر ولم يكن يرى في هذا الفعل أي بطولة ولو حتى الأسلحة الخفيفة لم تكن تختلف عنده عن الحجارة؛ فهي بلا جدوى ولا تأثير في مواجهة الآلة العسكرية الجهنمية للعدو!

لذلك انصرف تماماً عن الأمور السياسية وبدا وكأنه يعيش في عالم آخر، ورغم تأثره شاء أم أبى بما يجري حوله، إلا أنه حاول التركيز في تحقيق أحلامه الخاصة فغرق في العمل ليل نهار متجاهلاً وجود المحتلين ومتجنباً التصادم معهم قدر الإمكان.

وقد نجح وهو في التاسعة عشرة من عمره في تحقيق مكسب جيد ونجاحات مشهودة في التجارة، فأصبح يملك المال الذي يمنحه فرصة الفرار من الجحيم للعيش في مكان آمن لا وجود فيه لجنود محتلين قساة، يعاملون أصحاب الأرض بصلف وتجبر، ومن يعترض أو يثور لكرامته يلقى المزيد من الإهانة والإذلال، ولو تجرأ على رد الإهانة ولو بإيماءة عاجزة يفقد حياته برصاصة لا تكلف الجندي الذي يطلقها أي شيء ولا حتى مجرد سؤال عن سبب إطلاق النار!

كان منصور يحلم بالخروج سالماً من وطنه المشتعل بالمدافع والاعتقالات العشوائية، والقنابل والصواريخ التي تسقط من السماء فجأة بلا مقدمات ولا أسباب، ولم يكن يربطه بهذا الوطن النازف سوى سلمى، ابنة عمه التي تسيطر على كل مشاعره، فلا يرى في الحياة غيرها، كان يغرق كثيراً في أحلام اليقظة فيراها هي في ثوب العرس تُزف إليه لتصبح زوجته المحبة التي لا تدخر وسعاً في إسعاده وتعويضه عن سنوات الحرمان التي عاشها ليجمع أكبر مبلغ ممكن من المال ثم يغرق أكثر في أحلامه، فيراها معه في إحدى دول أوروبا أو أمريكا، تبادله المحبة، وتمنحه المتعة والأمان، بعيداً عن أصوات القصف المباغت، وصرخات الثكالى والمكلومين.

كان يحاول لفت انتباهها إلى حبه بكل الطرق، حتى إنه عندما ابتاع سيارة جديدة حرص على أن يصلها الخبر سريعاً، وكان ينتظر بسيارته بالقرب من منزلها ليعرض عليها توصيلها إلى المكان الذي تريده متظاهراً بأنه كان يمر من أمام منزلها بالمصادفة.

لكن سلمى لم تكن تمنحه ما يريد.

فهي فيروما هيأة للحب أو الزواج كانت مهشمة من الداخل، لا تشعر للحياة بطعم ولا تفكر سوى في أمر واحد أوقفت حياتها عليه، هو الانتقام.. فضلاً عن أنها كانت تراه خائناً

للوطن، بائعاً للقضية، لايحب إلا نفسه، ولا يعمل إلا من أجل سعادته الشخصية حتى لو كان ذلك على حساب أهله ووطنه.. لكنها لم تصارحه برأيها هذا أبداً، بل كانت تحاول تجنبه بقدر الإمكان، حتى عندما يزورهم في البيت، كانت تكتفي بالسلام عليه ثم الدخول إلى حجرتها متعللة بانشغالها في أعمال منزلية، وكان هو يشعر بجفائها فيلتهب حبه لها أكثر، ويدخل في متاهة من الحيرة محاولاً تفسير تصرفاتها معه، ولم يكن يجد سبباً لذلك إلا أنها مشغولة بشخص آخر غيره.

كانت الأفكار تعتصره وهو يحاول معرفة هذا الشخص الآخر الذي يجعلها لاتراه ولاتشعر بحبه لها، حتى إنه قرر مراقبتها ليعرف هذا الشخص الذي بدأ يتشكل في خياله بصور وملامح شتى، واستمر في مراقبتها لأكثر من شهرين ليصرف نظره بعد ذلك عن فكرة وجود شخص آخر يشغل ابنة عمه، وعاد لدوامته مرة أخرى محاولاً البحث عن سبب لتبلد مشاعرها تجاهه.

***

ـ أهلا منصور. كيف حالك؟

قالت سلمى مرحبة ببرود.

ـ الحمد لله.. كيف حالكِ يا سلمى؟

رد منصور على تحيتها بآلية وشرود غير معتادين منه. كان واضحاً انشغاله بأمر مهم يسيطر على تفكيره، ولم يكن هذا الشيء الذي كان قد قرر وضع حدٍّ لحيرته، ولم يجد حلاً إلا مواجهة سلمى بحقيقة مشاعرها تجاهها. هذه الفكرة التي تردد كثيراً قبل الإقدام عليها خوفاً من صدمة قاسية، فقد كانت هذه المواجهة تعني بالنسبة له احتمال أن يفقد حلمه بسلمى إلى الأبد.

حاول البحث عن مدخل مناسب لبدء كلامه، لكن سلمى بادرته كالعادة قائلة:

ـ اسمح لي يا منصور.. فلديّ مايشغلني...

همت سلمى بالانصراف وهي تكمل جملتها التي اعتادت أن تقولها له كلما زارهم، فقاطعها منصور بلهفة قائلاً:

ـ لا يا سلمى.. أرجوكِ انتظري؛ فلديّ ما أود الحديث معكِ عنه.

كانت سلمى تخشى هذه اللحظة منذ أدركت انجذابه إليها، وكانت تحاول تجنبها بكل ما تستطيع حتى لاتتسبب في جرحه ولا اضطر لكشف سرّها تحت وطأة إلحاحه وضغطه.. لكنها الآن لا تملك إلا مواجهته، بعد أن حاولت تأجيل ذلك لمرة أخرى فرفض مُصرّاً على الحديث معها في أمر يعني الحياة أو الموت بالنسبة له.

تظاهرت بعدم الفهم لكنها كانت تدرك جيداً ماسيدور الحديث عنه، طلب منها الجلوس بلهجة يمتزج فيها الغضب بالرجاء، وحين جلست على الأريكة نهض هو وظل يدور في الحجرة لبضع دقائق وهو يفرك كفيه ببعضهما ولا ينطق بكلمة واحدة، كان مازال يبحث عن طريقة يبدأ بها كلامه ولم تكن سلمى أقل منه توتراً وقلقاً؛ فقد كانت هي أيضاً تبحث عن طريقة لمصارحته برأيها فيه دون مواربة، وكانت تحاول حسم أمرها إن كانت ستخبره بما حدث لها اضطرت أم ستكتفي بردّه عنها دون قسوة.

***

خرج من بيت عمه بوجه مُربدٍّ تتصارع عليه أمارات الغضب والرغبة في الانتقام. قطع الشارع بسرعة دون أن يرفع عينيه عن الأرض، وبمجرد دخوله سيارته أدار المحرك، ثم أطلق العنان لدموعه، ودخل في نوبة من البكاء الحاد، وعندما علا صوت نحيبه أدار الكاسيت، ثم انطلق بالسيارة.

لم يكن يعرف إلى أين يذهب أو ماذا يفعل.. لكنه كان قد حسم أمره، سينتقم حتى لو كان هذا آخر شيء يفعله في حياته.

كان صوت سلمى يتردد في روحه فيَخِزُها وخزاً مؤلماً، ثم يذهب إلى قلبه فيستحيل

الصوت إلى سكين يقطع شرايينه ويهدر دمه ويبعثره في الفضاء المُقبض.
كانت كلماتها تقطعه في كل جزء من جسده فيتحول إلى كائن مثقب ليس في جسده إلا هواء يصدر أنيناً وخواراً.

قالت له: إنه لا يهتم بأهله ولا بوطنه، ومن لا يهتم بأهله ووطنه لا يؤتمن على أحد، ولا حتى على نفسه.
قالت له: إنها لن ترضى بالزواج من شخص كل ما يشغله في الحياة هو جمع المال للهروب من مسؤوليته تجاه بلده وأهله.
قالت له: إن الذي لا يحب أرضه ولا يدافع عنها، لا يحبه أهله ولا يملك القدرة على الدفاع عن عِرضه.

واصلت محاولتها لصرفه عنها متظاهرة بالتماسك والبرود والقسوة.
قالت له: إنها حين تحب فسيكون حبها من أجل وطنها ولصالح أهلها وحين تتزوج فسيكون زواجها من بطل يشعر بمعاناة أهله ولا يترك لجبنه أن يحركه ويدفعه للهروب من مواجهة العدو الذي يستبيح القتل والاغتصاب.

قال لها: إنه يحب وطنه وأهله ولكنه يرى أن الدفاع عن الأرض لن يكون باستخدام حجر لقذف دبابات وعربات مصفحة ينطلق من فوهاتها الجحيم.
قالت له: إن الحجر يستطيع تدمير الدبابة لو كان صاحبه مؤمن بالله وبقضيته.

قال لها: إنه يريد الرحيل من أجل جلب السلاح القوي الذي يحارب به العدو وليس من أجل الهروب.
قالت له: إن السلاح ها هنا، وأشارت إلى موضع قلبها وكأنها تقول له إنه بلا قلب، وبلا روح، وبلا قضية.
حاول إقناعها بوجهة نظره لكنها لم تقتنع، وفتحت عليه النار فثقبت جسده وصفَّرت روحه وجعلته ينظر إلى نفسه لأول مرة في مرآة لا تخدعه ولا تخبره بعكس الحقيقة.

كان يشعر بضآلته ونذالته، كلما سألته عن الذي قدمه لوطنه وأهله، وكلما ذكرت له أحداً من زملائه وجيرانه الذين ضحوا بحياتهم من أجل القضية وكيف أن أهلهم فرحوا بهم وهم يسطرون بدمائهم ملحمة بطولة لتحفظ من بعدهم كرامتهم ونواسيهم من تعرض للإذلال ومن تعرض للاغتصاب من جنود الاحتلال، قالت إن هؤلاء الأبطال يجبرون العدو ــ رغم خساسته ووضاعته ــ على احترامهم.. فهم لا يملكون سلاحاً إلا إيمانهم بقضيتهم وحقهم في وطنهم ورغم ذلك يواجهون آلته العسكرية الجهنمية ولا يجبنون من قصف أو قتل أو اعتقال.

كان منصور يشعر بالتقزم كلما واصلت طعنه وكشفها للحقيقة وكلما هي تجالد حتى لا تصارحه بالحقيقة القاسية، حاولت أكثر من مرة لكنه كان يحاول إقناعها بأنه سيتغير من أجلها وأنه لا يقل عنها إيماناً بقضية وطنه.. لكن كل ما في الأمر أنه يفكر بطريقة مختلفة عنها.

ولم يستوعب كلامها حين قالت له إنها لا تصلح للزواج، لا منه ولا من غيره، اعتقد أنها تحاول صرفه عنها وعادته له فكرة تشغالها بشخص آخر وبلا تفكير صارحها بشكوكه، فلم تجب بداً من مصارحته بالحقيقة، نظرت له نظرة لم يجد لها تفسيراً وقتها وعرف بعد ذلك أنها كانت تحمل إشفاقاً عليه من وقع الخبر الصدمة الذي يوشك أن يسمعه!

ولم تجد سلمى بداً من بعثرة أشلائه في المكان حين أخرجت صوتها من بين دموعها التي بدأت تنساب بلا رابط، قائلة بصوت ذبيح إنها لا تصلح للزواج من أحد لأنها تعرضت للاغتصاب، اغتصبها أربعة وحوش من جنود العدو.

كان الخبر مزلزلاً، كيف؟ ومتى؟ سأل بذهول وانكسار.

سكبت سلمى عينيها على الأرض وأخبرته بصوتٍ همهم مشحون أن ترفعهم لمواجهته، قالت إنها ذات مرة كانت عائدة إلى بيتها، عندما ظهر فجأة أربعة من جنود العدو، وبسرعة وبلا مقدمات اقتادوها قسراً إلى منزل متهدم من أثر القصف، وتناوبوا عليها بوحشية واغتصبوها وهم يضحكون ويسبونها ويسبون وطنها وأهلها.

قالت: إنها فقدت وعيها عدة ساعات، ثم أفاقت وهي تعتقد؟ وتأمل؟ أن يكون ما حدث ليس سوى كابوس بشع من كوابيسها التي اعتادت عليها، لكن آثار الاعتداء أكدت لها أن ما حدث لم يكن كابوساً، فظلت في مكانها لا تعرف ماذا تفعل.. كانت صورة أبيها وأمها وهما ينتحبان بعد معرفة ما حدث تطاردها بضراوة.. وكانت رغبتها في الانتقام من هؤلاء الوحوش تتعملق في نفسها وتزيح أي رغبة أخرى تمنتها يوماً في حياتها.. لملمت ما تبقى منها، وعادت إلى بيتها منهارة.. لكنها رغم ذلك لم تخبر أحداً بما حدث لها وانطوت على جراحها منتظرة اللحظة المناسبة التي تنتقم فيها منهم وتأخذ بثأرها لنفسها.

كان الكلام يبعثر منصور في كل مكان، ولم يكن يجد ما يقول لسلمى وهو يستمع إلى مأساتها.. لكنه كان في هذه اللحظة تحديداً يرى نفسه بعين خياله وهو يراقب اغتصاب جنود العدو لابنة عمه، بينما ينشغل عن إنقاذها بجمع الأموال للفرار من وطنه إلى وطن غريب يمنحه الأمان المدفوع الثمن. كان شعوراً مخجلاً وقاسياً، فلم يحتمل أكثر من ذلك، وتركها دون أن يودعها أو ينطق بكلمة أخرى.

***

لم تنقطع دموعه عن الهطول منذ ترك سلمى غارقة في مأساتها لم يكن يعرف ماذا يفعل أو كيف ينتقم لها ولشرفه من هؤلاء الوحوش، شعر بالخزي وهو يتذكر كيف كان مهاداً خانعاً، تاركاً الأعداء يعيثون فساداً في أرضه، وانتهاكاً لعرضه.

كم سلمى أخرى توجد في البيوت، تلعق جراحها دون أن تجرؤ على إخبار أحد بمأساتها؟ كيف كان أنانياً إلى هذه الدرجة، حين فكر في نفسه وفي خلاصه متجاهلاً ما يتعرض له أهله كل لحظة من المحتلين المغتصبين؟ ومن يتصدى لهؤلاء القساة إذا هرب من المواجهة كل شاب كما فكر هو أن يفعل؟

كان صوت سلمى ما زال يقطع أوصاله ويطعن روحه ورغم شعور الطاغي بالتعاطف معها، ورغبته الشديدة في ضمها والتسرية عنها.. كان يشعر أنه مثلها تماماً.. لا يصلح للزواج. ظل يقطع الشوارع دون أن يقصد مكاناً معيناً. كان كتائه في وطنه، لا يعرف الشوارع ولا يعرف البشر، ولا يشعر إلا برغبة جارفة في غسل عاره والانتقام لشرفه ممن سلبوه منه بقسوة، وهيمية مرت أحلامه وسلبت روحه. وصل إلى أحد التقاطعات، فرأى تجمعاً لجنود المحتل، كانوا في حالة من الاسترخاء يتبادلون النكات ويلوثون الهواء بضحكاتهم الحيوانية.

برزت أمامه فجأة سلمى، رآها ملقاة على الأرض، يتخطفها الجنود وقد تحولوا إلى وحوش دميمة يطمع كل واحد منهم في أخذ أكبر قطعة من الفريسة يأكلون لحمها ويشربون دماءها بسعادة وبرود ويطلقون ضحكاتهم النتنة كلما حصلوا على قطعة منها.

كانت تستغيث ولكن لا أحد يغيثها وكأن أحداً في الشارع لا يسمعها.

وحده منصور يسمع صوتها الذي يزلزل كل أركانه، كان عدد الوحوش يزيد على تسعة عشر وحشاً، تلوث مخالبهم وأنيابهم دماء الفريسة، ويلوكون لحمها بمتعة وارتياح. وكلما صرخت سلمى كلما تكالبوا عليها يمزقون لحمها ويشربون دماءها، ثم يركلونها ويصفعونها ويسبونها ويسبون أهلها، نظر بغضب إلى الوحوش الذين كانوا قد انتهوا من فريستهم ويعبرون الشارع بحثاً عن فريسة جديدة، صرخ منصور بمرارة، ثم انطلق بالسيارة بأقصى سرعة ليواسي سلمى ويثأر لها ولنفسه من الوحوش وحين بعثرهم في المكان شعر بارتياح شديد حتى إنه لم يشعر بالرصاصة التي اخترقت زجاج السيارة لتسكن قلبه الذي كان قد عاد للحياة منذ قليل!

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 مرة 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

لويس برتران

المثال في عالم التشكيل الشعري المتفرّد

د. حبيب بوهرور

يعتقد الكثير أن شارل بودلير هو رائد قصيدة النثر في الشعرية الغربية، فيؤرخون لأول قصائده النثرية بـ«قصائد ليلية» لعام ١٨٥٧م، ولكن المتتبع لتاريخ هذا الجنس الشعري المبتكر يدرك أن شاعراً آخر غير بودلير هو الذي أسّس المعالم الأولى لقصيدة النثر؛ إنه الشاعر الفرنسي لويس برتران (LouisBertrand) أو ألويزيوس برتران (AloysiusBertrand) (*) كما يحلو للناقد والأديبة الفرنسية سوزان برنار تسميته. فقد «كتب مجموعة شعرية واحدة» بعنوان «جاسبير الليل» (deLaNuitGaspard)، وكانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية، و«قد لفتت هذه البداية الأنظار، وأحدثت الصدمة المتوقّعة لكل بداية مغامرة، وفرضت نفسها على الحضور الشعري تدريجياً، وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر بودلير بقصائدها وأُعجب بتلك المحاولة التي كانت تمثل نقطة انطلاق للاتجاه الجديد، تماماً كما فعل من جاء بعد بودلير من الشعراء الكبار، أمثال رامبو، ومالارميه ولوتريامون»(١).

وقد خصّته سوزان برنار بمبحث الريادة والسبق، في مدخل الجزء الأول من كتابها «قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن» واعتبرته الرائد الأول لقصيدة النثر دون منازع، تقول: «في نهاية عام ١٨٢٨م، أو بداية عام ١٨٢٩م شهد «سانت بوف»* وأصدقاؤه، ذات يوم، ظهور شاب طويل نحيف، عمره واحد وعشرون عاماً، سحنته ساحرة، ولطيفة ومظهر خجول، وأقرب إلى البدائية، هذا الزائر الغريب الذي ظهر ـ كما يعتقدون ـ من إحدى حكايات «هوفمان» الشعبية (Hoffmann)، لم يكن سوى «لويس برتران» الذي وصل للتوّه من مسقط رأسه «ديجون»، هكذا كان أول ظهور في النادي الرومانتيكي لمن أبدع لتوّه قصيدة النثر ظهوراً تيتلو مصير رأس لقد سجل برتران نفسه على رأس هذه القائمة السوداء لملعونيّ قصيدة النثر التي سنشهد فيها ما قليل ظهور أسماء أكبر (رامبو ولوتريامون) وقد عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طريق الكتابة المرسومة»(٢).

كتب برتران مجموعة شعرية واحدة خلال حياته، وذلك بين الفترة الممتدة بين ١٨٢٨م و١٨٤١م تاريخ وفاته، لكن «كتابه» الأول والأخير الموسوم بـ: جاسبير الليل (Gaspard de La Nuit) لم ير النور إلاّ بعد وفاته، حيث أشرف على إصداره كل من «فكتور بافي» و«دافيد دانغر»، وهما صديقان وفيان لم يدركا أنهما بتحقيق وصيته، يفتحان أفقاً لم يحلم به الشعر من قبل، وذلك رغم أن الكتاب فشل فشلاً تجارياً ذريعاً وأهمله النقاد كلياً، «ولاشك أن ألويزيوس برتران ما كان يستحق هذه المهانة... إنني أعتقد أن «جاسبار الليل» سيظل فصلاً أبدياً للتاريخ الأدبي، وذلك لأن ثمة شعراً مكتوباً بالنثر يبدأ في «جاسبار» ولأن «برتران» هو المبدع الحقيقي لقصيدة النثر باعتبارها نوعاً أدبياً»(٣).

وينقسم «جاسبار الليل» إلى ستة أجزاء (أو ستة كتب حسب برنار) هي: لمدرسة فلمنكية، باريس القديمة، الليل وخطواته، الوقائع، إسبانيا وإيطاليا، وسيلفي، إضافة إلى بعض قصائد نفصلة قتطفة من مذكرات المؤلف، ويتضمّن كل جزء أو كتاب مجموع قطع نثرية، كل قطعة مقسمة إلى أربع فقرات أو وحدات (شعرية) أو إلى خمس أو سبع، ويفصل بين الفقرة والأخرى أو الوحدة والأخرى بياض واسع وكأن كل فقرة مقطع شعري قائم بذاته، بل وكأن النص النثري هذا شعر، وهنا تكمن أهمية برتران في محاولة هدم القواعد الكلاسيكية للنثر والشعر وخلق نمط أدبي جديد ومبتكر يوحّد بين الجنسين ويخلق أفقاً للكتابة ما عرفه الأولون بهذا الجرأة في التشكيل «ففي نثر مؤلف البياض وقفة صمت ناطقة تشعر وكأننا وسط أشباح المقاصد، والاحتمالات والأفكار غير المعبّر عنها، ففي طباق النص يتكوّن في ذهننا نص تحتاني غير مكتوب، وما إن نوحّد المكتوب بحبر أسود والمفترض بحبر أبيض، حتى يبرز المعنى العام مكملاً للنص، هذا البياض الذي كان برتران مهووساً به سيطوره «مالارميه»(*) تطويراً راديكالياً في قصيدته «رمية نرد» كأن يستوجب على القارئ أن يستقرئ كل جملة بنفسه مستضيئاً بالبياض ليبصر الكل»(٤).

وتتضح فرادة التشكيل الشعري عند برتران في قدرته على إعادة صياغة الواقع المعيش، صياغة شعرية متميزة تُضَمّنها الحلم والرؤيا، ويشكّلها تشكيلاً متميزاً يكاد يرتقي إلى درجة

الاختلاف المؤسّس للثورة، «والواقع أن تجديد برتران الكبير يكمن في محاولته أن يحُل فكرةً تقنيةً محددةً وشكلاً راسخاً مما محلّ فكرة الغنائية التلقائية التي تخلق الإيقاع بنفسها، بلا قواعد ولا منهج»(٥). ويتضح هذا بجلاء ووضوح في إعادة برتران قراءة كتاباته ومقالاته الصحفية في مرحلة ما من حياته ليبحث فيها عن اللحظة الشعرية الهاربة عبر الزمن فيعيد تشكيل تلك اللحظة المبنية على وقائع حقيقية حدثت في زمن ما ومكان ما أيضاً.

وقد تعرضت سوزان برنار إلى إبراز قدرة الشاعر برتران التشكيلية من خلال عرضها لمثالين؛ الأول عبارة عن مقال نشره الشاعر بصفته صحفياً في جريدة «لوسبكتاتور» والثاني عبارة عن تشكيل شعري جديد من حيث الصور المضمونية كما هو مألوف في ديوانه «جاسبار الليل»، وذلك على النحو التالي: «... ثمة مثال سيبين لنا كيف سيستعيد برتران ويصلح من مقال حول أحداث آنية، نُشر عام ١٨٣٠م في لوسبكتاتور، وهي جريدة كانت تصدر في «ديجون» ليحوّله إلى قصيدة تدرجها في جاسبار، ونقطة الانطلاق هي دائماً حلم يقظة حول موضوع مستمد من الواقع واقع اللحظة والمقارنة الدقيقة بين النسختين من «أكتوبر» ستوضح لنا أن التقنية قد تغيرت في وقت تغيير مفهوم الموضوع نفسه»(٦).

النص الأول هو عبارة عن مقال «لبرتران» نشر في جريدة «لوسبكتاتور» الديجونية* تحت عنوان «أكتوبر»، أما النص المقابل أو النص المولّد فهو يحمل العنوان نفسه أي «أكتوبر» أيضاً وقد نشر في مختلف طبعات ديوان(*) «جاسبار الليل».

أكتوبر
(مقال عام ١٨٣٠م)

لويس برتران LouisBertrand

لقد عاد السافواريون الصغار، وأصواتهم الشابة تقرع الآن صدى الصوت حيِّنا، كان السنونو يتبع الربيع، وهم يسبقون الشتاء، والمطر المتقطّع، الذي يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس «سانت آن» الذي يرن في كآبة بالغة، والمتسولة التي تحرك رماد دفأتها الصغيرة، والشبان المتعجلون المتدثرون بمعاطفهم، والفتاة العابرة التي ترتدي معطفها المبطن بالفراء والعربة الثقيلة التي تهتز على ضربات سوط الحوذي، وأشجار كستناء متنزهاتها التي تتأوه، جرداء عارية، والريح التي تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة، وذلك الأفق

الشاسع بلالون، بلاأبعاد، الذي تستجديه، بلاجدوى النظرات العابسة من المتاريس، كل شيء يدعونا إلى أن نأوي إلى محباتنا الأسرية، ونضيق دائرة ملاهينا ورغم هذا فهاهي ليالي السهر بجوار النار تجيء، السهرات المسرحية، عيد القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد وشموعه المضيئة، رأس السنة وأوراق الزينة، الملوك، وحلوى الفول، الكرنفال وصولجان مهرجيه، وأخيراً عيد الفصح. عندئذ سيكون قليل من الرماد قد مسح الملل عن جباهنا، وسوف يُحيي السافواريون الصغار من أعلى التل النجع الذي ولدوا فيه (٧).

أكتوبر
(نص من «جاسبار الليل»)

لقد عاد السافواريون الصغار، وصراخهم يستجوب الآن صدى حيّنا، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء.
أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب منازلنا، ومطر متقطع يغمر زجاج النافذة المصدوم والريح تنثر أوراق «الدلب» الميتة في الداخل المنزوي.

هاهي سهرات العائلة تأتي في عذوبة بالغة، عندما يكون الخارج كله جليداً، طبقات من الجليد والضباب، وعندما تزهر ورود الياقوت على المدفأة في جو الصالون الدافئ.

هاهو عيد القديس مارتان يأتي بمشاعله وعيد الميلاد وشموعه رأس السنة وألعابها الملوك وحبات فولها، الكرنفال وصولجان مهرجيه. وأخيراً، عيد الفصح، بتراتيل الصباح المرحة، عيد الفصح الذي تتلقى الفتيات فيه القربان الأبيض والبيض الأحمر!

عندئذ، سيكون بعض الرماد قد مسح عن جباهنا ملل أشهر الشتاء الستة، وسيُحيي السافواريون الصغار النجع الذي ولدوا فيه من أعلى التل (٨).

جاء النص الأول أي النص الصحفي نصاً وصفياً تقريرياً لواقع عيني محض، لم يتجاوز خلاله أطر التخييل البسيطة بل اكتفى فقط بعرض الصور كما تتراءى لقارئ الجريدة، قبل غيره كونه مقيداً بمهمة إعلامية إخبارية وصفية، حتى ولو لاحظنا إشعاع البعد الرومانتيكي بين سطور المقال، رغم خطابية الجمل الطويلة واسترسالها في الوصف الحسي المباشر.
أما النص الثاني فقد جاء أكثر إيحائية ابتعد خلالها برتران عن الأبعاد التصويرية الصحفية مثلما هو الأمر في النص الأول فعمد إلى تقسيم النص إلى مقاطع هي في الأصل عبارة عن مشاهد ولوحات فنية رائعة، تجنب خلالها البحث عن الروابط اللغوية والدلالية التي طالما بحث عنها أثناء تشكيل المقال الصحفي في الأول (النص الأول).
وتعلق برنار على مستوى الفرادة في التشكيل في النص الثاني عند برتران فتقول: «هاهنا، نرى إبداع برتران في الصميم وبراعته التقنية ـ التي ربما ـ لم تكن بلا مخاطر، فإذا ما كان التقسيم إلى مقاطع يسمح منح القصيدة قنا أكثر دقة وتوازناً أفضل فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من اكتشاف ميكانيكية معينة في تكوين من هذا النمط، إذ يقطع النص بطريقة عشوائية إلى شرائح من نفس الأبعاد ونشعر بقلق عندما نفكر أن نسقاً كهذا يسمح لأي كاتب فقير الموهبة بالحصول على قصيدة انطلاقاً من مقال في الجريدة» (٩).
والملاحظة التي يمكن أن نستخلصها من هذا مثل الرائد هي أن البداية الجذرية رغم أهميتها، ورغم كل ما يأتي بعدها هو بعض وعودها الممكنة، تظل بداية مهما كانت درجتها، وأن قيمتها لا تكتمل إلا بالتحقق وعودها وأن تحقق هذا الوعد يغطي على البداية نفسها وهذا ما حدث مع «برتران» الذي أصبح شبه نكرة في عالم قصيدة النثر رغم ريادته الموثقة بنص مثل «جاسبار الليل»، ما كان يمكن لكل من بودلير أو رامبو أو مالارميه أو لوتريامون أو غيرهم من الشعراء اللاحقين أن يمضوا أبعد من برتران لولا البداية التي ابتدأها والخطوة الجذرية الأولى التي خطاها.

(*) برتران، لويس Bertrand, Louis . ولد في ٢٠ إبريل ١٨٠٧، في قرية سيفا (ceva) في منطقة بيمون (Piémont)، استقرت عائلته في مدينة ديجون (Dijon) التحق بالثانوية وعمره اثنتا عشرة سنة (١٨١٩) عام ١٨٢٨ عين مدير جريدة «البروفاسيال» Leprovincial «وهي الجريدة الوحيدة آنذاك في مدينة ديجون الفرنسية، لينتقل بعدها إلى جريدة «المشاهد LeSpectateur» عام ١٨٣٠، توفي يوم ٢٩ إبريل ١٨٤١، عن عمر لا يتجاوز الرابعة والثلاثين.
ـ ينظر: Dictionnaire Encyclopédique de la littérature Française Edition Robert Laffont. S. A Paris ١٩٩٧. art: (Bertrand)
ـ وللمزيد عن برتران تراجع: برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨، ص ص ٦٩، ٧٠ وما بعدها.
(١) عبد العزيز، موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٤-٢، ص ٩٩.
(٢) سانت بوف هو شارل أوغيست ناقد وشاعر وروائي فرنسي ولد في بولون عام ١٨٠٤، وتوفي في باريس عام ١٨٦٩. ينظر:
ـ Dictionnaire encyclopédique de la littérature française. art: (St-Beuve)
(٣) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج ١، ص ٦٨.
(٣) المرجع نفسه، ص ٦٩.
(*) مالارميه. هو استيفان مالارميه (MallarméStéphane)، شاعر فرنسي ولد في ٦ مارس ١٨٤٢ بباريس، وتوفي في ٩ سبتمبر ١٨٩٨ بفال فين (Val vins). ينظر:
-Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française.art: Mallarmé).
(٤) الجنابي، عبد القادر، أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ط ٢، دار النهار، بيروت، ٣-٢، ص ٨٩.
(٥) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج ١، ص ٧٧.
(٦) المرجع نفسه و الصفحة نفسها.
وقد أشارت إليه برنار ووثقته وفق سنة صدوره فقط دون ذكر التاريخ كاملاً
(*) نشر في الطبعات التالية:
ـ Gaspard De La Nuit ,1er. Pavie. Angers1842, p 175
ـ Gaspard De La Nuit ,ed Payot. 1925 p113
ـ Gaspard De La Nuit ,Mercure De France 1911 p 204
ـ Gaspard De La Nuit ,?uvres Poétiques. Publies par Cargill Sprietsma, Slatkine ,Genève 1977 p 132
وقد اعتمدت على الطبعة الأخيرة مما ذكر أعلاه، لتوفرها دون الطبعات السابقة، أما الترجمة فقد اعتمدت ترجمة زاوية صادق ضمن كتاب برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن.
(٧) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج ١، ص ٧٨.
(٨) برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ج ١، ص ٧٨.
(٩) ـ برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج ١، ص ٧٨.

تجليات المكان الشعري

تحولات وفضاءات المقال

رشيد يحياوي

لايضع الشعر حدوداً لتعامله مع المكان وتمثله لغوياً، فهو محفوف بالمكان ومتفجر به يحمله في اللغة كما يحمله الشاعر في ذاكرته ومتخيله ووجوده. والقصيدة فضلاً عن كونها مكاناً للشاعر وللتاريخ وللأشياء اليومي ولكينونات الأزمنة التي تغص بها الذوات الفردية والجمعية. لهذا فإن من يروم وصف المكان الشعري يصطدم في غالب الأحيان بمتوالية من خرق المعايير التي يتذرع بها الواصف، ذلك أن الشاعر لايقف عند المكان بوصفه معطى جاهزاً لذاته أو حتى لغيره وحتى حين يجنح بعض الشعراء لاسترجاع أماكن بعينها وجعلها بؤراً لنصوصهم فإن تشكيلها شعرياً ينتهي إلى ضرب من تراكب الأماكن وانشطارها وتشظيها وتداعيها من بعضها حتى كأنها أمواج تتداخل متسعة لاستدعاء أماكن لاحصر لها إلى درجة أن الأشياء الجزئية تنتقل بدورها إلى شساعات قادرة على احتواء أماكن بحجم ما تتخيله رحابة اللغة الشعرية.

تواجهنا بالتأكيد صعوبات في فك الحمولة الرمزية للعلامة المكانية داخل النص الشعري. وخاصة أنه ليس لدينا قواميس لسانية لتصنيف وتحديد المعاجم الدالة على المكان في اللغة، وترتيباً على ذلك قد تقع اعتراضات على ربط بعض الكلمات بمرجعيات مكانية قد نتفق مثلاً على التفريق بين فعل مكاني كارتفع وفعل غير مكاني كانتبه، وقد نتفق أيضاً على إمكان تحويل الشاعر الفعل غير المكاني إلى فعل مكاني: «انتبه البحر». لكن ما القول في أفعال مثل: قضم، تدافع، لهاكسر... هل هي ذات مرجعية مكانية تفيدنا في تأويلها داخل سياقاتها النصية الشعرية ؟

هناك إشكال آخر يواجه قارئ بعض النصوص. ويتعلق بمدى احتفاظ العلامات بمرجعيتها المكانية، حين نقف في نص ما، أمام علامتي الماء والرمل مثلاً، قاصدين تحليل وتأويل الصورة، هل نأخذ بعين الاعتبار المرجعية المكانية لهاتين العلامتين، أم نتعامل مع حمولتها الرمزية التي اكتسبتاها من خلال السياق الشعري دون ربط ذلك بالمرجعية المكانية ؟

قد نصطنع لأنفسنا هذا التحديد للمكان داخل الصورة إنه الامتداد المادي المحسوس للمواقع من جغرافية وعمرانية وسياسية وكل ما يمكن أن يمثل حيزاً يحتوي عناصر أخرى، سواء أكان ذلك على سبيل الحقيقة أم من صنع المجاز والصور والمتخيل وحتى في هذه الحالة تظل مستشعرين أن هذا التحديد ينطوي على نقائص وثغرات. فهو:

ـ لايتضمن التنظيمات المكانية: بعيد/قريب، علوي/سفلي... إلخ.

ـ لايجيب عن سؤال تحول المكان من مجرد حيز إلى فاعل يتم احتواؤه من طرف مكان آخر كهذا المثال: «غابة ترتمي في الجليد».

ـ لايستجيب لتحول المكان إلى زمن والزمان إلى مكان.

ـ لايحل مشكلة إضمار المكان الذي قد يصل لحد إقصائه. فإذا قال الشاعر: «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر»، فإننا نفهم أن العينين تمت «أمكنتهما»، بأن تحولتا إلى غابة، وأن هذه الغابة مقرونة بزمن محدد، وأن العينين اكتسبتا بالتالي الحمولة الرمزية للمكان والزمن المعينين. لكن أين مكان العينين «المتأمكنتين» ؟

في النص الشعري الحداثي تنقلب الأدوار بين أطراف ثلاثة، هي الذات بقيمها ومفارقاتها، والمكان بقيمه ومفارقاته، والزمن بقيمه ومفارقاته أيضاً. ولذلك يصبح فضاء لجدل هذه الأطراف في توحدها وانفصالها وحلولها مكان بعضها. هكذا تتحول الذات إلى مكان وزمن ويتحول المكان إلى ذات وزمن ويتحول الزمان إلى مكان وذات. كما تقوم هذه الأطراف بأدوار فاعلية في أنساق الدلالة ونسيج النص متعدية صفات السكون والثبات.

ينحدر المكان الشعري من علاقات مختلفة. فله علاقة بالذوات التي تشغله أو تنفصل عنه كالمكان المشترك والمكان الخاص وكالمكان البعيد والقريب، ومكان العتبة والحد، ومكان

الداخل والخارج، وله علاقة بالحركة والثبات كمكان الأفعال والحدث ومكان الأشياء التي تبدو ثابتة في ظاهرها، وله علاقة بالقيم التي تنتجها الذات الفردية والجمعية كالمكان الثقافي والسياسي والاجتماعي والمديني والريفي والديني، والمكان الأليف والإيجابي، وله علاقة بالعوامل الضاغطة على الذات، كالمكان المعادي والسلبي، ومكان الغربة أو الاغتراب، ومكان السجن...

وفضلاً عن انحدار المكان من أمثال هذه العلاقات، فإنه ينحدر أيضاً من أنواع مختلفة تبعاً لطبيعته ومرجعياته وتشكلاته الشعرية، فيكون مرجعياً أو أسطورياً أو ذهنياً أو نفسياً ومجازياً أو حلمياً... كما يكون ضيقاً أو واسعاً، عالياً أو منخفضاً، عميقاً أو سطحياً، مغلقاً أو مفتوحاً، دائرياً أو ممتداً...

وترتيباً على ذلك يتقلب المكان في تشكيله الشعري في صيغ وأنساق وأنواع مكانية مختلفة، ما بين أماكن مرجعية متواطأ على مكانيتها، وأماكن تحولت كذلك بواسطة الصوغ الشعري «فتأمكنت» وأماكن كائنة مقابل أخرى ممكنة، وأماكن حاضرة مقابل أخرى غائبة أو مضمرة وأماكن مركزية مقابل أخرى ثانوية (توظف صفة ثانوية إجرائياً).

إن ما نسميه بالمكان المرجعي هو المكان المتواطأ على مكانيته، أي الذي يسبق للمتلقي أن كون عنه مفهوماً مكانياً أو صورة مكانية معينة قبل قراءة النص المقصود. إنه مكان يوجد بشكل أو بآخر في التمثل الواقعي للمكان، وله وجود فيزيقي فيه.

ونقسم المكان المرجعي إلى مكانين فرعيين: الأول هو المكان المرجعي الخاص، وهو ذلك الذي له تحديد سياسي أو عمراني أو جغرافي

> في النص الشعري الحداثي تتقلب الأدوار بين أطراف ثلاثة، هي الذات بقيمها ومفارقاتها، والمكان بقيمه ومفارقاته، والزمن بقيمه ومفارقاته أيضاً. ولذلك يصبح فضاء لجدل هذه الأطراف في توحدها وانفصالها وحلولها مكان بعضها

معين يطبعه بتسمية تخصه وتميزه من غيره من الأماكن المخصوصة. ويكون إدراك المكان المرجعي الخاص في النص الشعري في صيغتين: إما بالتأشير عليه باسمه، مثل «بيروت» في «مديح الظل العالي» لدرويش، أو نحدده من خلال قرائن نصية وخارج نصية مثل فلسطين في مجموعة من قصائد نفس الشاعر.

أما النوع الثاني فهو المكان المرجعي العام، وهو المكان الذي:

أ ـ لا هوية له إلا صفته الطبوغرافية أو الجغرافية، دون أن يكون مميزاً بتخصيص اسمي يوصفه اسم مكان. هذا النوع من الأماكن أكثر شيوعاً لأن الشاعر لا يتقيد فيه بمرجعية خاصة بمكان معين. كلما واجهنا في هذا الإطار علامات مثلاً: جبل، جليد، مدينة، مغارة، سماء... إلخ، كنا في صلب المكان المرجعي العام، بيد أن تحديدنا هذا نرجو ألا يفهم منه أن المكان المرجعي يحتفظ بواقعيته في النص، وأن هذا الأخير ينهض بوظيفة محاكاة الأصل. إنه ما يشغلنا في حدوده هو استقصاء تشكله في تحوله إلى مكان نصي لا يكتسب هويته الجديدة إلا داخل المركبات اللغوية.

ب ـ والمكان المرجعي العام هو أيضاً المكان الذي اتصف بالمكانية لكونه قطباً في علاقة مكانية. فإذا قلنا في هذا السياق: العالي، العميق، البعيد، الدائري... إلخ، فنحن نؤشر لمكان مرجعي عام.

يقول محمد الخمار الكنوني:

«ها أنتم تحت الأرض

البعث أو ميلاد آخر من هذا الرحم الأرضي؟

أأقول: بعيداً؟

إن الأرض أمامي يا أهلي: موت في موت، قبر في قبر».

في هذا المقطع أماكن مرجعية عامة متواطأ على مكانيتها وقد أخلص المقطع بدوره هذا التواطؤ بدءاً من السطر الأول حيث الأرض مكان بيئة الشاعر. سيستثمر هذا المرجعية لأجل انزياحات أنقذت المقطع من محاكاة التمثل الواقعي، بذلك تمنح الذات المتكلمة نفسها فصلاً معيناً من مخاطبها الطلاقاً من علاقة: أنا والأرض / أنتم والأرض:

ـ أنا والأرض (علاقة أفقية): أنا هنا والأرض أمامي.

ـ أنتم والأرض (علاقة عمودية): أنتم أسفل والأرض أعلى.

الوجود السفلي للمخاطبين لم يرتب عليه المتكلم وصفهم بالدونية، بل جعل وجودهم ذاك موضع سؤال حول إن كان سيفضي بهم للانتقال من الأسفل نحو الأعلى، موظفاً روح الأسطورة البعثية، فقام بتحويل الأرض إلى جسد أنثوي مُشاكلاً بين المكانين في الدائرية والانغلاق واحتواء منبع الخصوبة والحياة. علاقة المخاطبين بالمكان المرجعي العام (الأرض ـ الرحم)، هي إذن علاقة حياة محتملة وتشكلها المكاني العلائقي ينطوي على الامتداد من الأسفل نحو الأعلى.

أما المتكلم فيعمق صلته بالأرض بزيادة صفة مكانية أخرى لها مستثمراً علاقة كل/ جزء، وبذلك أحدث نوعاً من الخلخلة المكانية. لقد أصبحت الأرض قبراً وانتقلت لتمتد أمامه. فقدت الأرض إذن إطلاقها ودخلت في المفارقة، فهي ممتدة بوصفها أمامه وهي محصورة بوصفها قبراً. أما هذا القبر فانتقل من مكان للجثث إلى مكان للقبر: «قبر في قبر».

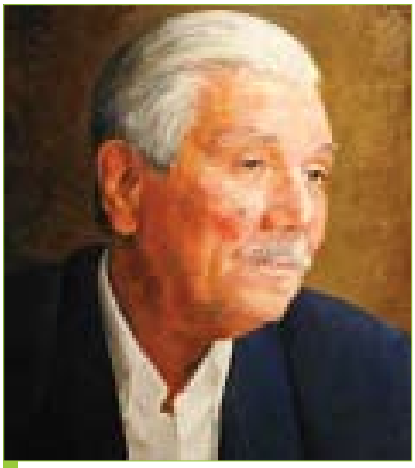
لقد قام المكان الأرضي بوظيفة وسيط دلالي بين مكانين ضديين هما: مكان الحياة الذي هو الرحم، ومكان الموت الذي هو القبر. الانتقال من دلالة لدلالة خضع لعلاقة الذاتين بالأرض. فحين ترى ذات المتكلم إلى نفسها تجد الموت علامة للمكان، وحين ترى إلى ذات المخاطبين تجد الحياة علامة محتملة لمكانهم. إنها استعارة بسيطة ومباشرة لإحدى دلالات الأسطورة التموزية.
في نص لعبد الكريم الطبال، نقرأ:

«امرأة من البهاء
على سرير من رفرفة الحرير
تضع رأسها
أو مهجة البستان
على وسادة من ريش الفجر».

في هذا المقطع مكانان وظفهما الشاعر بما يمنحهما الدلالة على الحيز واحتواء الحالة أو الفعل، وهما السرير والوسادة. فالسرير حيز للمرأة والوسادة حيز للرأس. ليهمنا هنا على كل حال مدى الخلخلة التي أحدثها الشاعر في تلقي المكانين أو مدى حفاظه على وظيفتها التقليدية. بيد أنه لابد أن نشير إلى أن الشاعر أضفى عليهما سمات من المتخيل الشعري بأن جعل السرير لامرأة من البهاء وجعل الوسادة من ريش الفجر.

بيد أنه رغم هذه الصفات الاستعارية في المقطع الطبال والخلخلة النسبية في مقطع الكنوني، فإن الشاعرين ظلا مع أسيري الصفة المكانية للمكان المرجعي العام بوصفه حيزاً. وبذلك ظلت درجة خرقهما لتلك المرجعية محدودة. وخلافاً لذلك سنرى في هذا المقطع للشوقي عبد الأمير:

«غابة ترتمي في الجليد
لا موجة تذكر النهر
لا شمس غير انطفاء السماء
ولا طير إلا كرات الجليد
ترى كيف كنت تسيل كماء
وتدنو كنار».



البياتي

لنلاحظ أن في هذا المقطع مجموعة من العلامات المؤشرة لأماكن وهي بصفة خاصة: غابة، الجليد، النهر، السماء، ماء، نار. لكن الشاعر لم يوظف التجلي المكاني لكل هذه العلامات وبمعنى آخر لم يحافظ فيجعلها على إفادتها الحيز المتواطأ عليه على حد ما رأيناه في المقطعين السالفين.
أما ما حافظ فيه الشاعر على مكانية الحيز فهو الجليد والسماء. الجليد حيز للغابة ولكرات الجليد، والسماء حيز للشمس، لكن علامات الغابة والماء والنار لم تخضع لهذا التوظيف، فالغابة أصبحت فاعلاً حيزه هو الجليد، أما الماء والنار ففاعلان في مكان مضمر نتساءل مثلاً: أين يسيل الماء؟ أين تدنو النار؟

في هذا المقطع يوظف الشاعر إذن العلامة المكانية ذات المرجعية العامة دون أن يجعلها حيزاً لتجلي الحدث أو الحالة. ثم إنه إضافة إلى ذلك، يقودنا لكي نميز بين نوعين آخرين للمكان، هما المكان الحاضر الظاهر والمكان الغائب المضمر. فالمكان الظاهر يمثله الجليد والسماء أما المكان المضمر فيمثله مكان الماء ومكان النار.
يقول أحمد مدن:

«المساء يتسكع في الورقة
ويلقي خرائطه في يدي
ويصحب نوم يدي
يغور
عميقا
عميقا
باتجاه الصباح».

حول الشاعر علامتين لا تفيدان المكان المرجعي العام إلى مكان، وهما الورقة واليد. فالورقة مكان للمساء، واليد مكان للخرائط. صفة هذا المكان أو نوعه أنه ظاهر، في مقابله يوجد مكان غائب أو مضمر. إنه المكان الذي يصحب فيه المساء يد المتكلم ويغور عميقاً.
يلاحظ أن:
ـ الورقة واليد مكانان للزمن.
ـ الزمن يتأمكن إما بالحلول في المكان، أو بالتسكع، أو بالخرائط.
ـ الزمن (المساء) يتجه عبر المكان نحو الزمن (الصباح)

ـ الحركة النزولية الظاهرة تنتظم في جدل عميق مضمر: فالمساء نزول وتلاشٍ وفناء، والصباح بزوغ وتنامٍ وحياة.

هذا المقطع مختلف للمقاطع السابقة من حيث عدم ركونه إلى الأماكن المرجعية العامة، لقد خلق أماكنه النصية الخاصة مشغلاً الجدل الزمن والمكان في حركة مكانية خارقة: المساء في الأعلى/ الصباح في الأسفل. غير أن المكان المرجعي حتى في خصوصيته يمكن أن يستثمر شعرياً ليكون بدوره مرتكز خلخلة للنسق الذي يحكم الذات بالمكان. هذا ما نراه في مقطع لمحمد بنيس: «قبل أن تمر اكش أن تستوطننا»، إن المكان المرجعي الخاص في هذا السطر هو هذا الذي تشير إليه علامة «مراكش»، هذا المكان يحتمل استبدالات لغوية عديدة تضمن البدائل الوظيفية لمقاصد الإنسان منه والشاعر لم يخرق تلك البدائل، بل ظل في حدودها بأن حافظ على وظيفة استيطان المكان بيد أنه لم يحافظ على هذه الوظيفية إلا لكي يخرقها. فضاء الخرق يتمثل بالذات في علاقات الثالوث المكان والاستيطان والإنسان لقد قلب المتكلم في النص العلاقة المكانية بين المتكلم والمكان، لم تعد مراكش حيزاً بل ذاتاً داخل حيز جديد تمثله العلامة «نا» في فعل «تستوطننا»، الفاعل إذن هو المكان والمفعول هو الإنسان. وبدل أن يحل الإنسان في المكان، دخل المكان في الإنسان الذي أصبح هو المكان.

ماذا تمثل مراكش بوصفها فضاء مدينياً له ملامسه من خصوصيات اجتماعية وعمرانية وتاريخية، وما هي القيم الثقافية والرمزية التي حلت بواسطته في الأنا؟ هذا سؤال لا يملك السطر المثبت أن يجيب عنه، فسياقه يستمد من نصه «مواسم الشرق»، أما لو أردّ أن نضيفه في سياق هذا الاقتطاع الجزئي فهو كون السطر المذكور مفصح عن مكانين فرعيين

> إن ما نسميه بالمكان المرجعي هو المكان المتواطأ على مكانيته، أي الذي سبق للمتلقي أن كون عنه مفهوماً مكانياً أو صورة مكانية معينة قبل قراءة النص المقصود. إنه مكان يوجد بشكل أو بآخر في التمثل الواقعي للمكان، وله وجود فيزيقي فيه

نضيفهما كنوعين ضمن التعدد النوعي الممكن للمكان، نقصد التمييز هذه المرة، ليس بين مكان مضمر وآخر ظاهر، بل بين مكان كائن وآخر ممكن، أي تبعاً لوضعية كل مكان داخل زمن خطاب النص المعني: فمكان الآن هو الكائن أي مراكش، ومكان الغد هو الممكن أي نحن.

إن «نحن» تنتقل إلى مكان لفعل مكاني يقوم به مكان في الشعر القديم لا عد أمثلة ترد فيها أماكن بشرية وتعامل في التركيب النحوي نفس المعاملة، لكن الفارق هو في كون الأمثلة القديمة أعطت لهذه الأماكن صفة المجاز بمحدوديته البلاغية الكلاسيكية حيث لا يقصد المكان في ذاته بل ساكنوه والحالّون فيه. فالنادي، لا يقصد به مثلاً المكان بل الحالون في المكان.

أن نتحدث عن المكان بوصفه المجال الذي تتموقع داخله الذوات أو تنتقل بينه أو تجري فيه الأحداث، يعني أننا داخل المكان السردي الذي له مواضعاته التي ليست بنفس تعقيد المكان الشعري حتى حين يكون هذا الأخير سردياً وإن هناك بالتأكيد تماثلات مكانية؛

ففي الأعمال السردية توجد أماكن نعدها مركزية وهذا النوع من الأماكن نلفيه بصيغ أخرى في الشعر، ذلك أن بعض نصوصه تتخذ لها مكاناً بعينه تجعله مركز الوقائع اللغوية المجازية، وإن شئنا بتعبير لانحبذه نقول إنه البؤرة التي تفجر أحاسيس الشاعر وذكرياته فيدير حولها ما يسجله من صور وما يثبته من حالات. في هذا المكان المركزي تتحرك إذن سلاسل الصور والعلامات والمدلولات، كمثال على ذلك نقدم هذا المقطع من نموذج لعبد الوهاب البياتي يحمل عنوان «سوق القرية»:

«الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ:
«في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتماً بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء»
وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير:
«ماحك جلدك مثل ظفرك» و«الطريق إلى الجحيم
من جنة الفردوس أقرب» والذباب
والحاصدون المتعبون:
«زرعوا، ولم نأكل
ونزرع، صاغرين: فيأكلون»
والعائدون من المدينة: يا لها وحشاً ضرير!».

في هذا النص مكان مرجعي عام هو سوق القرية وهو في الوقت نفسه مكان مركزي في النص، الشاعر حافظ على مرجعية المكان ووظفه باعتباره حيزاً، لكنه لم يربطه بسرد محبوك، بل بأشياء وحالات وأحداث مبعثرة. كلها له موقع في السوق، النص في مجمله خوصيغة مشهدية فيها حرص على التقاط تفاصيل المكان وما يجري فيه، ومن خلال تلك التفاصيل يتم استدعاء أماكن نعدها ثانوية

مقابل المكان المركزي نقصد الطريق الجحيم، جنة الفردوس، المدينة، إذا كانت هذه الأماكن ثانوية مقارنة بهيمنة المكان المركزي نصياً، فإن وضعها العلامي يجعلها أساسية في دراسة المكان المركزي نفسه وخاصة حين ننفتح في الدراسة على تقابل: الداخل/الخارج، أي ما يوجد داخل السوق وما يوجد خارجه. وهذا ما يضفي خصوصية على المركزية المكانية في الشعر إذ تهيأ قابلة للتشظي والتشتت إلى أماكن عديدة.

هذا النوع من الأماكن الثانوية يوجد في السرد أيضاً حيث نواجهها من خلال ملفوظات مثل الحوار والتذكر والتداعي والمقارنة. أما في الشعر، فيبدو لنا أن هذا النوع من الأماكن هو السائد. ولا نجد له في الغالب ما يقابله من أماكن مركزية داخل فضاء النص اللغوي، إذ لا يكون النص مقيداً فيه بمجريات السرد وإلزامات الشخصيات، العمل السردي إذ تحول إلى هذا النوع أصبح مفككاً وفوضوياً، إن لم نقل إنه يخرج من السرد الروائي إلى السرد مغاير يحتاج كفاءة قرائية تعيد اتساقه.

وهاك المقطع لمحمد بنيس يمثل المكان الشعري غير الممركز:

«هل صفي الأعلى تسلقه الحديد أبتني أسل من حجري وأمسك باليدين الرأس أفرغ بؤبؤاً لعين في الشباك أيتها الزنازن لن تطيقي شهوة الكلمات مازالت تحيتها بريقاً أشار دأبيني وبين الباب جرحاً صامتاً أيصغي إلى الأحباب ياغيم استرح تلك التي رافقتها زمناً أتطول فروعه انتصبت على الجدران فالقضبان هيئة صحوهم سبحان من سوى جبينك نخلة تهتز في حشد القرى».

إن النص يمضي في هذا التوالي اللامحدود للأماكن بمختلف أنواعها دون أن يتمركز حول واحد منها، اللهم إلا إذا انتقلنا إلى مستويات أعمق من القراءة باحثين عن أشكال الاتساق النصي واصفين المقطع ضمن سياق الأعلى أي نص «مواسم الشرق»، لقد توازى هذا التعاقب اللغوي للأماكن والحالات المكانية مع تعاقب لغوي تركيبي يحرص فيه الشاعر على استرسال الجمل دون التمييز بينها بعلامات الترقيم.

أما إذا ما تبين الأماكن المذكورة في المقطع فنحددها كالآتي:

ـ النصف الأعلى مكان يتسلقه الحديد

ـ الحجر مكان انسلال الذات

ـ الشباك مكان يفرغ فيه بؤبؤ العين.

ـ الزنازن مكان شهوة الكلمات.

ـ بين الذات وبين الباب مكان التحية والأحباب.

ـ مكان مضمر لاستراحة الغيم وهو مكان ممكن.

ـ الجدران مكان انتصاب الغائبة.

ـ حشد القرى مكان النخلة.

(٢)

الأماكن التي ذكرناها في هذا المبحث اقتراحات توخينا منها الإشارة إلى ما يحتمله المكان الشعري من تعدد في أنواعه وعلاقاته. إنها اقتراحات اصطلاحية ضمن أخرى ممكنة. يمكن الاستعانة بطبيعة الحال بالأنواع المكانية التي حددتها الدراسات السردية كلما تحمل النص وجود ما يماثل تلك الأماكن. إن النص يبقى في كل الحالات هو مقرر مصير أماكنه هو خالقها وشاغلها ومعمرها هو من يملأ حيزها أو يفرغه، وحسب وعيه بالمكان «يتأمكن» المكان وينخرق.

هل يمكن لنا إذن أن نتحدث عن خصوصيات للمكان الشعري؟ لاشك في أن المكان الشعري له خصوصيات معينة، وإلا لما جازت مقارنته بأماكن غير شعرية، أي أماكن صيغت بلغات غير شعرية وهذه الخصوصية المتمثلة في نمط استخدام الشعري للغة وتشكيل لمقاصد لها داخل مختلفة لتحديدها ونقترح مثلاً أن ننظر إليها انطلاقاً من ثلاث جهات هي النوعية والماهية والرؤية.

أ ـ النوعية: إن حصر أنواع المكان الشعري يبدو مستحيلاً، وخاصة إذا رمنا الأنواع المتشعبة في مجمل النصوص الشعرية لأن أماكنها تتعدى كثرة الأماكن الواقعية. فكل الأشياء مهما فيها غير المكانية تقبل في الشعر الانتقال إلى حيز مكاني. إذاً المكان الشعري ينحدر كما ذكرنا من أنواع وعلاقات عديدة. وهذا يجعلنا نستنتج أن المكان الشعري من جهة نوعيته يتميز بخاصيتين هما قابلية «التأمكن» والتشظي. وبإدراكنا للخاصية الأولى يتسع مفهوم المكان الشعري ليتعدى الأماكن الجغرافية والعمرانية والاجتماعية والبُنى المكانية المعهودة إلى مجمل الاشتغالات المكانية بما في ذلك الأماكن الذهنية والنفسية والمجازية والمضمرة في الأفعال الحدثية، والجزئيات والأشياء الصغيرة التي تنقلها لغة الشعر إلى شساعة مكانية لا حصر لها. لأنها بالشعر تصبح قابلة للتحول لمكان، أي أنها به «تتأمكن».

والخاصية الثانية المرتبطة بنوع الأماكن في قابليتها للتأمكن هي خاصية التشظي. والمقصود بذلك أن المكان الواحد يتحول إلى شظايا مكانية منشطرة بحورها مما يتنافى في جل النصوص الشعرية مع الثبات ووحدة المركز على حد ما نواجهه في جلّ السرود الروائية والقصصية النمطية، بالنظر إلى تلازمها مع الحدث. الشعر بخلاف ذلك قد لا يعين أي خلفية أو مكان للحدث، فإذا أضمره في الفعل انفتح في تلقي القارئ على أماكن

محتملة كثيرة، وحتى في حالة تصريحه به، فإن تداعيات الصور والأفعال يجعل النص عبارة عن انشطارات مكانية تبعاً للأشياء والأفعال والذوات، من أمثلة ذلك هذه الأسطر من مقطع شعري أوردناه سالفاً:

«غابة ترتمي في الجليد
لا موجة تذكر النهر
لا شمس غير انطفاء السماء».

محمود درويش

ففي هذه الأسطر يخلق الشاعر مكاناً قد يوصف حسب التأويلات بأنه مكان سياسي أو اجتماعي أو حضاري. وقد يوصف أيضاً بأنه مكان مأساوي أو عدمي. وهذا المكان وليد موقف الشاعر من الوجود حوله. ولكن هذا المكان تشكل بناء على تشظيات مكانية متعددة بحيث تحولت الأسطر إلى متوالية من الأماكن المتداعية في الصور انطلاقاً من أسماء مكانية تحدد أماكن مرجعية عامة أو من أفعال مكانية (غابة ـ ارتماء ـ جليد ـ موجة ـ نهر ـ شمس ـ سماء) وهكذا فإن تشظي الأماكن الشعرية يتلازم مع تداعيات وتوالدات الصور والمشاهد والذوات والأفعال والحالات.

بـ الماهية المقصود بماهية المكان حقيقته وما تتألف منه مادته وبنيته. في هذه الحالة لابد من استحضار الخاصيتين السابقتين، أي قابلية التأمكن والتشظي. فبسبب هاتين الخاصيتين يصبح المكان كثرة لا وحدة إلا إذا تحدثنا عن العالم والكون بوصفهما مكاناً عاماً تنصهر فيه رؤية الشاعر للأماكن الصغرى. وحتى حين يكون هناك مكان يبدو مركزياً في بعض النصوص كما في نص «سوق القرية» للبياتي، فإن هذا الإطار لا يكون في الأصل سوى صيغة لأماكن كثيرة. فالنص لا يقف عند المكان الواحد إلا بوصفه بؤرة للتشظي والانشطار مما يجعل النص في الأخير عبارة عن شتات من الأماكن. وهذا يعني مواجهتنا إما لمكان لشتات الأماكن مثل «سوق القرية» أو لشتات الأماكن. وفي الحالين تتعرض مادة الأماكن للتشتت بانشطارها إلى أماكن كثيرة. وهذا يعني أن حقيقة المكان وماهيته هي التشتت.

إن تشتت الأماكن الشعرية لا يعني تحولها إلى جزر منفصلة فبخلاف ذلك تتسم طبيعتها المتشتتة بخاصية ثانية هي الاختراق. فبحكم عاملي التأمكن والتشظي يحول الشعر أماكنه إلى فضاءات وبُنى تخترق بعضها مستعينة بفاعلية الاستعارة والمفارقة والتضاد والتلقي. هكذا ينتفي مثلاً التباعد في الحيز بين الأماكن النارية وبين الأماكن المائية، بين الأماكن السماوية وبين الأماكن الأرضية، بين مكان الجسد وبين مكان الجغرافيا، بين مكان الذات وبين مكان الكون الأول. يتم اختراق العلوي من طرف السفلي والخلفي من طرف الأمامي، والبعيد من طرف القريب ومكان المستقبل من طرف مكان الماضي... بل إن المكان الواحد يتشتت وينشطر ويتعرض لاختراقات بُنى وأماكن مضادة كأن يصبح المكان السفلي مكاناً علوياً وسفلياً، أو يصبح المكان العلوي السماوي حيزاً لفاعلية المقدس والمدنس العالي والوطيء، البعيد والقريب، بسبب المفارقات وفاعلية الاستعارة والتشظي.

إن التشتت والاختراق خاصيتان أساسان إذن لماهية المكان في الشعر من حيث المادة التي تكونه والبُنى والأنساق والتقاطبات التي تنتظم فيها تلك المادة بحيزها وذواتها وأفعالها. فالمادة هنا ليست في الشعر شيئاً جامداً بل خاضعاً لخاصية التأمكن التي تحول حتى النفسي والذهني والمجازي إلى مكان مشروخ منشطر.

جـ الرؤية: يرى الشاعر مكانه بالبصر واللغة والتخيل والحدس والذاكرة والقيم. ونقصد إجمالاً برؤية المكان الكيفية التي تمثل بها الشاعر والذوات النصية أماكنهم فهذه الكيفية تحدد علاقة الذات بالمكان وطريقة إدراكها له وتفاعلها معه. ولابد في هذه الحالة أيضاً من مراعاة الخصائص السالفة. لأن الذات في الشعر تتعرض بدورها لما تتعرض له الأماكن فيلحقها التأمكن والتشظي والتشتت والاختراق. فالذات بوصفها جسداً وذاكرة ومتخيلاً وقيماً تتشظى إلى ذوات وأماكن، بل إنها قد تصبح شتاتاً من الأماكن أو مكاناً من الشتات المكاني مخترقاً بالعوالم والأجساد والأكوان والجغرافيات، فضلاً عن الأحداث والأفعال. ولأن الأماكن ليست منفصلة بالضرورة عن الذات، فإن علاقتها بها تجعل خصيصتا الاختراق والتشظي مشتركتين بينهما. فتشظي هما تشظي الذات تتشظى في الأماكن والأماكن تتشظى في الذات، ويترتب على ذلك كون الأماكن التي يقدمها النص تنطبع برؤية تتسم بخاصيتين، هما كونها رؤية قلقة وعبورية.

إن الذات لا تبدو مطمئنة للأماكن بل قلقة في رؤيتها لها والقلق هنا بمعنى فعل البحث والمساءلة لا التماهي والثبات. وهكذا فإننا حتى في الحالات التي نواجه فيها ذاتاً مطمئنة في الظاهر لأماكن تعد بالنسبة لها أماكن ألفة

واطمئنان، فإننا في العمق نكتشف أن مصدر ذلك قد لا يكون سوى حضور للذكرى أو انبعاث للأمل، وهما معاً دليل على قلق دفين يخلق تداعيات بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين مكان «الهنا» ومكان «الهناك»، بين مكان اللحظة وبين مكان الذكرى... فالقلق عامل رئيس في خلق شعرية المكان لأن الشعر قلقه يخترق الظاهر والسطحي متسائلاً بصيغة معلنة أو مضمرة عما توارى خلف اليومي والمباشر حتى وإن بدا أنه لا يتعمد ذلك.

فالذات بقلقها تخترق المكان وتتخرق به. فيصبح المكان عندها ـ مهما بدا راسخاً وثابتاً، أو رحيماً وأليفاً ـ مكاناً لفعل عبور دائم نحو مكان جديد أو حالات وأفعال جديدة. عبور مستمر بين الشظايا والشتات نحو مكان للحلم أو للذكرى أو المتعة واللذة أو لواقع مختلف، ولن يكون المكان الثاني بدوره سوى معبر لمكان ثالث....

إن خاصية العبور هذه لا تطبع رؤية المكان كما تتمظهر في النصوص وحدها بل يمكن عدها رؤية للوجود والكون بصفة عامة فالشعر يتأسس أصلاً على البحث والمساءلة لأنه وليد قلق كوني غائر في أصقاع الذات السحيقة. فالذات لا ترى الكون بسوى وصفه فضاء عبور دائم يتم بفعل الاختراق، اختراق المكان نحو آخر، واختراق ظاهره نحو باطنه، واختراقه نحو ضده ونقيضه، اختراق أيضاً للقيم واللغات والذكريات والحدوس والاستشرافات واختراق للأشياء والأجساد والكينونات.

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

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 لها مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كما تشكل هذه السلسلة رئة تحتضن الأنفاس 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 ـ دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٧١١١٦ برّاق : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٦٢١٢٦

تشكيلات الصورة في الشعر العربي الحديث

علاء الدين رمضان

الشاعر لا يحشد في نصه اللغة الدالة القريبة الحاضرة في ذهنه، بل يتوقف طويلاً عند الألفاظ يتأملها وينتقيها، ثم يعيد تشكيلها وصوغها بما يتناسب مع الدلالة الوجدانية للاتصالية، وقد يغير من أبعاد صياغتها فنياً وقد يحطم من أنساقها ليخلق لنفسه نمطاً جديداً تتحقق رغبته ورغبة جمهوره في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه؛ فمن أهم خصائص التعبير الشعري أنه تعبير بالصورة يتميز بدقة تحديد طلتجارب ومفرداتها ويسر له ذلك قدرته على التحدث بلغة مرئية مشخصة، تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها، بما يحقق له القدرة على استيعاب الحياة من حوله.

القصيدة نفسها «سلسلة من الصور الجزئية المتعاقبة أو المتداخلة، فالقصيدة الجيدة بدورها صورة»، والصورة هي التي تكسب الشعر قدرته على التأثير والتجاوز، كما تمنحه ميزة «تجاوز محاولات شرحه وتحليله، فضلاً عن إعادة تركيبه بعبارات نثرية وإن حاولت الحفاظ على المعنى»(١)؛ فيقبض الشاعر بوساطتها على المعاني الكثيرة، والأسئلة الكبرى، والمساحات التي لا حدَّ لاتساعها في وجدان المتلقي ويحشدها في بضعة أسطر، فيمتاز الشعر الحديث بأنه يتشكل من أسراب من الصور المتراكبة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى؛ ويبرر كولردج لذلك بقوله: «إن الشاعر يرى أن هدفه الرئيس وأعظم خاصية لفنه هو الصورة الجديدة المؤثرة»، وهو رأي يصدق على الشعر في عصر كولردج ويصدق على الشعر حتى اليوم، لكن للصورة اليوم دوراً أبرز وأهم مما كانت عليه بالأمس فشاعر العصر الحديث قد «وجد نفسه وعى ذاته واعتز بكرامة عقله وفكره ولسانه، فلم يسلمها لمن يشاء في سوق النفاق فبلغ الذاتية الاجتماعية حين نطق بلسان الجماعة، وتمرد نيابة عنها على الطغيان والنفاق والرق المادي والمعنوي، وضرب لنا مثلاً فذاً رائعاً للالتزام في الأدب، ورسالة الأديب الذي لا يفقد وعيه في دوامة الأبصار، ولا يخطئ طريقه في داجي الظلمات، ولا تغفل عينه والناس نيام»(٢).

هذه الصحوة بدأت بالهجوم على المحسنات اللفظية والبلاغة الواضحة المباشرة والعبارة العاطفية الهادرة وقد دفع هذا الهجوم المتمرد بالشعراء الجدد إلى محاولة «التعويض عن هذه العناصر المثيرة في الشعر بالإكثار من الصور الشعرية، وكانوا يعانون فوق ذلك من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية، تلزمهم بها اللحظة الحضارية التي بدت كأنها تخترق بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان في هذا الجزء من العالم، ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر، فلجأوا إلى الصور والأساليب الموارية من أسطورة وفولكلور وإشارة ورمز، وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي الحديث في معاصر الغني بالصورة في اجتياز العقبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حي يتنفس بروح العصر الحديث»(٣)، إضافة إلى ما وجدوه من نماذج مهمة للصورة في الشعر العربي القديم، وقد علَّق الدكتور محمد حسن عبدالله التجديد في الشعر على الصورة فرأى أن البداية الحقيقية للشعر الحديث لم تكن هي الثورة على عروض الخليل وإنما كان الشعر الحديث هو ذلك الشعر الذي نهج منهج الصورة، وبذلك يجعل من مطران الأب الحقيقي لحركة التجديد في الشعر الحديث لأنه من أوائل الشعراء الذين اكتشفوا أن لكل جديد وظائفه مغايرة للصورة بوصفها عنصراً من عناصر البناء الشعري، ثم الصورة القصيدة في شكلها العام.

دراسة ذلك الدور وتلك الوظيفة اللذين تضطلع بهما الصورة الفنية في الشعر مقدور هما أن يلقيا من الضوء على الشعر ما لا تلقيه دراسة أي جانب آخر من عناصره؛ فالصورة كما يراها لويس Cecil Day Lewis في كتابه «الصورة الشعرية» هي العنصر الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة.

ويفسر ذلك بقوله: إن الاتجاهات تجيء وتذهب، والأسلوب يتغير، وأنماط الأوزان تتبدل، ولكن التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائي شعراً، ولعل هذا الرأي يستند إلى أن المجاز هو اللغة الإنسانية الأولى، وهو الرأي الذي ألحت عليه الدراسات النقدية منذ قرر أرسطو أن الاستعارة أعظم أسلوب، لأنها وحدها هي «آية الموهبة»(٤)، وفي الثقافة العربية منذ أن رأى الجاحظ أن الشعر «صياغة (أو صناعة) وضرب من النسج وجنس من التصوير»(٥).

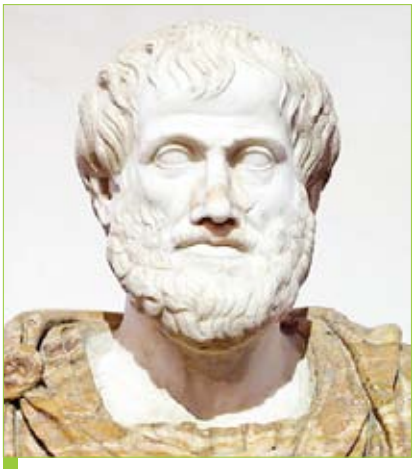
فالتصوير كما يرى أرسطو صورة متسامية عن الحقيقة وإذا لم يطابق التصوير الحقيقة فذلك

لأن الشاعر إنما مثل الأشياء كما ينبغي أن تكون، كما كان سوفوكليس يقول: «إنه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا، في حين أن أوريبيدس يصورهم كما هم» (٦).

ولعل من الأهمية بمكان «تحديد موقع الصور الفنية في البلاغة العربية والنقد القديم، ومدى ما آلت إليه من مفاهيم، رسخت في أذهان القدماء، فراحوا ينظرون من خلالها إلى الأعمال الشعرية» (٧).

فقد كانت الصورة جزءاً أصيلاً، بل إنها نقطة انطلاق مهمة في حركات التجديد الشعري، على مدى العصور، إلى جانب عناية النقاد بها عناية مخصوصة، ونضرب مثلين لذلك الاهتمام النقدي أحدهما من النقد القديم والآخر من العصر الحديث؛ فمن النقاد العرب برز اسم الإمام عبد القاهر الجرجاني بوصفه أهم من درس الصورة، بل إنه يكاد يكون قد أفرد لها كتابه أسرار البلاغة، كما أفرد للنظم دلائل الإعجاز، إن لم يكن يعني ضمناً في نظرية النظم موطن الصورة من النص؛ لقد عالج الإمام عبد القاهر الجرجاني «التصويرات» في كتابه «أسرار البلاغة»، من حيث هي فنية مشتركة بين الشعر والفنون التشكيلية وأثر تلك الصور في إثارة النفس وتجسيد الدلالة، فيقول: «الصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحُذَّاق بالتخطيط والنقش، أو بالنَّحت والنقر، فكما أن تلك تُعجب وتَخْلب، وتَروقُ وتُؤْنِق، وتَدْخُل النفسَ من مشاهدتها حالةٌ غريبة لم تكن قَبْلَ رؤيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا يُنكَر مكانه ولا يخفى شأنه... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصُوَر، ويُشكّله من البدَع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتَوَّهم بها الجماد الصامتُ في صورة الحيّ الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبيّن المميِّز والمعدومُ المفقود في حكم الموجود المشاهَد... حتى يكسب الدنيُّ رفعةً، والغامضُ القدرِ نباهةً، وعلى العكس يغضُّ من شرف الشريف، ويطأ من قَدْر ذي العزّة المنيف، ويظلم الفضل ويَتَهضَّمه، ويَخْدِش وجه الجمال ويَتَخَوَّنه، ويُعطي الشبهة سُلطانَ الحجّة، ويردُّ الحجَّة إلى صيغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بِدَعاً تغلو في القيمة وتعْلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صَحَّت، ودعوى الإكْسير وقد وَضَحت، إلاّ أنها روحانية تتلبّس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام» (٨).

ثم يوسع الإمام عبد القاهر الدائرة ويعمق رؤيته للتصوير الفني في كتابه دلائل الإعجاز الأرقى فكراً والأعمق نظراً والأهم والأغنى رؤية واستقصاءً وبحثاً؛ وقد بدا أن الجرجاني كان في «أسرار البلاغة» يصنع ما هو أشبه بدراسة لوحة النظم من خلال نظريته في الصورة فبعد أن أحاط علماً وإدراكاً بفكرة «التصوير» في أسرار البلاغة طور تلك الفكرة إلى فكرة أكبر وأشد اتساعاً يجوز لنا أن نسميها «نظرية» هي نظريته في النظم التي أفادت من أفكار نظريته في التصوير وتحليلاته وجزئياته وتطلعاتها النظرية عنده، ثم أدمجت الفكرة الأولية حول التصوير في الفكرة الأكبر والأهم حول النظم؛ يقول الإمام عبد القاهر: «إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها، وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب؛ كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهم معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم» وبها تظهر «المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق، وينضم بعضها إلى بعض، حتى تكثر في العين» (٩).



أرسطو

وبهذا نفطن إلى أن الجرجاني قدر أنه لا قيمة للتصوير إذا لم يكن منسجماً مع سياق النص، بل إن الجرجاني تطرق إلى الجذور النفسية للصورة في نفس قائلها والآثار المتوقعة في نفس سامعها مع اهتمام الإمام عبد القاهر الدائم بالأثر الجمالي الذي تتركه الصورة على النص سعياً وراء ما يتركه النص بوساطتها من أثر في وجدان المتلقي، لذا ألح عبد القاهر على المقارنة بين الصور المتماثلة والمتقابلة. أما من العصر الحديث، فالواقع أنني تخيرت النقد لا الناقد، ففي كتاب الديوان، نجد العقاد وقد تخير الصورة منطلقاً للنيل من شوقي،

فقال في حملته عليه: «إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها (...) فليست مزية الشاعر أن يقول عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه ووصلة الحياة به (...) فالتشبيه هو أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما تطبع في خيالك نفسك؛ وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان؛ فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا الاعتبار كان كلامه مطرباً مؤثراً وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضله فسطوعه والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً، إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده، وصفوة القول: إن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً أحياناً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية (١٠).

نلمس من ذينك المثالين أن النقاد والبلاغيين العرب ربطوا بين الصنعة الشعرية والصورة، وجعلوا من التخيل والإلهام عماداً للصورة، من خلال إدراكهم الشامل للارتباط القائم بين مادة الشعر والتصوير، كما نلمس أيضاً أن النقاد وعلماء البيان فرقوا - أول ما فرقوا - بين الحقيقة والمجاز ذلك أن الحقيقة عندهم

> **لغة الصورة الفنية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات؛ أي أن تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في معاجم البشر، بل غدت في السياق الجديد أشكالاً مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التي قد يقصدها الشاعر**

ترتهن بالكلمة المستعملة فيما وضعت له، في اصطلاح التخاطب والتفاهم، والمجاز ما استعمل فيما لم يكن موضوعاً له على سبيل الاتساع والعدول باللفظ عن الظاهر، وكذلك كانت الكناية بين أساليب التعبير غير المباشرة، وهي لفظ أريد به لازم معناه مع جواز (١١)؛ كما أنه من المستحيل الحديث عن الاستعارة والتمثيل دون تصوّر أن هذه تحدث عن تأليف العبارة، وليكون لها من حُسْن إما يكون «بالمسلك الذي سُلِكَ في النظم والتأليف» (١٢).

وقد قسم الجرجاني الكلام إلى ضربين «ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده؛ وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل» (١٣).

فارتباط المجازات بالنظم والسياق هو ما يحدّد نسبية فضل كلام على كلام، من جهة، واستحالة تكرار المعنى نفسه في صور مختلفة لما تنطوي عليه كلُّ بنية لغوية من خصوصية؛ فلو أخذنا مثلاً صيغتي التشبيه: (زيد كالأسد). و(كأن زيداً الأسدُ) نجدهما تشتركان في أصل المعنى وهو تشبيه الرجل بالأسد إلا أن الصيغة الثانية أقوى في الدلالة لأنها حوّلت علاقة الشبه إلى علاقة تطابق وأوهمت بأن الرجل أسدٌ في صورة آدمي؛ ولعل من أبرز الدراسات العربية للصورة، دراسة عبد القاهر الجرجاني لما يستعمله مصطلح صورة من مفهوم يختلف عن استعمالات عصرنا بمعنى فني رائد؛ فبدا جلياً أن الجرجاني لا يستعمله بالمعنى الفني الضيق الشائع في مؤلفات نقد الأدب والذي تندرج فيه وجوه المجاز كالاستعارة والكناية والتمثيل وإنما يستعمله في معنى أعم قريب من استعمال المناطقة عندما يقابلون بين الصورة والمادة، وهي عنده درجة من التجريد العقلي يستخلصها الناظر من الأشكال اللغوية الماثلة في النص بعد أن سبر بها النظر والفكر، هي صورة العقل في الكلام إن صحت العبارة. بمعنى أنها غير موجودة في ظاهر النص وإنما يتوصل إليها بالتفكير في العلاقات الخفيَّة التي تشدُّ بناءه (١٤).

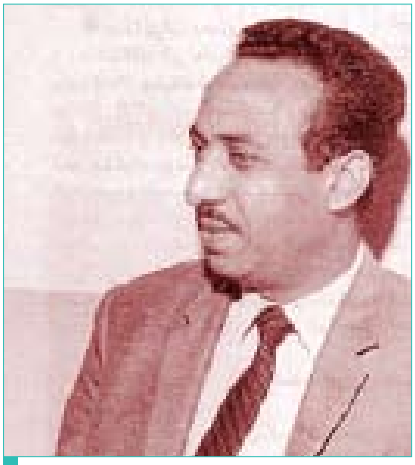
ويحاول أن يحدد حقيقة الصورة في مفهومه لها بقوله: «واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيلٌ وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البَيْنُونَة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بَيْنُ إنسانٍ من إنسان وفرسٍ من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك»؛ ويقول: «كذلك كان الأمرُ في المصنوعات فكان تَبَيُّنُ خاتمٍ من خاتم وسوارٍ من سوار بذلك» (١٥).

وكذلك يكون في الشعر: فالشاعر يأخذ لغته من مفردات الوجود، ليجعل منها بنية لغوية جديدة، كأنها تظهر إلى الوجود للمرة الأولى. لأن قدرة اللغة في الشعر وصورها على الإدهاش، قدرة فذة لا يمتلكها كثيرون من غير الشعراء، فهم يجلونها ويزيلون عنها صدأ الاستعمال،

بل يعيدون خلقها، فلغة الشعر هي اختراق للغة، وائتلاف المتناقضات، لغة تكشف لنا عن اللامرئي وتجعله مرئياً؛ وهذا يعني من جهة أخرى، أن الشاعر يجب أن يعود باللغة إلى بكارتها، للغة كمجسد جسدي للعلم والأشياء، تلك التي تجمع اللَّذَّة والألم معاً (١٦).

إن اللغة الشعرية التي تجعل من الصورة أساساً لها تصبح وسيلة تواصلية مسعفة في التعبير عن أية حالة أو رؤية تعبر وجدان الشاعر وذهنه بل تمكنه من طريقة سحرية في الإيحاء بالشيء الذي يجعل المتلقي قادراً على التقاط الإشارات وتحويلها إلى دلالات قد تضيق أو تتسع حسب طبيعة مرجعية المتلقي وقدرته على التأويل.

ونستنتج من هذا أن لغة الصورة الفنية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات؛ أي أن تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى المعرفي المتفق عليه في معاجم البشر، بل غدت في السياق الجديد أشكالاً مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التي قد يقصدها الشاعر أو يسمو بها القارئ إلى آفاق واسعة، وهو يعيد خلقها من جديد. وربما كان هذا هو المقصد الخير يرمي إليه مصطفى لبوسفي حين يقول: «الكلمة ليست مجرد لفظ محدد المعنى، بل هي عبارة عن مستقر تلتقي فيه كثيرة من الدلالات. إنها، بتعبير آخر، عبارة عن حيز يتواجد فيه أكثر من احتمال، غير أن الاستعمال المتعارف عليه طريقة توظيف الكلمة في سياقات معتادة، هو الذي يجعل دلالة ما تطغى على كل الاحتمالات. وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام يكون قد أدخل الكلمة في شبكة من العلاقات تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز. هنا بالضبط ينزل الشعر. إنه يحرر الكلمة من المواضعة الاصطلاحية، ويصبح نوعاً من



صلاح عبد الصبور

الكلام يكسر القواعد ويتجاوز السنن ليؤسس تبعاً لذلك، آفاقاً جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات» (١٧).

التعبير بالصورة فهي خاصية شعرية لكنها ليست خاصة بالشعر وقد اعتمد عليها المثل، كما فضلتها الحكمة بل إن من التصوير القرآني ما فتح السبيل أمام الأسلوب العربي لطرائق قدد من الصور ويفسر ذلك بدور عناية التعبير القرآني بالتصوير الفني إذ يؤثر التعبير القرآني والحديث النبوي التعبير بالصورة وضرب المثل، وهو ما لاحظه الشعراء ونسجوا على منواله، فقد أقر أبو تمام أنه صاغ (ماء الملام) قياساً على (جناح الذل).

وعليه القياس في الصور الكبرى مثل النبات الذي يهيج، وسراب بقيعة، وأضرابهما، فالتصوير الفني، عبارة عن مجموعة من الألفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين على شكل مجموعة من العلاقات اللغوية التي تعبر عن انفعال خاص بوساطة اللغة، التي تعد في الأصل أداة مشاعاً يستخدمها أهل اللغة بعامتهم ولذا يجد الشاعر نفسه مضطراً في كثير من الحالات إلى «أن يغير من قيمة هذه العملة، وكل هذه التغييرات، لا لأنها لها في ذاتها هذه الخاصة، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة» (١٨)، ويتم هذا التغيير باستخدام الارتباطات غير المألوفة والمقارنات غير المعهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد فتكتسب لغته آنذاك منطقاً انفعالياً مؤثراً، قادراً على حكم أدائها وضبط اتجاهه وتصبح وظيفتها لقل للازم المعنى بعد أن كانت أداة لنقل المعاني المجردة، فتنقل إلى المتلقي العواطف والآثار الوجدانية والمواقف والتجارب الفنية في شكل جديد «وهكذا تسهم الكلمات بما فيها من طاقات يستطيع الشاعر أن يفجرها في كشف أبعاد التعقيد النفسي في الصورة، وذلك لأن الصورة الشعرية التي يخلقها الشاعر تنير معالم نفسيته من الداخل» بوساطة اللغة هذا الاستخدام الخاص للدلالات اللغوية الجديدة هو الذي «يساعد الشاعر على التحلل من قيود المعاني المباشرة منطلقاً منها إلى المعاني الإيحائية الرمزية، من خلال رسم الصورة الشعرية التي تساعد على تفاعل ذات الشاعر مع طبائع الأشياء، وبالتالي يغوص وراء المعاني البعيدة» (١٩).

فالتعبير الشعري تعبير يتميز بأنه تعبير تصويري لا تقريري، وأن التصوير في حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور، ويعتبر عموداً يقوم عليه ركن أساس من أركان الشعر، وهو ركن التعبير الذي يكون ديباجته (٢٠).

هذه اللغة المخصوصة ترتبط بعمق التجربة التي يعيشها الشاعر فقد تأتي صريحة رسم من خلالها الصور، وقد تتفاوت في مواقع البلاغة، فتختلف بين الإيجاز والإطناب مما يجلب للقارئ اللذة أحياناً، والسآمة أحياناً

أخرى، وعلى هذا تتميز العبارة الخيالية من العبارة الصريحة، إذ إن الصور في العبارات الصريحة تلتهب في نفس السمع هزة الطرب التي تثيرها العبارات الخيالية، فالعبارات الخيالية تشارك العبارات الصريحة في جودة نسبها واشتمالها على المعاني التي ترتقي بها في مدارج البلاغة وتزيد عليها بإظهار المعنى في صورة تطرب لها النفس، وإذا كانت العبارة تقسم إلى أصلية وخيالية، فهل يفسر هذا إلا أن يكون ثقة بقدرة الخيال ودوره في الإبداع الفني؟، وهل يخرج هذا عن كونه دليلاً على ازدواجية مصدر الخيال بين ما هو عائد إلى الفطرة، وبين ما هو مضاف إليها من مادة الحضارة أو القوة النفسية التي تجعل الشاعر أقدر على استخدام الخيال؟ (٢١).

إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة هي بلاشك أكثر تعقيداً من أي صورة فنية، ولذا يبدو تحديد طبيعتها أمراً محفوفاً بكثير من الصعوبات، وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، وكذلك تعدد مناهج دراستها، لكنها تحتفظ بحقيقتها حية في ظلال كل تعريف، لأنها وقبل كل شيء «تركيبة لغوية، تقوم أساساً على تنسيق فني حي لوسائل التصوير وأدواته» (٢٢)، تلك الأدوات المرتبطة بأداة الشاعر الرئيسة ارتباطاً وثيقاً، كارتباط فكر مع عاطفته فاللفظ يعانق الفكرة، والعاطفة تلتقي مع الخيال، فيتحقق تركيب الصورة الشعرية من اللغة بدلالاتها المعنوية والموسيقية في مشهد قولي يرسم الكلمات، لتتجاوز مفهوم الصورة الشعرية حدود الصورة البيانية أو المجازية ليشمل الصورة التي تتحقق أو تتجسد بغير طريق الاستخدام المجازي إذ ترسم الصور بالكلمات غير المجازية، مثل قول الشاعر المصري محمد أبو سعيد:

هذي الغابة تسكنها كل صنوف الحيوان
فيا ويل الإنسان من العزلة..

فالشاعر في هذا النص يشير إلى مقارنة عقلية بين الغابة التي تكتظ بصنوف منوعة من سكانها وبين عزلة الإنسان على الرغم من حضارته؛ فيسلك الشاعر طريق الرمز بدلاً من المجاز لتحقيق شعرية الصورة، ويدعم ذلك الرمز بعدد من المقومات الفنية من قبيل المفارقة، والمقارنة العقلية، والإيحاء؛ فالصورة الشعرية تستمد أهميتها مما تمثله من قيم إبداعية وذوقية، وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني أن الشعر في جوهره ليس محاولة لتشكيل صورة فضية مجردة للتغلغل في روحها العاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري، ولأجل ذلك عرفها سيسيل دايلويس بأنها «رسم قولها الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة، فتحدث من وصف واستعارة وتشبيه أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي، ومن ثم نمضي إلى القول بأن كل صورة شعرية هي إذن بدرجة ما استعارية، وهي تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها بل ترى بعض الحقائق عن وجهها» (٢٣).

تشكيل الصورة في الشعر:

هناك وسائل منوعة يتم بواسطتها تشكيل الصورة في الشعر من حيث الموضوع: بأن يتم تشكيل الصورة بواسطة المكونات النفسية أو الاجتماعية أو الحضارية؛ أو يتم تشكيلها بوساطة أساليب الصوغ، وقد تتداخل تلك الأشكال مع بعضها بعضاً لكنها في النهاية تسهم بفعالية في بناء الصورة الشعرية في الشعر الحديث، ومن تلك الأشكال التي تعتمد على أساليب الصوغ: التشخيص والتجسيم، وتداخل معطيات الحواس؛ أو تعتمد على البعدين الزمني والمكاني، ومنها ما يعتمد على إيجابية أو سالبية الاتجاه؛ وهناك أشكال أخرى قد يبدو الحديث عنها مكروراً لاستدعائنا نسقها في مواطن أخرى من البحث، مثل استدعاء كثافة الصورة وتركيب بعضها من بعض في الصور الكلية والجزئية واستدعاء ما يلها للعمق في الصور المجازية، وإضفاء عنصر الحركة عليها في الصور الساكنة والمتحركة؛ وهناك تشكيل من حيث المضمون أو الموضوع يتمثل في استمداد الشاعر وسطاء فنيين من خارج القصيدة لمساهمتها في بناء الصورة فيستمد من فن القصة، والأسطورة، والرمز، والتراث، والقناع، حتى يجد بوساطتها معيناً فاعلاً في نقل الأثر الوجداني إلى المتلقي، وسوف أتناول هنا نماذج لهذه التشكيلات:

أولاً: التشكيل بالقصة

المقصود بتشكيل الصورة الشعرية بوساطة القصة، أن تتخذ الصورة الشعرية من القصة وسيطاً لها دون أن تهدف من وراء ذلك إلى الرمز أو الإحالة، فالرمز يحيل النص إلى نمط آخر من التشكيل هو التشكيل بالرمز الأدبي أو الرمز الأسطوري، أما الإحالة فيقصد بها التشكيل بوساطة الإحالة إلى الموروث أو استمداد قناع منه تعمق التجربة وأسلوب صوغها ومن ثم تلقيها، وفي التشكيل بوساطة القصة يهدف الشاعر إلى نقل وجدانه ومشاعره إلى المتلقي عن طريق الحكاية، سواء أكانت أولية أم مركبة، وهي في الغالب تصف حالة من الحالات الوجدانية للشاعر، ومن ذلك النوع قصيدة (أغنية للأسى) للشاعر حسن توفيق (٢٤) التي اختزلها الشاعر في صورة يسيرة حيث يصور ما يسيطر عليه من حالة الأسى والحزن بقوله:

«قلبي يسيوع سنين على مشوطة فرن ضجر»

بهذه الجملة التي تتخلق في طياتها صورة

شعرية أولية، اختصر الشاعر عدداً من الأفكار والمشاعر، التي بدأ يحللها ويضيف إليها ويشرح جزئياتها ويبرر آثارها في تضاعيف القصيدة، التي ترجع كل أجزائها إلى الصورة الرئيسة بوصفها أجزاء داخل النسق الرئيس للصورة فبينما القلب ينتظر القمر يصطحب السنين في جولة على شواطئ الضجر نجد هذا القلب نفسه يطوي في داخله أحزاناً ضجرة بدورها، ويرى التعاسة في سهره وذكرياته:

قلبي يسير مع السنين على شواطئ من ضجر
تتثاءب الأحزان فيه ... ولا تنام
فيرى التعاسة حين يوغل في السهر
في ذكريات أو طيوف لم تزل تئد السلام
ويظل يبحث عن خيال قد عبر
متلهفاً للنور من خوف الظلام
ويصيح في ملل وضيق:
طال انتظاري للقمر

ويدخل الشاعر إلى هذه الدلالات المتعلقة بالقلب، الذي يعد بدوره محوراً للدلالة، نمطاً آخر من أنماط التكثيف هو المنولوج الداخلي، إذ يخاطب القلب نفسه فيأسى على فيالِ القمر الذي طال انتظاره له في الليالي الظالمة، التي استفاق الصمت فيها لهمْ فسرى كالحريق:

طال انتظاري للقمرْ
عبر الليالي الظالمةْ
والصمت في نهم يفيقْ
يئد الوتر
الصمت يسري كالحريق
بعد التفتح بالأغاني الحالمة

وهنا يستخدم الشاعر عدداً من الإزاحات الدلالية، أو النقل الدلالي، تصير معها الليالي ظالمة لظلمة والصمت يفيق نهماً فيوهم بالقدرة على الفعل لكل من الليالي والصمت، بل تتعمق رؤيته وقدرته على صوغ تجربته الجزئية في حديثه عن الصمت الذي يزكو كلما ركد، بينما هو يحوله إلى حركة كثيفة يصفها بالنهم، ويسند إليه عدداً من الأفعال مثل وأد الوتر والسريان في الأغاني الحالمة كالحريق، يحرق هو ليدفعها إلى الصمت، وكأن كل أسباب التعلق بالدنيا فقدها هذا القلب المترقب فعاد ليسير مع السنين على شواطئ الضجر أحزانه تتثاءب ولا تنام، وهناؤه انتحر:

قلبي يسير مع السنين على شواطئ من ضجر
تتثاءب الأحزان فيه ... ولا تنام
وهناؤه العبق انتحر
ليعود وهماً في يديَّ مفتتاً مثل الحطام

فلا يجد هذا القلب سوى التشظي والتفتت بين يدي صاحبه ويستمد الشاعر من قدرته على الإزاحة وملاحظة علاقات الألفاظ، لفظ (وهم)، ويسند إليه تحول القلب، فالقلب يعود وهماً، ليوحي بأنه سبق له دخول تلك الحالة، فما كان فيه طوال التجربة الشعورية للقصيدة لم يكن سوى صحوة ألم، مر بها القلب، وعاد إلى ما كان فيه، معنى تتعاوره الأحزان، وبلا أحلام مفتتاً مثل الحطام.

ثانياً: التشكيل بالموروث

يتخذ التشكيل بالموروث اتجاهين غير متعارضين هما التشكيل بالموروث الرسمي أو ما يسمى بالإرث الثقافي والتشكيل بالموروث الشعبي، وهو ما يسمى بالإرث الوجداني، وهو الفولكلور وما يشبهه، وهذان الاتجاهان يتطابقان في تاريخنا الثقافي العربي، فيصدران عن منبع واحد بصورتين، رسمية وشعبية، أو رأسية وأفقية، وقد عالج الشعراء النسقين في أعمالهم وبعضهم لجمهما معاً في نطاق عمل واحد مثلما فعل الدكتور محمد أبو دومة في قصيدته «قَرِّبَا مَرْبِطَ النَّعَامَة»، فقد يتبادر إلى الذهن القصد الأولي المباشر لمستهل نص الشاعر مع جملة من قصيدة الحارث بن عباد الشهيرة وهو استمداد الشاعر رمز النعامة بث الحماسة في النفوس ومخاطبة النخوة العربية والكرامة العربية والحض على النفرة والذود عن هذا الكيان الجريح، وأرضه السليبة وكرامته المهدرة وعزته المغتصبة، لكن الشاعر مع تأكيده على هذه المعاني في المقدَّمة النثرية التي تصدرت القصيدة، غير منحى التشكيل المفرد إلى التشكيل المزدوج عند إشارته إلى أن الحارث بن عباد من فوق متن النعامة كسر ظهر الزير سالم أبو ليلى المهلهل وجز ناصيته، وهنا يتداخل الوعي الرسمي مع الوعي الشعبي بالقصة ذاتها، ويمتزج التاريخان فالزير سالم ملحمة شعبية مهمة لا نقل في أهميتها عن السيرة الهلالية، وإن قصر الباحثون الشعبيون في درسها وإذا كان الوعي الشعبي الكلي قد امتزج بالتأريخ الرسمي لحرب البسوس فإن هناك تداخلات تعبيرية جزئية استمدها الشاعر من الوجدان والثقافة الشعبيين للتأكيد على فاعلية ووجود هذا البعد في القصيدة يقول الشاعر محمد أبو دومة (١٩٤٤):

باعها صاحباك.. النعامة..!!
.....
رثتها القصائد..
والنادبات ارتدين جلابيبَ طين لها..!!
وحدون حداءً كئيباً..!!
فأرخ ظنك المستفزْ..!!

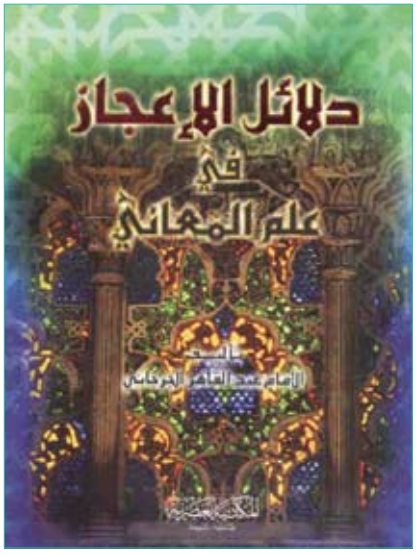
تعتمد القصيدة على الأسلوب العربي في مخاطبة المثنى حيث يبدؤها الشاعر بقوله (لا تقعدا أخويَّ)، وجرياً على تناسق الأسلوب بين القصيدة وتناص العنوان الذي يخاطب المثنى (قربا)، فالشاعر يستنفر القوم ويستحثهم ويطلب إليهم عدم الركون والخنوع والتخاذل، فيجيبه صوت بأن النعامة باعها صاحباه ورثتها القصائد، ليرمز إلى الخيانة المستترة

والخداع: ثم يبدأ الشاعر في تجسيد صورة شعبية تتداخل مع الصورة التراثية الأولى التي هي الأصل فبينما يتمثل الحزن العربي الرسمي في الرثاء نجد أن الحزن الشعبي يتمثل في عمليات شكلية ونصية، مشيراً إلى أن القدماء الذين باعوا النعامة بكوهما هانة وخداعاً وهم ظالمون بينما العربي اليوم هو مثلاً في المستوى الشعبي، بكاها وحداحداً كئيباً وهو المقابل للرثاء عند العرب القدماء، فالصورة تجسد بعدين تاريخيين وتقدمهما من خلال هما صورتان من مستويين تصويريين مستوى تظهر فيه صورة المخادع العربي يرثى للنعامة وهو بائعها، والآخر مستوى يجسد الحزن الشعبي بشمولية أكبر وتجسيد حسي وذهني معاً، فالنادبات ارتدين جلابيب طين حزناً على النعامة، وهو أسلوب شعبي للحزن، تتخذ فيه النادبة أو الثكلى قبضات من الطين وتضعها فوق رأسها وعلى وجهها وثيابها هذا هو جانب التجسيد الحسي، ثم يليه جانب المشاركة الذهنية بوساطة الحداء الكئيب وهو يسمى (العديد) أو (فن التحزين).

والنمطان الرسمي والشعبي هما بالنسبة إلى المتلقي المعاصر من قبيل الموروث، وإن كان أحدهما يمثل الموروث الرسمي والآخر يمثل الموروث الشعبي.

ثالثاً: التشكيل بالأسطورة

يعد استخدام الأسطورة في الشعر من القضايا النقدية المهمة التي طرحها النقد الحديث وتعد تجربة صلاح عبد الصبور في توظيف الأسطورة واحدة من أبرز تجارب توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث، وربما يرجع ذلك إلى أنه كان ينفر من السطوة المادية لشخصيات الأسطورة على النص فيرى أن ذلك يثقل كاهل القصيدة وتصرفها عن المتلقي فيقول: «لا أحب قط أن أعلق في قصيدتي بدبوس أسماء أعلام



الأساطير والقصص الشعبي كلون من الحلية الزائفة»؛ فالدافع الحقيقي وراء استخدام الأسطورة في الشعر ليس هو جرهما فحسب ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكبر من عمقها الظاهر ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، وبذلك يتخطى الشاعر التعبير عن الأسطورة ليصل إلى التعبير بالأسطورة.

ومن أبرز الأساطير التي صورها في شعره حتى عاود استخدام صداها في أكثر من قصيدة بل في أكثر من ديوان أسطورة (إيزيس وأوزوريس) الفرعونية ومن القصائد التي استمد لها ذلك التماس مع تلك الأسطورة قصيدته في رثاء جمال عبد الناصر لقد استغل الشاعر طاقات الأسطورة في التقائها بالوجدان الجماعي ليضفي على تجربته الشعرية الثراء والعمق. يستمد صلاح عبد الصبور من أسطورة (إيزيس وأوزوريس) محوراً رئيساً لتجربته، هو محور البعث والحياة المتجددة، وقد اجتمع لهذه الأسطورة عوامل كثيرة لتحقق القبول لدى المتلقين، أولها أن الأسطورة مصرية، فهي قريبة من الوجدان العام لأهل مصر بالأصالة، وللوجدان العربي كله، ثانياً لأن المرحلة كانت بحاجة إلى الحث على الصبر على ما يضيع، والأمل في استرجاع ما ضاع، والتطلع إلى انبعاث الكيان الكلي من جديد، بعد أن تمزق، ثم إنه جعل من مصر إيزيس التي تنطلق في إثر أوزوريس لتحثه على العودة للحياة، فيتوحد جمال عبد الناصر معها فيصبح منوطاً بها أن تجمع ما تناثر من هذه الأشلاء والمزق (٢٥):

نلقاك شاباً في رداء الحرب تنفخ في النفير
كي يتوقظ الأشلاء تجمع شمل مصر المستريقْ.
كانت على مجرى الزمان تمزقت قطعاً
فطفقت على ماء النيل تجمع مزقة إثر مزقةْ
حتى نهضت نهضتها ألقيتما التابوت في اليم السعير
وعدتما في خير رفقة.

رابعاً: التشكيل بالرمز الأدبي

ومن أبرز أنواع التشكيل الموضوعي للصورة الشعرية، ذلك النوع الذي لا يستعين بالموروث من ناحية، ولا يقتصر على سرد المضمون القصصي المباشر للتجربة من ناحية أخرى، وإنما يسلك سبيل الرمز والإيماء والإشارة والإيحاء، مستعيناً بأسلوب الرمز الأدبي للتوصل إلى مبتغاه، ومن ذلك قول الشاعر درويش الأسيوطي في قصيدته (خُشُب):

في الغرب نجار تمرس بالنجارة والخشب..
ولديه آلات تشق قلوبنا شقاً..تسويها على حسب الطلب
ملكان معتدلاً..بنوا منه الكنائس والمساكن،
صنعوا منه الأسرة والنوافذ خلقوا من لبه ورق
الجرائد والخطب
ما كان ملتوياً عصيَّ الرأس
خُصص للمدافئ في الشتاء الثلجِ..يزهر باللهب.
ومن البقايا يصنعون دمى لأطفال المدارس

عندهم... وقت اللعب..
فإذا أحاطوها بأضواء الدعايةِ، والبغايا...
والكذب..
صارت ـ بعون الله ـ حكاماً على أرض العرب
(٢٦).

بوساطة صورته الكبرى التي تجسد صورة متكاملة لنشاط من الأنشطة الإنسانية هو النجارة ودوره في الحياة الإنسانية بعامة واختلاف هذا الدور باختلاف المكان والزمان، والأصل ينطلق من مادة واحدة هي الخشب بين يدي نجار متمرس والشاعر يستخدم عدة وسائل فنية للوصول إلى الهدف الموضوعي أو الناتج الدلالي للقصيدة، وهو التأكيد على مبلغ هوان الحكام العرب، دون أن يسقط في المباشرة والتقرير الدلاليين، كما يستمد المفارقة والتعريض لدعم فكرته الرئيسة، فالشاعر يقول في صورته الشعرية إن أصل الحكام العرب بقايا أخشاب الصناعة، يصنع منها دمى لأطفال المدارس في الغرب وبعد أن تُحاط بالبغايا والأكاذيب تبلغ عندهم مرتبة الحكام على أرض العرب، وهو أمر يرسخ فكرة التبعية السياسية والمهانة وسيطرة الغرب على مقدرات الحكم العربي.

خامساً: التشكيل بالقناع
قد يتخذ الشاعر من بعض الشخصيات أو الوقائع التاريخية، التي يستدعيها في شعره، أقنعة، يتوارى خلفها بوصفه إنساناً معاصراً فيحكي الشاعر عن الحاضر بوساطة الاستحضار المكثف للماضي، وهو ما سمي بالقناع، وذلك بأن يبتكر الشاعر شخصية رمزية يستدعيها في شعره فيتحدث بلسمها وبلسانها عن شواغله وأفكاره ورؤاه، وهذا النمط يعالجه الشعر العربي القديم، على الرغم من وجود ذلك المنحى والاتجاه الفكري والفني في التراث النثري العربي بكثافة، كما هو الحال مثلاً في: كليلة ودمنة لابن المقفع، وفي جل المقامات، وهي فن كان يقوم على نحو رئيس على فكرة القناع.

وقد اهتم الشعر الغربي بذلك الأسلوب الصياغي اهتماماً كبيراً وتأثر به الشعر الحديث في جملة ما تأثر به من أساليب في الصوغ والفنيات، وقد أعلن الشعراء عن تأثرهم بالشعراء الغربيين، فيقول الشاعر أدونيس: «لا شك في أن وراء ابتكاري لشخصية «مهيار الدمشقي»، تأثر بنماذج غربية: رلدشتنيتشه فاوست غوته، مالدورور لوتر يامون».

إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة، هي بلا شك أكثر تعقيداً من أي صورة فنية، ولذا يبدو تحديد طبيعتها أمراً محفوفاً بكثير من الصعوبات، وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، وكذلك تعدد مناهج دراستها، لكنها تحتفظ بحقيقتها حية في ظلال كل تعريف

لقد احتشد ديوان الشعر العربي بالأقنعة التي يستمهنها الكاتب ستاراً يتوارى خلفه فيسقط على الحاضر ما يوازيه من صور الماضي، فصلاح عبدالصبور استمد في شعره قناع «الملك عجيب بن الخصيب» وهو من ملوك ألف ليلة وليلة كما يقول صلاح عبدالصبور نفسه، فيفتح الباب أمام ضرورة واقعية التاريخية للقناع، وهو الأمر الذي يفتح أمامي السبيل لأرى أن هناك فارقاً واجباً بين القناع والنماذج العليا، فأقترح أن نفرق بين النماذج القناعية وبين استدعاء النماذج العليا، فاستدعاء النموذج الأعلى يجب أن يكون قد وقع موضوعية، وهو ما يجعل أمر واقعيته التاريخية حتمياً، بينما القناع يمكن أن يقدم هو من نفسه لنفسه بنية ظنية، تقدم واقعاً بديلاً يلمح إلى واقع مرفوض ينبذه الشاعر، ومن ثم جاز للشعراء استمداد نماذج لأقنعتهم من التراث الشعبي الفولكلوري كما فعل الشاعر صلاح عبدالصبور مع عجيب بن الخصيب، قاصداً به ابن الملك إيمار صاحب جزائر الأبنوس، بينما إبراهيم بن الخصيب صاحب مصر لم يكن هو ما قصده الشاعر في قصيدته فإبراهيم خرج من مصر إلى بغداد ومنها إلى البصرة بحثاً عن صاحبة الصورة التي هي جميلة الزاهدة بنت أبي الليث العميد صاحب البصرة، أما صعلوك قصة الحمال والبنات، فهو ابن الملك إيمار؛ وهو من قصده الشاعر ليعرض من وراء قناعه بعضاً من شواغله وهمومه الفكرية في صورة هذا الصعلوك، إذ يجعل من هذا الإنسان الذي نشأ في الغيلان وتخبط في السفسطة صورة للجور والضلال، ومن بلاطه صورة للكون، ومن الملك الأب الميت صورة لسيادة القوى العليا على المجتمع، ثم تسلم تلك القوى الإنسان للكون منفرداً باحثاً عن الحقيقة، زاد مقدر من السفسطة وقليل من الخبرة فيبحث وراء الزيف عن الحقيقة في رحلة باطنية:

أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعة
يا حفنة من الصفاء ضائعة

فالحقيقة الوحيدة القاسية التي يجدها الملك هي أن الإنسان قد سقط كما يسقط البهلوان في الشبكة؛ ثم يعد قناع عجيب بن الخصيب، يستمد صلاح عبدالصبور قناع «بشر الحافي»؛ الذي استدعاه من سطر وحيد قرأه في أحد كتب

الطبقات ليصوغ منه صورة رمزية مهمة تدعو للقيمة وتنبذ التكالب على الحياة.
ومن أقنعته كذلك قناع السندباد الذي استخدمه في قصيدته «عندما أوغل السندباد» التي حكت عن تجربته في الهند، إذ انعكست في صورتها قناعاته وأفكاره ورؤاه التي استمدها من تلك الرحلة التي عمل خلالها مستشاراً ثقافياً في السفارة المصرية هناك، وقد احتشدت القصيدة بالصور المهمة المحملة بالأفكار والدلالات:

كل شيء تجلى له وانكشف
كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتماً
وصار الرحيل مللاً يستطيل
ثبت السندباد مجاديفه وأدار الشراع على الريح
واستعد ليوم المعاد.

من خلال الصور الكلية والجزئية أسبغ الشاعر على قصيدته عدداً من الأفكار التي تتداعى في وجدان التاجر الرابح في رحلة عودته، محملاً بجديد بضائعه وأرباح سفرته، تتعانق في صوره الرؤية البصرية، وتمتزج بها الرؤى النفسية والوجدانية، تتجاذبه فرحتان فرحة الظفر وفرحة السلامة والعود الحميد.

ومن الشعراء الذين استمدوا الأقنعة في صورهم الشعرية الشاعر أدونيس الذي استدعى عدداً من الأقنعة في شعره من بينها قناع «مهيار الدمشقي»، وهناك من النقاد العرب من يخلط بين شخصية مهيار الدمشقي والشاعر مهيار الديلمي، وليس ما يجمع بينهما غير الاسم «مهيار»، ما عدا ذلك، لا صلة بينهما إطلاقاً، على أي مستوى، فقد أراد أدونيس من ابتكار هذه الشخصية أن يخرج من الخطاب الذاتي الشعري المباشر وأن يتحدث عن عالمه بلغة غير ذاتية، لغة رمزية تاريخية، موضوعية، ينطق بها شخص، رمز وأسطورة في آن واحد، وهو بذلك أكثر من قناع، إنه بؤرة تتلاقى فيها أبعاد الثقافة العربية في شاغل رئيس محوري: هو تجاوز العالم العربي القديم، إلى عالم عربي جديد.
اللجوء إلى المثل العليا والأقنعة فنية تشكيلية استطاعت أن تمد الشعر العربي بسياق رمزي يتيح إسقاط الماضي عبر الحاضر واستمداده لمعالجة القضايا الشائكة وبوصف القناع صورة من صور المعالجة له أهمية مقدرة في عمليات الصياغة فهو فنية أسلوبية مهمة في الكتابة الشعرية العربية الحديثة، تكاثر لاحقاً، إلى الرموز والأقنعة التاريخية.
ولتلقي الصورة هناك عدة أوجه يمكن تلقي الصورة من ناحيتها ـ كل على حدة ـ بناء الصورة ووحدتها الجزئية ودورها الدلالي وعلاقتها بالصورة الكلية للنص والصورة الجزئية المضمنة فيها أو المصاحبة لها أو المشتملة عليها.
هذه الفكرة تلتقي على حقيقة معاناة الكشف عن الصورة أو اكتشافها عند الشاعر وكذلك لا تأخذ في حسبانها المعاناة الأخرى المقابلة لدى المتلقي عند استقبال الصورة وإدراكه لأبعادها داخل القصيدة، حيث يتخذها سبيلاً للتأثر بتجربة الشاعر ومعايشتها بنفسه، وبالتالي يتمتع بالإدراك الجمالي للأشياء المبعثرة، تلك التي أعيد تشكيلها في تصوير فني جميل ساهم فيه خيال الشاعر وانعكست من خلاله عواطفه وانفعالاته وقدراته الفنية؛ لكن من الأفضل ـ إذا كان الأمر كذلك ـ ألا تتحكم فينا فرضية واحدة بل يمكن أن نسمح لفرضيتين في آن واحد بالتحكم في حكمنا الأدبي، أولاهما: أي الصور البلاغية تكون أكثر عمقاً من حيث هي صورة منذ البداية، وثانيتهما: ما هي إمكانية الحكم من خلال نجاح الشاعر في إعادة تشكيلها أو في خلقها ابتداءً أو في وضعها ضمن النسق العام محددة بمجموعة من العلاقات الفنية داخل السياق التصويري في العمل ككل (٢٧).
فليس من المطلوب أن «نستدعي إلى أذهاننا صور الأشياء التي يعبر عنها الشاعر، وإنما نمارس وحسب طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة لها، فضلاً عن أن الصور الذهنية قد تكون غامضة مجملة غير متناسقة، في حين تكون الأفكار المصاحبة لها دقيقة متناسقة» (٢٨) فليس الموضوع الحسي يعامة البصري بخاصة من غايات الصورة، والشاعر عندما يعتمد على النواحي الحسية، إنما يريد أن يعبر من خلال الحسي إلى الخيالي والفكري، وليست وظيفة اللغة ذات الألفاظ أن تقدم إلينا نسخاً من الإدراك والأحاسيس المباشرة قائمة للإدراك الحسي كما هي، لأن الكلمات لا تصلح لهذه الغاية، وعملها الحقيقي أن تعيد بناء الحياة نفسها، وأن تبعث في الإدراك معنى لنسق وانتظام فلا شيء وعندما يستعين بعض العناصر الحسية في الصورة إنما يطمح إلى تجاوزها لخلق نسق بديل أسمى وأعمق تأثيراً.
لذا كان للتجربة الخاصة دورها مهم في تلقي الصورة الشعرية، ربما يتعاظم هذا الدور حتى يصل إلى درجة الحكم على الصورة ومهارة الشاعر في صوغها من عدمه، فإن كثيراً من النجاح الذي يحرزه الشاعر يتوقف على مهارته في إثارة الروابط بين التجارب الذاتية المختزنة واستدعائها في أذهان المتلقين، فعلى سبيل المثال شعر أول حنقل يثير الحماسة والنفرة ويحبب إلى النفس كشف حيل الحكام والسدنة، فهو لا يستدعي كثيراً من الذكريات أو التجارب المشابهة، وإنما يعتمد بقوة على التأثير النفسي للصور وإيقاعاتها الموسيقية، رغبة في إثارة الشعور والانفعال؛ بينما أحمد عبد المعطي حجازي يكثر من الصور الأليفة والتجارب الإنسانية التي عايشها وعايشها المتلقي مع نصه، وهناك نوع ثالث من الصور

الشعرية يرتبط نجاح تلقيه على العاطفة أو الأثر الوجداني، بوساطة الاتحاد أو التقمص الوجداني من خلال فناء شخصية المتأمل في موضوع التأمل ولعل قصائد حسن توفيق من أبرز نماذج هذا النوع من التلقي.

وقد تتوقف درجة التلقي على نوع الصورة من حيث اعتمادها على الحس أو الفكر، كما يجب الأخذ في الحسبان نوع وأسلوب معالجة الصورة فلهذه الأمور دورها في نجاح العمل، وقبول المتلقي له وإقباله عليه، ولعل ضرورة بروز الحسية في الصورة الشعرية هو ما حفز بعض النقاد إلى تقسيم عناصر هذا الحس التصويري إلى: حس بصري وسمعي وشمي، وذوقي، ولمسي، وحراري، وحركي، ونفسي، وعقلي؛ إذ يبدو الشاعر العربي وقد عاش هذا الحس بكل معالمه، يؤكد ذلك ما أشار إليه الدكتور طه حسين في الشعر الجاهلي إلى مدرسة الحس والصنعة التي تزعمها أوس بن حجر وعرفت امتدادها حتى نهاية العصر الأموي.

فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها ـ لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها مثل قول السياب في مطلع قصيدته أنشودة المطر: «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر» فالشعر إذا كان تقريرياً وعقلياً صرفاً كان مدعاة للملل وانصراف المتلقي عنه؛ وقد أدرك الشعراء ذلك بإدراك أهمية الصورة الحسية، ويسر تلقيها، وعلو قوتها في وجدان المتلقي، مقارنة بالصور الفكرية المجردة.

على أن أكثر ما يهمنا في تلقينا للصورة الشعرية الحسية أن نستجيب لها انفعالياً وفكرياً، وليس من المهم مطلقاً أن نتلقاها تلقياً حسياً لكي نستجيب لها هذا ما لا نستجابة الانفعالية الفكرية، وهذا ما حدا بالنقاد إلى تفصيل القول في أنماط تلك الصورة الحسية، يقول رينيه ويليك عن الصورة الحسية البصرية مثلاً: «الصورة البصرية إحساس أو إدراك حس، لكنها أيضاً تنوب عن، أو تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي، ويمكن أن يكون تقديماً وتمثيلاً في وقت واحد».

المستندات البحثية والإحالات:

١ـ انظر: ميخائيل أوفيسيانيكوف: الصورة الفنية؛ ضمن كتاب مشكلات علم الجمال الحديث، قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٩، ص ١٦٤؛ ود. محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ص ٧ ـ ٨.

٢ـ د. عائشة عبدالرحمن، قيم جديدة في الأدب العربي، ص ٤٦، دار المعارف بمصر.

٣ـ د. سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، ص ٤٨ـ٤٩، بحث بمجلة عالم الفكر الكويتية، مج ٤ ـ ع ٢، يوليو ـ سبتمبر ١٩٧٣م.

٤ـ د. شكري محمد عياد كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ١٢٨، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٣.

٥ـ الجاحظ: الحيوان: ٣/١٣٢، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط الذخائر ٧٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٢؛ وانظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ١٢.

٦ـ د. شكري محمد عياد كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ١٤٤.

٧ـ د. عبدالله التطاوي، الصورة الفنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ١٥.

٨ـ الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٥ـ٢٧٦، ط ٦، محمد علي صبيح ١٩٥٩م.

٩ـ دلائل الإعجاز، طبعة دار المعرفة، ص ٦٩ ـ ٧٠.

١٠ـ العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ط مكتبة الأسرة، هيئة الكتاب، القاهرة، ج ١ ٤٥ ـ ٤٦.

١١ـ انظر: التطاوي: الصورة الفنية، ص ١٥، وص ٢٨؛ ودلائل الإعجاز ٣٨٢ ـ ٣٨٣

١٢ ـ دلائل الإعجاز، ص ٨٣.

١٣ ـ دلائل الإعجاز، ص ٢٢.

١٤ـ حمادي الصمود: التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس ص ٥٢٥ـ٥٢٧، منشورات الجامعة التونسية.

١٥ ـ دلائل الإعجاز، ص ٣٨٩.

١٦ـ الكبيسي، الائتلاف والاختلاف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٨٨.

١٧ـ محمد مصطفى اليوسفي في بينية الشعر العربي، دار سراس للنشر، تونس ١٩٨٥، ص ٢٧.

١٨ـ عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ١١٢، ط ٥، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٣م.

١٩ ـ التطاوي، الصورة الفنية، ص ٦.

٢٠ـ محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة مصر، ص ٦١.

٢١ ـ التطاوي، الصورة الفنية، ص ٢٤.

٢٢ ـ التطاوي، الصورة الفنية، ص ٣.

٢٣ـ سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ص ٢٣؛ وانظر: محمد حسن عبدالله، الصورة، ص ٢٩.

٢٤ـ حسن توفيق، الأعمال الكاملة، أغنية للأسى، ط هيئة الكتاب، القاهرة، ص ٦٦٩ ـ ٦٧٠.

٢٥ـ صلاح عبدالصبور: تأملات في زمن جريح، ص ٦٨، وانظر: د. أحمد عبدالحي: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي... الموقف والأداة، ص ٢٩٤ ـ ٢٩٧.

٢٦ـ درويش الأسيوطي: بدلاً من الصمت، هيئة الكتاب، القاهرة، ص ١٦ ـ ١٧.

٢٧ ـ التطاوي، الصورة الفنية، ص ١٦ ـ ١٧.

٢٨ـ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٨، ص ١٣٩؛ نقلها عن ريتشاردز I.A.Richards، من كتابه النقد التطبيقي Practical Criticism، ص ٣٩٣.

قصيدة النثر..

أسئلة الهوية والتحولات

حمزة قناوي

منذ ظهور قصيدة النثر في ساحة الإبداع العربي، وهي تثير الجدل حولها بين مؤيد ورافض، ورغم أن الفن لا يعرف الثورة النهائية على أشكاله الإنتاجية، وأن القيمة الأساسية له تتكون من خلال تراكمات أشكال الإبداع المتتالية وتقنياتها التي تضيف إلى ما سبقها، فتشكل وفرة المنتج الإبداعي البشري، إلا أن نصف قرن أو يزيد من حضور قصيدة النثر على الساحة العربية، لم يُمكِّنها للآن من ترسيخ وجودها بشكل موازٍ ومساوٍ لأشكال القصيدة العربية الحديثة التي سبقتها (الشعر الحر) أو شعر التفعيلة.

لا ننكر أن بعض الدراسات العربية ـ التي ظهرت على خجل ـ حاولت التقعيد والتنظير لقصيدة النثر في الأدب العربي من خلال المرجعية الأولى لها ـ كتاب سوزان برنار ـ ومن خلال تسليط الضوء على بعض النماذج التطبيقية، نذكر في هذا السياق كتاب الدكتور محمد عبد المطلب من قصيدة النثر الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر.

نقول إن هذه الاجتهادات النقدية وقبلها هذه النماذج الإبداعية التي وجدت ـ ربما بقوة الواقع والتواجد ـ لم تستطع رغم المحاولات الدؤوب أن تُرسِّخ لها المكان المرتجى والمأمول لهذا النوع الأدبي (الجديد) نسبياً في تاريخ الأدب العربي، أو هو على الأقل أقرب أشكاله الاستحداثية، وهو ما يطرح الكثير من الأسئلة حول الأسباب التي أدت إلى هذا الحضور الخافت ـ ولا نقول الباهت ـ على ساحة أدبية اقترن الشعر فيها لعقود طويلة بالجمعي وأسسه التقعيدية بالإطار الموسيقي والقواعد الخليلية والنسق الوزني إن لم نقل البيتي أو العمودي.

كان من الواضح أن أحد الأسباب الحقيقية التي أدت إلى ذلك الوجود الضعيف لقصيدة النثر على الساحة العربية هو القطيعة التامة التي أوجدتها بينها وبين التراث العربي الشعري، فرغم تطور الفن، أي شكل من أشكال الفن، إلا أن الخصومة الكاملة بينه وبين جذوره الأولى يمضي به في طريق العزلة، أو في أفضل الأحوال إلى استنساخ نوع آخر من أنواع الفن، يبتعد كثيراً عن الأصل الذي لم يعد يحمل منه سوى اسمه.

من هنا نجد لهذا الشكل من أشكال (الشعر) لا يعتمد القواعد الأولى التي وصلتنا من بدايات العصر الجاهلي، وسارت مع التطورات التاريخية التي أوجدت بعض الأشكال التجديدية على هذه القواعد في إطار السياق التاريخي، لا من خلال انبتات الصلة الكاملة بين منشأ الفن، والثورة الكاملة عليه بدعوى التطور.

من هنا، راح المتلقي العربي يبحث عن القواعد التي يستطيع من خلالها أن «يمسك» بروح هذه القصيدة بكينونتها، ويستطيع التواصل معها على النحو التفاعلي نفسه الذي كان له مع الشعر البيتي وشعر التفعيلة الذي لا يزال مثبتاً حضوره حتى يومنا هذا. غير أن غياب الأسس، واختفاء القواعد، أدى إلى نشوء حالة من الفوضى في إبداع هذا الشكل من أشكال الأدب، تبعها ارتباك واضح في تلقيه لدى القارئ. وصل الأمر إلى ظهور أحد الآراء التي تقول «إن كل قصيدة من قصيدة النثر صارت تخرج بقواعدها الخاصة وتحتاج إلى استنباط محددات تنظيرية لها..» أي أن القواعد الخاصة بهذا الفن صارت على قدر عدد قصائده ونماذجه. وهذا في رأيي تعبير واضح عن الفوضى.

سيخرج بعض كاتبي هذه النوع من القصيدة ويقولون إنها تعتمد حساسية مغايرة للإبداع، بل والتلقي أيضاً يجب أن يتسلح بها المتلقي..
ونحن يمكننا استيعاب هذا الرأي..
ولكن لما كان الفن قائماً بأساسه على فكرة النظام والنسق..فمن حقنا أن نسأل مبدعي قصيدة النثر..ما هو النسق الفني أو الجمالي الذي تقدمونه، ما قواعده وآليات نُظُمه، وهذه الحساسية الجديدة في التلقي ما سبيلنا إليها؟
هذه أسئلة أولية تطرح المزيد من الأسئلة حول ما رأى مؤيدو قصيدة النثر أنه ينتظمها في إطارها الفني، كالإيقاع الداخلي، وتفعيل المنظور البصري..
وهو ما نرجئه إلى مقال قادم.

***

ذكرنا أن قصيدة النثر في حضورها على ساحة الإبداع العربي، كانت تحاول التأصيل لوجودها من خلال استنباط قواعدها التأسيسية استخراجاً من نماذجها المتعددة، حتى كاد المُنظّر والمحلل لهذه النماذج أن يتصور أن هذه القواعد متعددة بتعدد نماذج الإبداع.
ولعله كان من أكبر الأخطاء التي وقعت فيها قصيدة النثر في ظهورها «المباغت» على ساحة «الشعر» العربي، أنها ظهرت كما لو كانت فناً ثورياً يتمرد على سابقه من أشكال الكتابة الشعرية، ويقطع الصلة تماماً بين كل إجرائياته وأسسه، وبين تقنيات هذا الشكل الجديد في الكتابة.

ولعل الدافع الأساسي لهذا الخطأ الذي وقع فيه مؤصلو هذا الفن في البيئة العربية أنهم انبهروا بالنموذج الغربي لقصيدة النثر، ورأوا أنه من الممكن نقله إلى ساحة الشعر العربي، متجاوزين مرحلة أساسية يعرفها كل نَقَلَة الفنون والآداب من ثقافة إلى أخرى، وهي الإحلال والتمكين. فلم يراعِ مؤيدو هذا النوع من أشكال الكتابة وجود اختلافات كبرى في السياق التاريخي الثقافي في كل من البيئة الأوروبية، والبيئة الثقافية العربية، وهو الأمر الذي أوجد هذا الخلل الذي ظهر كما لو أنه قفز على الفجوات.

فالتطور الأدبي في أوروبا والتنقل بين المدارس الفنية تم بالتوازي مع الحركات الفلسفية الكبرى التي وجهت الحركة الفكرية في أوروبا بدءاً من الكلاسيكية، ومروراً بالرومانسية، والوجودية، ووصولاً إلى الواقعية ثم تجاوزها إلى الحداثة وما بعد الحداثة. أما في الواقع الأدبي العربي، فلم ينتبه مؤيدو التحديث الجذري في الفن إلى مسألة التطور الفكري، والتسلسل التاريخي للحركات الفكرية وتقدمها والحركة الفنية الموازية لذلك، وإنما عمدوا إلى نقل هذا الشكل من أشكال الإنتاج الأدبي كما هو بظروفه التاريخية الغربية وشروط إنتاجه، كمن يقتلع شجرة كاملة بجذورها وينقلها إلى بيئة مغايرة ربما لا تناسب ظروفها ومناخها نموها الطبيعي فيها.
ولأن هذا النموذج الجديد المستحدث من أشكال الكتابة الأدبية والشعرية كان مختلفاً ومغايراً لذائقة المتلقي العربي، كما ذكرنا في المقال السابق، فإن مؤيديه وناقليه، ذكروا أن هناك حساسيةً جديدة تقود عملية تلقي النص ـ كإبداعه تماماً ـ يجب أن تعتمد على طرح المعايير القديمة في التفاعل مع الشعر ومنها إلغاء الإيقاع، والتناسق الصوتي، والعروض، أو اختصاراً: إلغاء البنية الهيكلية الخارجية المؤسسة للنص، ولم يقتصر الأمر على إلغاء الجانب الشكلي المميز لصورة القصيدة العربية، وإنما أيضاً نحت القصيدة الجديدة في حساسيتها المستحدثة إلى إلغاء الرابط الموضوعي بين عناصر النص، اعتماداً على تفكيك الصورة والمعنى، وتطبيق فكرة) اللعب (بعناصر القصيدة المأخوذة من الحداثة الفرنسية، وجاك دريدا تحديداً، وإلغاء مفهوم القصد الشعري، وفتح آفاق التأويل، وإعادة القراءة. أو بالأحرى إلغاء القيمة المضمونية للنص، تماماً كما تم إلغاء البنية الهيكلية الخارجية.

باختصار، نسفت القصيدة الجديدة «قصيدة النثر» محددات المؤسسة فن الشعر المتعارف عليها في الأدب العربي، وهذا كله تم بدعوى التحديث والتجديد والتطور.

وربما نستطيع أن نفهم معنى التجديد والتحديث في الفن أو الأدب، قياساً إلى التطوير في الأصول والإضافة إليها بما يفسح المجال لممكنات أكبر من الإبداع ويتيح مساحة أخرى قادرة على تفعيل إمكانات التعبير الإنساني في

إطار الفن. أما أن يكون التطوير نسفاً واقتلاعاً للقواعد والأسس، وهدماً للمتعارف عليه والمشكِّل للوجدان البشري مبرقرون ففي هذا تعدٍّ على فكرة النسق والنظام والتراتبية التي ينهض عليها الفن.
وللحديث بقية.

مع ظهور قصيدة النثر ومحاولة إيجاد القواعد لملائمة تلقيها ظهر لكثيرين المصطلحات المنقولة عن النقد الغربي) والنقد الحديث في معظمه منتج غربي بالمناسبة) التي تحاول التأطير للتلقي، والبحث عن آليات للتواصل مع النص من هنا راجت مصطلحات التفكيك، التي تنادي بعدم وحدة عناصر العمل، وأن كل عنصر من عناصر النص يشكل وحدةً بنائية في حد ذاته غير مرتبطة بما يجاورها من عناصر النص الأخرى. وبالتالي يمكن للقارئ أو المتلقي، أن يعيد تشكيل النص الذي أمامه بالصورة التي تناسبه، لا بالصورة التي وصل إلينا بها من خلال مبدعه، ففي مقولة أخرى أوجدتها الحداثة .. المؤلف لا وجود له ، أو ما عرف بـ) موت المؤلف). نقول إن لعبة التفكيك، تركز على فكرة أساسية وهي انتفاء المعنى. فلا معنى للنص، لا قصد نهائياً من ورائه، ولا غرض، وكل كتابة إنما هي تشكيلات لغوية، تحمل العديد من إمكانات الرؤية والتأويل، ولا ثبات لنص واحد، وهو ما أوجد مفهوم تعدد مستويات القراءة.

والآن..
لا شيء أكثر من دوائر تسلم حلقاتها للأخرى، في صورة من النسبية وعدم الاستقرار أو الوضوح!
كان هذا أكبر منجز قدمته قصيدة النثر!

التفكيك وغياب المعنى وضبابية الصورة، ونسبية التأويل هذه هي العناصر الأساسية التي قام عليها هذا الشكل من أشكال الأدب الذي لم يستطع أن يتفق مبدعوه ومنظّروه على نموذج واحد ثابت يقدمونه للمتلقي العربي باعتباره أنموذج الهوية لهذا الشكل الذي لا يعترف أصلاً بالبناء الثابت ولا موضوعية العمل.
لم تكن هذه هي المشكلة الوحيدة في التعامل مع قصيدة النثر على مستوى المتلقي العادي، القارئ غير المتخصص، وإنما كانت بدايةً لفتح الباب على مصراعيه للنسبية في ابتكار أشكال أدبية بلا ملامح ثابتة أو محددات، بداعي التجريب أولاً، ثم الدفاع عن هذه الأشكال باعتبار ان الادب منفتح على التطور وعلى تراسل الأجناس الأدبية، وتكامل الأنواع، فالشعر يمكن أن يأخذ من الفن التشكيلي، والقصيدة يمكن لها أن تستخدم تقنيات الرواية، والمسرح، والإيقاع ليس محدداً إلزامياً للقصيدة، كذلك الغرض أو الموضوع.

إن فكرة الفن منذ نشأته تقوم على النظام، وهذا ألغته قصيدة النثر تماماً في نماذجها التي أوجدتها أولاً ثم راحت تستنبط القواعد من خلال هذه النماذج، كأنها وجدت بقوة الواقع أولاً، ثم راحت تبحث عن شروط هذا التواجد والبقاء!

من هنا أصيب المتلقي العربي بالحيرة، والارتباك وهو يحاول فهم هذا الشكل من أشكال الشعر الذي فتت كل المفاهيم والأسس التي عرفها منذ توصّل إلى هذا الفن منذ عشرات القرون، وكانت النتيجة العملية لذلك أنه بالفعل انصرف عن الشعر، إلى فن أكثر تماسكاً ووضوحاً وقدرة على التعبير عنه وعن تعقيدات عصر بشكل مباشر وهو فن الرواية التي صارت لهذا الإقبال عليها والانصراف لها) ديوان العرب الحديث) كما ذكر أحد كبار النقاد قبل أن تنتشر المقولة ويؤخذ بها للدلالة على تراجع ريادة الشعر في الساحة الثقافية العربية.

إن نامع الفن في حقه في التطور، ومع التجريب الواعي ومحاولات التجديد بدون نسف الأسس التي قام عليها هذا الفن، وبدون إسقاط المدى ملاءمته للبيئة الجديدة التي يظهر فيها. أما التمرد على الصورة القارة عن نوع الفن، دون انتباه إلى أن هذه الصورة إنما هي نتاج قرون من الاشتغال على تفاصيلها بدأب حتى وصلت إلينا محملةً بكل هذا الثبات والرسوخ الفني فلن يقود سوى إلى الفوضى وتفكيك الفن وتفريغه من مضمونه.

وهو ما ترجمته قصيدة النثر فعلياً في المشهد الثقافي العربي، وما زالت تؤديه دون مراجعة للذات.

قصيدة النثر

الجماليات وبنية اللغة المشفّرة..

عصام واصل

تثير لغة النص الشعري المعاصر ـ بشكل عام والنثري منه بشكل خاص ـ عدداً من الإشكالات التي تجعله أشبه بكتلة صماء أمام القارئ العادي، بل وأحياناً أمام القارئ المتخصص يستعصي على الفهم اليسير ويعمد إلى خلق منعرجات دلالية يصعب القبض عليها أو تليينها أو اكتناهها بسهولة لأنها تعمد إلى الاختزال والتكثيف والارتكاز على آلية الإيحاء الذي يقوم على أساس علاقة شيء نذكره بآخر لا نذكره، ويجعل العلاقة بينه وبين القارئ قائمة على جدلية البحث عن الغائب في الموجود، والماثل في فضاء النص.

فثمة فضاء ماثل وفضاء غيبي أو متخيل، وتقوم العلاقة بين هذين الفضاءين على جدلية الاتصال والانفصال، فهما منفصلان مكانياً، متصلان زمانياً، أي أنهما قائمان على التكامل، والتلاحم، بشكل أو بآخر ولا يمكن الفصل بينهما إلا ظلماً يمكن فهم أحدهما مجرداً عن الآخر، ومن هنا يتم فقدان المعنى لدى القارئ العادي، إذ إن عملية اكتناه المعنى من الفضاء الماثل هي إعادة خلق وتوليد، تفكيك وتركيب، إنها لذة المعاناة ومعاناة اللذة، إن العلاقة بين فضاء النص الحاضر وفضائه الغائب علاقة وشيجة وحميمية، ولا يمكن التفريق بينهما فهما يشبهان الورقة الواحدة لا يمكن فصل وجه عن ظهرها، وينبغي حينئذ أن يكون القارئ قارئاً نموذجياً.

اللغة الشعرية لغة مشفّرة واللغة المشفّرة لغة عصية على المتلقي العادي، ليس لأنها لغة تعجيزية، وإنما لأن ثمة قوانين تحكمها، وتقصيها عن اللغة المتعارف عليها إنها لغة النخبة لغة من ينمي طاقاته القرائية لغة من تنبني ذائقته على امتلاك الطاقة التوليدية للدوال لغة الحضور والغياب يعتمد فك شيفرات حاضرها على امتلاك غائبها فهي أشبه بلغة قوم يستمع إليها أو يتلقاها فرد من قوم آخرين وهو يجهل كل قوانينها ومفاهيمها بل يجهل معانيها والتخاطب بها أو تلقيها.

إن اللغة الإبداعية لا تقوم على أساس تسهيل مهمة التواصل، بل تقوم على تدمير قنوات التواصل العادية، وتفكيكها، وتخريب أهداف قنوات التواصل الأولية، وبناء قنوات أخرى أقل ما يمكن القول عنها إنها مشفّرة...

ومن هنا فإن النص الشعري أو قصيدة النثر قائمة على الغموض كآلية جمالية يتطلبها النص الشعري موهماً بالغموض كما هو معلوم مغاير ومضاد للإبهام الذي يعد ضرباً من التعمية والإلغاز وبذلك فإن هذا النص يتطلب قارئاً متسلحاً بآلية قرائية تشبه إلى حد بعيد الترسانة، إنها ترسانة فكرية، أنثروبولوجية، ثقافية، سياسية، روحية، ترتكز على رهافة الحس النقدي أولاً وعلى الموهبة والتخصص ثانياً.

إن تغير العصر وانفلات منظوماته عن صرامة المنظومات الكلاسيكية قد نتج عنه ـ بالضرورة ـ تغير في أنماط الخطاب، وتشكلاته، وترتب على ذلك تغير في الرؤية / الرؤيا والأداة، فاختلفت الشعرية المعاصرة عن سابقاتها تماماً، إلا أن ذلك لا يعني إلغاء الشعرية السابقة، وإلغاء تعايش الأنماط، فالتغير لا يعني الإلغاء أو الإقصاء أو السخرية أو الاستهجان أو التشدد من نمط على حساب آخر، أو إعلاء نوع على غيره، فالماضي جزء من لبنات الحاضر، وأحد مكونات هويته، غير الملاحظ بشكل عام من يؤطّرون لقصيدة النثر، أو يمارسونها، إنتاجاً واستهلاكاً يتشددون، وينظرون إلى من يمارسون الأنماط الأخرى نظرة قاصرة دونية ويستهجنونهم بشكل أقرب إلى العدوانية، وقد نتج عن ذلك ما يشبه الرهاب الفكري، دون النظر إلى مكونات تلك النصوص ومقاربتها من داخلها بل ينظرون إليها بالشكل الخارجي فقط ويبنون عليه ومثلهم أعداء قصيدة النثر فهل الشعرية العربية أو غير العربية تظل واقفة عند زمن محدد؟ أو تنغلق على نمط دون غيره، أو تنفتح على أنماط وتقصي غيرها؟

نمط واحد لا يكفي، قصيدة النثر لا تكفي، وقصيدة العمود ـ إن صحت التسمية ـ لا تكفي وقصيدة السطر والمدورة.. إلخ كلها لا تكفي، نحن بحاجة إلى أنماط أخرى جديدة، كي تتسع الشعرية العربية وتتناسل وتصبح سلسلة متينة لا انفصام لها، ولا حدود بينها، فيها من العلاقة الحميمة ما فيها... إلخ.

ثمة من دخل إلى قصيدة النثر من باب المقالات، وهو لا يجيد الوزن مثلاً، وثمة من وجد نفسه قابعاً في العمود أو المحور ولا يستطيع التفلت من سطوتهما وثمة من ترك هذا الكل وغادر إلى عالم آخر... غير أن الكثير لم يفكر بعد بماهيات قصيدة النثر، وأبعادها، وآلياتها، ثمة رهانات متعددة مغايرة لرهانات السابقة لقد تغيرت الرهانات وأصبح من المحتم على قصيدة النثر أن تجيب عن أسئلة شتى تطرحها شظيات العصر، وانكساراته وانشراخاته.

هل يعرف الكثير ممن يمارسون قصيدة النثر أو ينظّرون لها أن المهمة أصعب من ذي قبل؟ المسألة ليست مجرد صف مشاعر، أو كسر مفاهيم اللغة، وتفجيرها من الداخل، وكسر نظام خطّيتها، أو استخدام أكبر قدر ممكن من الاستعارات والإحالات فحسب المسألة أصعب من ذلك بكثير جداً بالنسبة للشاعر أما للناقد/ القارئ فليست المسألة سهلة تستحضر لنهج جاهز وتجريب آلياته ومقروءاته على نص ما من خارجه وإقحام رؤاها عليه لمحاولة إثبات جماليات نمطدون غيره وإهمال النص بوصفه خطاباً، كما أنها ليست مجرد البحث عن شكل وتوصيفه أو عن معنى وتحديد أبعاده، وكيفيات تشكلاتها، إلخ لابد أن تحمل القصيدة قضية وتعالج بها أدوات العصر ولغته إن سلمنا أن قصيدة النثر هي أداة العصر، لذلك ينبغي أن تشبه هذه القصيدة روح عصرها أولاً، وروح مبدعها ثانياً، والقضايا المعبر عنها ثالثاً... إلخ، وعلى الناقد أن يتخلى عن نزعة التمركز حول الذات ومهادنة الأفكار الجاهزة والانتصار لنمط دون آخر لغرض الانتصار فقط.. وعليه فإن التطرف لا يجدي، وحقوق المواطنة الإبداعية للجميع وعلى كل مشتغل أن يعي أولاً، ويفكر ثانياً، وأن لا يهادن ولا يستسلم ثالثاً.

ألف القارئ العربي التعايش والتآلف مع نص شعري محدد ومؤطر ومن ثم بدأت تتفلت من يديه آليات هذا التآلف، وتفككت عرى ذلك التأطير، منذ زمن بعيد حينما بدأت تصدعات الجسد الشعري تتفسخ وتتحلل، وتتسع وتتهاوى؛ لتعلن عن قدوم أنواع وأنماط جديدة تلوح في الأفق فبدأ يدافع عن ذائقته وعن جمالياتها التي كان يتوهمها أو كان يؤمن بها إيماناً راسخاً.. فبدأ يرفض كل ما يخالف ذائقته القارة التي نمت معه ونمت مع نمو الشعرية أيضاً منذ زمن بعيد..

لعل القارئ العربي في عمومه قارئ إيقاعي موسيقي، فالموسيقى والإيقاع لديه من مكوناته، لا هي اللبنة الأولى في ذائقته، وهذه تمثل أولى التيمات التي خشي على انفلاتها منه لأن قصيدة النثر قصيدة تكاد سمتها الاعتماد على بحور خارجية تنتمي إلى إيقاعات الخليل وإنما تعتمد على إيقاعات داخلية ملتحمة بها أشد ما يكون الالتحام ولا يمكن لأحد اكتشافها إلا من له خبرة، أو فلنقل ذائقة وامتلاك لآليات منهجية متعددة.. ومن هنا رفض القارئ العربي/ النمطي منه على وجه الخصوص هذا النمط دخل في صراع معه على أصعدة شتى، منها إشكالات المصطلح والتسمية مثلاً ومن ثم كيفيات البناء والتركيب التي شوشت عليه ذهنه، وشكلت أمامه منعرجاً عويصاً صَعُبَ عليه تلقيها وهو ما جعله ينفر منها ويعرض عن قبولها كثيراً، في حين أنه قبل الأنواع الأخرى بشكل سريع، وبدون كثير عناء، لأنها فقط أبقت على شيء من مكونات هويته الفنية (الوزن وتعدد القوافي) في البداية، ومن ثم تخلت عن القوافي نهائياً وبعد ذلك تخلت عنهم معاً في آخر المطاف وهو ما مثل مساساً في مقيدة القارئ التي كان يؤمن بها تقريباً منذ زمن بعيد..

إن هذا المشكل المتمثل في الإيقاع ومتراتباته بالضرورة نتج عنه اختلاف كيفيات البناء الذي بدأ يختلف تماماً عن البناء المتعارف عليه، والمألوف نوعاً ما لدى المتلقي، وقد نتج عن هذا النمط أيضاً خلق مسارات صورية مغايرة، وغير مألوفة تماماً، مثلت في معظم أوقاتها صداماً للذائقة وخرقاً لآلياتها فارتبك القارئ؛ لأنه وجد نفسه أشبه ما يكون بواقف يتفرس ملامح كائن غريب لا يفهمه أو هو عصي على الفهم بالنسبة له..

وإضافة إلى هذا الكل المتكامل فقد نتج تغير في المسارات اللغوية المألوفة فنتج عنها خلق صور وعوالم تتوافق مع هذا التغير، وتعبر عنه؛ لأن المسارات الأخرى ضيقة، لا تتسع لهذا الانفتاح والتشظي والاتساع، فالنص النثري ـ بامتياز ـ نص عصي على القبض كلما حاولوا القبض عليه يسيل وينفلت من بين أصابعهم كثيراً؛ لأنه يشتغل على خلخلة جملة من المفاهيم والقيم القارة ومن بين أهمها:

ـ خرق النسقية.
ـ الإيغال في كسر أفق التلقي.
ـ انتهاك المألوف.
ـ الاشتغال على المفارقة بأنواعها.
ـ خلق مسارات لغوية مختلفة.
ـ ابتداع مسارات صورية غرائبية.
ـ تفكيك منظومة الخليل الإيقاعية وما تلاها حتى وقت ظهورها.

ومن هنا فقد مثل النص النثري نصاً قرائياً لا إقرائياً، أي أنه فقد شحنة القراءة الشفوية، وامتلك كل الشحنات الأخرى التي لم يكن يتوفر على معظمها النص الآخر بالضرورة فشكل شحنات موجبة لا يشعر بها إلا القارئ النخبوي الخبير ملك روح الأناة والصبر والمداعبة لمواطن الإثارة في هذا النص، بصفته نصاً له مفاتيحه، وله مغاليقه، وله مواطن إثارته، وسيلاناته التي لا تتأتى إلا لعاشق، أو بمعنى آخر لا يمكن أن تستجيب مواطن الإثارة في النص إلا لمن يجيد مداعبتها أولاً، ولمن يؤمن بها كما هي، ولا يكون لديه حكم مسبق يحاول التشكيك في النص وبنياته، لأن الأحكام المسبقة دائماً ما تعيق النتائج التي يتغيا القارئ الوصول إليها بشكل أو بآخر.

وظيفة الشعر الجمالية

بين قطبي المنفعة والمتعة

د. دريد يحيى الخواجة

المساءلة الوظيفية للمصطلح..

لعل أيّ مصطلح أو (موجود) في حيز (الوجود)، يضع هذا المصطلح الموجود في موضع المساءلة الوظيفية...

بل إن نقيض الوجود ذاته (العدم) لا يُعفى من هذه المساءلة التي تقف به عند حدود وظيفته الكبرى الكامنة في أنه إثبات للوجود من تحقق (نفيه)، ولكن قانون الوظيفية الذي يلح على الموجودات، ويتدخل بها بقوة، ويسائلها واضعاً إياها في ميزان المنفعة كائنة ما كانت على الرغم من شموليته وتغلغله في كل المحاور الفلسفية والمعرفية والعلمية.

إلاّ أنّه بهذه السمة الامتدادية يعانق الوجود ويبتغي الشمول من خلال جزئياته الفنية الصغيرة التي تصب في معنى الإنسانية؛ فعندما يحب المجنون «ليلى» ويحب من الأسماء ما وافق اسمها، وأشبهه أو كان منه مدانياً فإنه بهذا ينفذ منها إلى الإنسانية»(١) إلاّ أنه يتدخل بحذر وريث في مصطلح غني عصي على التحديد!! ذي حرية مقدسة على مر العصور ولعل خصوصية مصطلح (الشعر) تكمن في أنه (واقعة جمالية)(٢) و(الجمال) ظل.. وإلى الآن.. سؤالاً محيراً يدور في فلك يتنازعه قطبان عنيدان؛ أولهما (المنفعة)، وثانيهما (المتعة) في آن ولم يستطع قطب من الأقطاب أن يكون مركز هذا الفلك، أو أن يحدد وظيفة الجمال ويدخله في إطار الغاية أو في إطار الوسيلة. ولعل اتفاقاً ـ لو حدث ـ بين القطبين كان سيرضي ماهية الجمال التي تحمل في ذاتها: المنفعة والمتعة.

٢ـ الوظيفة الجمالية: (المتعة).

كيف يكون إثبات الوظيفة بنفيها؟! لن يكون صعباً على الشعر أن يثبت «وظيفته» لينسب إليه أعظم الوظائف في بنية شعرية خاصة.. «فالفن في جوهره خبرة من نوع خاص ليست بالحسية ولا بالعقلية الموضوعية، هو خبرة جمالية ولا يمكن فهم حقيقة الفن إن لم نفهم طبيعة الخبرة الجمالية»(٣).

وهنا يبرز سؤال مُلِح.. ينطلق من الجمال والمتعة ليصل إلى «المنفعة»: فحواه: «أليس للجمال منفعة كما أن للمتعة جمالها»(٤) ولعل الرد على هذا السؤال يثبت أن وظيفة الشعر كامنة في ذاته، فـ: «ماهية الشيء توجد فيه» حسب قولة أرسطو.

إن المتعة الجمالية وسيلة الشعر للوصول إلى الغاية فالجمال وسيلة الشعر إلى غاية الجمال: «فهو إحدى وسائل غرس الجمال في الوجود كذلك فإن من وسائل غرس الجمال الكبرى الصورة الشعرية»(٥).

وإذا كانت ماهيات الأفراد في مجتمع معين أو ضمن شريحة فيه تتلاقى بقاسم (مهم) وحافز للنشاط هو: «المثل الأعلى» فليس غريباً أن يكون الشعر سؤال البشرية الكبير ويظل غاية لا تدرك ولكن تستحق السباق واكتشاف المثال الذي يتغير مع متغيرات المكان والعالم.

وقد خلق المجتمع الإنساني هذه الوسيلة الشعرية بدافع الحاجة إلى الالتذاذ، وفي رأي أرسطو «يبدو أن الشعر على العموم قد ولده سببان وأن ذينك السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية، فإن المحاكاة أمر فطري موجود لدى الناس منذ الصغر، ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع»(٦).

ولكن هذه الوسيلة الجمالية التي خلقها المجتمع لـ (المتعة) حملت على عاتقها رسائل كثيرة أدتها أدوات فنية عالية متجددة وأسلوبيات جمالية مضمنة تجليات لم تحرم من جوهر الفكر والرسالة.

إن هذا الجوهر في بنية الفن عامة وفي الشعر خاصة الذي له قدرة استثنائية على التماهي مع الجمال هذا الجوهر يعمل بطريقة سحرية وهو يقدم المتعة والمنفعة.

لذا، فالشعر يملك ما يراه حقيقة ووهماً في منطقة الخلاص وينسج بينهما في خفاء وتجلٍّ

معاً،ويكون الكشف عبر هذا التناوب والتداخل والتعاور فيما يشف عنه كل منهما وهو يخبئ الآخر من هنا سر لعبة المتعة في الشعر التي يتنازعها قطب المنفعة في دائرة الجمال.

٣ الوظيفة الجمالية الشعرية: المنفعة في رسائل مستهدفة.

أ) مكمن الجمال في رسالة التحرير:
الشعر يحررنا من زماننا ويشدنا إلى زمانه الخير الذي ينصه الشعري فهو «تحرير للإنسان من الزمان» (٧) والأدب في حقيقته: «بناء زماني يتحرر من الزمن وينطلق من إساره» (٨)، لأنه ينطلق من أوضار زماننا يحررنا منها ويصوغ الزمان الذي يحب أن نعيش فيه دونها.

إنها حالة تحرير فيها التخطي الذي نمارسه خارج إسار عبوديتنا لهذا الزمن وما فيه وما يمكن أن يوقع أرواحنا في التلوث والتدمير واعوجاج الحياة التي يقاومها الشعر برسالة الجمال في المنفعة فـ(الجمال لا يمتلك المنفعة فقط في نظر إليوت) بل إنه يرتقي ليصبح صراطاً للحياة، «وإذا ما فقد الإنسان صراط الجمال... مرض» (٩).

هل يلتقي الشعر في هذا الاستهداف النبيل مع (الفلسفة) ؟!! الجواب بـ «نعم»..

وإذا كان الجمال الشعري يلتقي في مضمونه مع الفلسفة فما ذلك إلا لأنهما في محمول واحد مشترك هو «دعوة ونداء» لإنقاذ روحه (الإنسان) وإخراجه من قبضة التحكم المادي والغيز بقي» (١٠).. في زمن محتمل إنها صميمية إنقاذية تجمع الشعر والفلسفة وهما يندهان كل على طريقته إلى الحقيقة الخلاص في أثناء صياغة العالم الشعري.

هذه الوظيفة الإنقاذية لجمال الشعر التي تتطلع إلى التحرير يجدر التأكيد أنها لا تختص بالشعر وحده بل تمس وتتقاطع معه بقدر ما تمس الفن وتتقاطع معه بعموميته.. وقد أكد الفلاسفة دور الفن والتربية الجمالية في: «عملية تحرير الإنسان من أسر القمع والاغتراب وشتى مظاهر شقاء الضمير الحديث» (١١).

ب) مكمن الجمال في رسالة الاستكشاف الاجتماعي والإنساني:

يوظف الشعر قواته الأدائية في استكشاف حالة الإنسان ويربطها مومه ربطاً شمولياً، لا يستطيع الشعر أن يعزل نفسه عن المكان وعن العصر، ويرى أن عذاب إنسان في أي جزء من الأرض هو عذاب البشرية كلها، بل إن (الموت) لدى الشاعر يغدو موتاً إنسانياً لا شخصياً، ومعاناة تكتنف الحياة في كل مكان، لا حياة شخص بعينه.

ومثل هذا التوجه الشمولي هو الذي جعل قصيدة رثاء الطوسي لأبي العلاء المعري تمس أمومة أمها لنفس بشرية منطلقة من الخاص إلى العام، من دائرة فقدان ضيقة بموت واحد من ملايين البشر إلى الموت الذي ينتظر هذه الملايين، وقد كمن الجمال في الرسالة التي يبثها صوت أبي العلاء المعري المتحشرج والمتأمل والمتفلسف في النص الأثير..

وبهذا يتحرر المرء من شكوكه وألمه وحزنه اليومي والإنساني، إن الفن تحرير «بسبب ما فيه من شمولية» (١٢)، ونزعم أن الشعر أهم أركان الفنون في خلاص البشرية واستكشاف حالها ومآلها وتوثيبها إلى مواقع جديدة خارج آلامها بما يملكه هذا الفن العظيم من رؤية ورؤيا، وقوى حدسية تنبئيه نتيجة المعاناة التي تفرد جناحيه وتبعث فيهما القوة والطيران من داخل المعاناة وليس فوقها أو خارجها.
ومعظم علماء الجمال يميلون إلى: «القول بأن عمل الفنان هو وحده الذي يسمح لنا بفهم الإنسان الحقيق» (١٣).

إن عين الفنان المتعبة اللهفى على المصير الإنساني بإحساساتها الإنسانية التي تترجمها إلى جمالية طاغية مثقلة، حانية على الناس والأشياء والعالم، هذه هي العين، تمد خيوط الحياة إلى كل ما تراه.
ولهذا فإن غوته يقول: «الفنان يستكشف في الطبيعة ما لا تراه عين الإنسان العادية» (١٤).
وإذا كان هذا الاستكشاف يندرج نحو الحقيقة، فإن سدوداً صادة كثيرة تعترض مسيرة بحثه، وهو في رؤيته هذه يفجر الضوء في ظلمة الحقيقة، وينزع عنها أقنعتها..

وهنا يحق لنا التساؤل المركزي: هل الغموض في هذا البحث عن هذه الحقيقة التي يكون لها استمدادات لا حصر لها، يُبرز شيئاً فيها ليُخفي آخر ويظهر شيئاً مغطى بشيء آخر، وقد يعمل المؤثر الخارجي عمله في منع الرؤية وفي حجب خيوط الضوء، وفي الوقت نفسه، قد يعمل المبدع على تغطية ما بأدوات معينة يسمح ببؤرة ظليلة تسمح ببعض الملامح أن تستبطن أجزاء من استلهامها لغاية فنية وإما بسبب القمع الموضوعي الذي يمارس بقوة على التعبير العربي، الإبداعي منه خاصة...
ولهذا.. فليس من الغريب أن يقال: «إن كثيراً من الغموض يكتنف شخصية الفنان» (١٥)، لكن الشاعر ـ مع كل أحواله ـ هو: «ذلك المخلوق الذي لا يحيا لنفسه بل للآخرين» (١٦)، لأن الشاعر حتى وهو يعبر عن ذاته، فإن هذه الذات

تتماهى مع الموضوع يتناسجان، وتطغى ماهية إحداهما على الأخرى في إرادة التعبير.

إنه يضع نفسه في مواجهة إنسانية معذَّبة، معذِّبة وتتألف في همومه بوارق الأمل والإنقاذ بالمعرفية الحدسية التي تصل إلى اليقين دون أن يجد تفسيراً لها أو برهاناً عليها..

«فالفنان ليس مجرد إنسان يحيا لذاته ويعمل من أجل إشباع حاسته الفنية، بل هو أيضاً إنسان يحمل رسالة وشعراً منطقاً بالسمو عليه تعلو على شخصيته ولعل هذا هو السبب في أن الفنانين كثيراً ما كانوا يشعرون بأن لهم حياة أخرى تعدو نطاق وجودهم الزماني الذاتي» (١٧).

ولأن الفنان مع الآخرين، ويجدهم قيمة لايدانيها ثمن وهو مندرج معهم في المصير الإنساني، فإن الجمال «يستهدف نزع العداوة من العالم» (١٨).

هذه المقولة، تصدق بقوة على الشعر تحت عنوان الجمال الذي لايقف عند حد نزع العداوة واستئصال كل ماينشوه الجمال وجه البشرية الجميل، بل إنه ينهض ليلمَّ تلك الأشتات المبعثرة فيكون بذلك «سلاحاً لاستعادة الوحدة المفقودة» (١٩)، وأداة هذا السلاح هي الجمال الشعري الذي يقدم لنا صلات كل موجود في أحوال تراها عين الشاعر وحده، ليكون شعره صوت الحياة الخفي وسرها يؤدي لحنه الغريب الذي لايستطيع مسامع محمومة محسوسة بمس السيرورة والاعتياد أن تلتقط اهتزازاته الخفية الغائرة، بل إنَّ اهتزازاته رعشة خفية تصل إلى مسامع متلهفة لجوهر الخفاء الذي ما إن يتبدى ويتجلى حتى يعود للخفاء مرة ثانية ليظل الشاعر أسير اللحظات المتكشفة باستمرار...

إنه بتلك اللحظات الأسيرة يشتري حريته الأبدية له، ولنا.

جـمكن الجمال في رسالة مسيرة مواجهة القلق:

ومادامت مهمة الشاعر الكشف عن غائية الوجود كشفاً إنسانياً محرراً، فإن أعماله الشعرية مسوحة وجهها الحزين بسحابة من الحزن العميق الشامخ في أحيان، لأن الشاعر ذلك الباحث الدائم قد يعود مبتئساً إذا ما استغلقت عليه نوايا الأشياء؛ ذلك أن: (تجربة الإنسان حين لاترتبط بتفسير يكشف عن غائية الوجود وسر مديته لابد أن تقترن بإحساس الفقدان والضياع والألم، والقلق) (٢٠).

ويبدو أن هذا قدر الشاعر أن يعيش في القلق ويدفعه القلق إلى التعبير والإبداع، فالشاعر أحق الناس بالقلق وبالألم، والفقدان، لأنه أكثر بحثاً عن الغاية في شعره، والبحث إحدى وظائف الشعر المهمة التي يبحث من التفسير الوجودي لتركيبة الحياة التي يتعاورها القلق وهي تنهد إلى أن تكون قوية مقبولة، تستحق الدوام، ويتدخل الجمال الشعري هنا في أنه قد يتوصل إلى هذا التفسير ويدافع القلق المبدع، متجاوزاً مراحل التجربة البشرية العامة مستعيناً بالقدرة على «الحدس» ملكة الإنسان الطبيعية التي تشكلت عبر آلاف السنين» (٢١) وتعمقت ودقت لدى المبدعين الشعراء منهم بخاصة إذ غدت مرهفة قادرة نافذة بالكشف عند الشاعر المتأمل الذي يستعين أيضاً بـ: (القدرة على تفهم الأشياء بالحكمة دون التجربة) (٢٢) في أحايين بطبيعة الحال؛ ومن هنا يقف (القلق) دائماً وراء رحلة الشاعر. ولعل الشعر في بحثه وتساؤله يحاول دائماً أن يجد إجابات عن أسئلة القلق، أن يستنبت إيقاعاً يتوازن ويتحرك، مع إيقاع العالم المضطرب، لاينساق خلفه، بل ليواجهه بالقلق الذي يفتق ويغير ويعيد البناء، والترنيمة الإيقاعية الجديدة التي تتكون قصيدة تفك ملامح العالم لتعيد ترتيبه أحلى وأبهى.

> إن المتعة الجمالية وسيلة الشعر للوصول إلى الغاية، فالجمال وسيلة الشعر إلى غاية الجمال: «فهو إحدى وسائل غرس الجمال في الوجود كذلك فإن من وسائل غرس الجمال الكبرى الصورة الشعرية»

فإذا كان الشعر ترنيمة غنائية صادقة تولدت عن القلق المبدع فإن: «تلك الأغنية، هي صورة من صور الاتزان أو هي انتصار على القلق» (٢٣).

وبالتأكيد فإن المسيرة الشعرية في مواجهة القلق لن تصل إلى لحظة انتصار بل على الأغلب إلى لحظة انكسار، ولعل انتصارها في واقع منكسر وحلم منكسر أنها تقوم دائماً من الانكسار، وتحيا تلك اللحظة بالانبعاث ربما الشاعر يدرك بحساسية مرهفة أنه يواجه حياة لاتكشف عن وجهها مرة واحدة، ومثل هذه الحالة تحطبه في دوامة القلق، وهو يوظف شعره في إزالة الأقنعة المتوالدة.

فكيف يمكن للشاعر أن يزايل القلق؟ والحياة لاتحتفظ بوجه واحد ذاته حتى عبر اللحظة الواحدة، كيف يباعد القلق والحياة تمارس ـ عبر جدله معها ـ كشفها عليه نفسه!!!؟

وينبع الكشف عليه من طرفها، من احتيالها عليه، والمماهاة في أبعاد عدة، ومن فحص

مشاعر واستسقاء أفكار لكي تأخذ مواجهة صفة التعرف بالتضاد لكنه تعرف جزئي مؤرق يبقى على وجه الفردي والبشري والمنفعة تنبثق هنا من مساحات الضوء المتلاحقة التي لا تجعل العبقري قلقاً مطلقاً مستغلقاً قبل تشي بوصول ما، تواصل ما نحو الحقيقة وانتصار إنساني:

«وربما كان السر في شقاء الذات البشرية هو أنها لا تستطيع مطلقاً أن تبلغ مرحلة الاتزان العاطفي» (٢٤).

فوظيفة الشعر في الانتصار على القلق هي مرحلة دائمة في سبيل الوصول. وبالرغم من أن صورة الشعر قد تحمل ألوان الانتصار على القلق إلا أن ذلك الغليان الداخلي سيبقى في أعماق الشاعر دائماً حتى لو رأينا ملامح السكينة تظهر موارية على وجه بعض قصائده آناً.

فـ«السكينة التي تشيع في العمل الأدبي لا تعني بالضرورة أن تكون في حياة الفنان سكينة مماثلة» (٢٥).

«والشعر بقلقه الجميل معتد بعذابه ورقته على الرغم من أنه استبعد من مدينة أفلاطون الفاضلة، وخضع في التاريخ للقهر مرات وأرخى عنانه للريح مرات» (٢٦)....

إلا أن جموحه المتوثب كان ينطلق به دائماً عما يحطم جناحيه ويشده إلى تحت الذي لم يصادقه ويركن إليه قط بل يسعى إلى الحرية يتحلل من قلقه المتلبس به في مسيرة لا تنتهي في الكشف.

الإنسان لا يحتمل أن يعيش وحده، ينتمي إلى الناس، ويواجه الحياة بهم بل يغدو الموت أسهل عليه معهم سقوطه عنهم واتصاله بهم وتنشأ لديه حالات من القلق حين تكون قطيعة من نوع ما بينه وبينهم.. من هنا ينبثق دور

> **الشعر يحررنا من زماننا ويشدنا إلى زمانه الذي يراه في نصه الشعري فهو «تحرير للإنسان من الزمان» والأدب في حقيقته «بناء زماني يتحرر من الزمن وينطلق من إساره»، لأنه ينطلق من أوضار زماننا يحررنا منها ويصوغ الزمان الذي يجب أن نعيش فيه ونعاد ونها.**

الشاعر وإذا كان أفلاطون «يعزو قيام المجتمع إلى شعور الإنسان الفرد بعجزه عن الاكتفاء الذاتي» (٢٧).

وإذا كان أرسطو يقرر أنّ الإنسان «مدني بطبعه وأنّ هدف صلته بالآخرين هو الخير والسعادة» (٢٨)، فإنه لابد أيضاً لهذا الكائن الإنسان الوحيد على الأرض من حلم خارق ينطلق به هارباً من جدار الفناء والمستحيل والعجز، لابد له من الشعر (الحلم والحقيقة) ليواجه القلق.

يتحول القلق هاجساً يؤرق الشعر ويؤرق البشرية ويتفجر ينابيع جمال وأسرار لا تحدُّ، وهكذا أصبح انتماء الشعر إلى هموم أرضه القلقة مقياساً اعتبارياً في تقييمه فـ: «كلما عكس بصورة أعمق الاتجاهات الأساسية لمجتمعه وكلما كان أكثر إحساساً بأبرز مشكلاته جاء عمله الإبداعي أرفع قيمة» (٢٩).

والشاعر يجتهد في محاولة استعادة الوجود من حوله له ولأخوته من أبناء الأرض وحتى لو لم يقدم لنا أكثر من قصيدة شفافة لمرآة تنقل صورة جميلة فإنّ له هذه الشفافية وظيفة التطهير للنفوس التي يغتسل بها جمالياً تكون أقدر على أن تكون، وهذا يعيدنا إلى رأي أرسطو فيما مهمة الفن والشعر بالتطهير والمحاكاة..

كانت المحاكاة حاجة ملحة جداً للإنسان الشاعر العبقري الخيّر يربطه إبداعه بالمغامرة أحياناً وبالجنون لإبداعي أحياناً أخرى.. ولعل حركة هذا: «العبقري تبدأ من تصدع الـ نحن» (٣٠) وعبقريته داخل هواجس القلق الذاتي والاجتماعي تكون: «متجهة إلى استعادة الـ (نحن) في تنظيم جديد» (٣١).

والشاعر في محاولته هذه محكوم عليه بالإخفاق غالباً، فالـ (نحن) قد تأبى الاجتماع في وحدة موجودية تُرضي الشاعر، بل إنّ الشاعر قد يخفق أيضاً في إيجاد نفسه المتصدعة الضائعة.

لقد حاول شاعرٌ معمّد بالألم ـ السياب ـ أن يلم شتات نفسه وكان: «يحاول إيجاد ذاته دون جدوى» (٣٢).

ولكن هذا الإخفاق في إيجاد ذاته، لم يقف دون محاولاته المتكررة المتجهة نحو مسح آلام البشرية القاسية..

لقد غنّى الشاعر السياب للقرية المعذبة، للجوع في العراق.. لجيكور.. وكان يعرف كيف يوقظ السؤال الكبير في الأشياء حتى في الصغيرة منها الاعتيادية...

وما يقف وراء هذا الشاعر، وغيره، دائماً في رحلة الإبداع، هو: القلق.

الخاتـمة

الشعر: ماهية جمال الوظيفة
جمال ماهية الوظيفة

الشعر جمالياً يتموقع وطموحه وأحلامه يظل بماهيته ومنابعه محيراً للعقول...

ويظل جمال ماهيته شيئاً مثيراً جاذباً يكتسب مكمن جماليته من وظيفته الإيحائية الغامضة فنياً.

هل يصوغ الشعر ماهيته من تفجر علمه كبوت في الداخل كما يظن فرويد وعلى هذا انبثقت جمالية هذه الماهية في ثورة عنترة بن شداد مثلاً وهو يوظف شعره رداً على اغترابه في قبيلة بيضاء تتنكر لغرابها الأسود (٣٣).

هل ماهية الشعر سلسلة متوارثة تتحدر إلينا من أسلافنا البدائيين!!؟ حسب يونج.. فصارت إلى قوة ذات قدرة عظيمة على التأثير لا يمكن مضاهاتها، وبقيت ترثنا ونرثها عبر الأبد، فهي إرث تاريخي وتاريخ يورث.

ومن المفيد أن نسى أن الشعر العربي وقع تحت سيطرة الملوك والأمراء في هذا التاريخ الذي تماهى فيه وتماهت هي مع وجودنا الإنساني عبره، «وأن شعرنا العربي وقع في أغلبه محاصراً لدى الأمراء وأمزجتهم وأهوائهم ولم يتخلص جله حتى الأوان الراهن من أن يكون سلعة يصدق عليها لبدأ العرض والطلب وكان نفاقها بمقدار ميل الأمير إليها وحاجته إليها أو قدرته على تقديرها واستساغتها»(٣٤) مما أفقده جوهر هذه الماهية ووظف جماليتها خارج هذا الجوهر الذي تزدهي به.

إلى شو يستمر في هل سقطت هذه الماهية على عتبات التاريخ حقاً؟ وهل سقطت جماليتها نتيجة ذلك، إذ تكرر إلى حد الملال، مع انتفاء الوظيفة المتعلقة بالجوهر المضيء.

والجواب ـ بطبيعة الحال ـ لا ينتظر حتى يرد على هذه الرؤية الكارثية التي لا تعني الحقيقة كلها في جوانب المشهد الشعري

> **إن الفن تحرير «بسبب ما فيه من شمولية» ، ونزعهم أن الشعر أهم أركان الفنون في خلاص البشرية واستكشاف حالاتها ومآلاتها وتوثيبها إلى مواقع جديدة خارج آلامها؛ بما يمتلكه هذا الفن العظيم من رؤية ورؤيا، وقوى حدسية تنبئية نتيجة المعاناة التي تفرد جناحيه وتبعث فيهما القوة والطيران من داخل المعاناة وليس فوقها أو خارجها.**

التاريخي:..«فالشعر في جانب لم يحن رأسه أبداً بل ارتقى بماهيته على الدوام، كما ارتقى مع المتنبي العظيم مثلاً الذي كان يهدي أكثر ممدوحيه غثاثة شعره ويختص نفسه بالغناء الرائع يصور فيه حزنه وألمه وفخره ورضاه وسخطه»(٣٥) وحين قال شعراً عظيماً في ممدوحيه، فإنه كان يسقط نفسه عليهم.

«لقد عرف الشعر في ذاته تلك القدرة العظيمة ومن الشعراء من قلب أحوالاً في زمانه بقصيدة أو ببيت شعر»(٣٦).

ويبقى التقاط جمال ماهية الشعر من الأمور الصعبة كما يظن يونج... لأن مكمن الجمال في الشعر ليس جزءاً محدداً في الماهية بل في كليته... لأن بعضهما ـ الجمال والماهية ـ يعكس الآخر ويبادل به في خفاء وجودهما. وهذا يعود بنا إلى رأي ـ هيدجر ـ : «إننا إذا حللنا قصيدة وجدنا الصور الشعرية والحدث والصياغة والوزن والقافية والأخيلة والصور

ولم نجد عنصر الجمال، فالحقيقة الأبدية والخالدة هي أنه من طبيعة الجوهر أن يختفي، والاختفاء هو جوهر الجمال أي أن ماهية الجمال هي جمال الماهية» (٣٧).

ولكن هذا الخفاء ـ حسب هيدجر ـ ليس الكلمات والأبواب المغلقة حتى دون مفاتيح بل هو الاستخفاء والتواري الذي يتلامح دون أن يتحدد تحديداً، بل يتكون فكرياً، بل يبقى يتكون بعد كل قراءات من قراءة إلى قراءة ومن لحظة إلى لحظة، ومن زمن إلى زمن، ومن إنسان إلى إنسان حتى لا يفقد الشعر جماليته في ماهيته ولا يضيع ماهيته التي فيها جماله فلا يذر شيئاً منها.

منذ قترب قرر الشاعر سعيد عقل شامخاً على الألم القبح في الحياة في مستشفى في بيروت، وهو يواجه سؤالاً أو أسئلة من (ثقافي جريدة عكاظ).

من مثل: «هل تنمو الكلمة الجميلة أملها في واصل الحياة؟» و«هل هناك أجمل من الشعر؟»... فيجيب بحكمة جمالية: «إطلاقاً، الشعر جزء من إنتاج الجمال، عندما ننتج الجمال نخلص من كل مشاكل العالم».

وبذا يتحقق (التوازن) بين سعة الحياة بما فيها من مفردات، وتجارب ـ ومقدرات ـ، وسعة إنتاج الجمال بما فيه من رسالات و ـ قدرات.

الإحالات

(١) مجاهد عبد المنعم مجاهد: «جدل الجمال والاغتراب»، ص ١٤٧.

(٢)د.نعيم اليافي:«الشعر بين الفنون الجميلة»، ص٥.

(٣)د.مصطفى سويف:«الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة»من المقدمة ليوسف مراد

(٤)د.زكريا إبراهيم:«الفنان والإنسان»،ص١١٣.

(٥)د.مجاهد عبد المنعم مجاهد:«جدل الجمال والاغتراب»،ص١٤٧.ملاحظة:الجملة بين(كذلك فإنَّ) ليست من المقبوس.

(٦)د.إبراهيم وجيه محمود:«أساسيات علم النفس/مقولة المحاكاة لأرسطو»، ص٨.

(٧)د.حسيني عبد الجليل يوسف:«الإنسان والجمال في الشعر الجاهلي»، ١٧ ــ ١٨ص.

(٨) م.ن.، ص١٧.

(٩)د.مجاهد عبد المنعم مجاهد:«جدل الجمال ولاغتراب» ،ص١٠.

(١٠)د.مجاهد عبد المنعم مجاهد:«الفلسفة والحنين إلى الوجود»،ص١٢٨.

(١١)د.زكريا إبراهيم:«الفنان والإنسان»،ص١٢٨.

(١٢)د.مجاهد عبد المنعم مجاهد:«الإنسان والاغتراب»، ص٨.

(١٣)د.زكريا إبراهيم:«الفنان والإنسان»،ص٤٣.

(١٤)د.مجاهد عبد المنعم مجاهد:«جدل الجمال والاغتراب»، ص١٣٥.

(١٥)د.عزالدين إسماعيل:«التفسير النفسي للأدب»، ص٢٧.

(١٦)د.زكريا إبراهيم:«الفنان والإنسان»،ص٣٢.

(١٧) م. ن.، ص١٣٥.

(١٨)الرأي لـ«ماركيوز».الفيلسوف صاحب كتاب «العقل والثورة»ورد في كتاب:«جدل،الجمال والاغتراب»،ص١٠٩.

(١٩) الرأي لـ«شيلر» ورد في كتاب «الجمال والاغتراب»، ص٦٩.

(٢٠)د.حسيني عبد الجليل يوسف:«الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي»، ص٨.

(٢١)محمد سعيد مضية:«البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني»، ص٣.

(٢٢)زهدي جاد الله:«أصول علم النفس في الأدب العربي القديم»، ص٢٢.

(٢٣)زكريا إبراهيم:«الفنان والإنسان»،ص١٩.

(٢٤) م.ن.،٦ــ٧ص.

(٢٥) م.س.،٦ــ٧ص.

(٢٦)د.إحسان عباس:«تاريخ الأدب العربي..عصر الطوائف والمرابطين»،ص٧.

(٢٧) محمد عبد المنعم نور: «الإنسان ومجتمعه»،ص١٧.

(٢٨) م. ن.،ص١٨.

(٢٩)محمد سعيد مضية:«البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني»، ص٥٢.

(٣٠)د.مصطفى سويف:«الأسس النفسية في الإبداع الفني»، ص١٢٥.

(٣١) م.ن.، ص١٤٥.

(٣٢)أحمد عودة الشقيرات:«الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب»، ص٦.

(٣٣)مجاهد عبد المنعم مجاهد:«جدل الجمال والاغتراب»، ص١٤٧.

(٣٤)د.طه حسين: «خصام ونقد»،ص٢٦.

(٣٥)إميليو فرسيه غومث:«الشعر الأندلسي يبحث في تطوره وخصائصه»،ص٥٦.وقد أشار إميليو إلى أثر قصيدة الشاعر الزاهد الإلبيري ن في ثورة أهل غرناطة على اليهود.

(٣٦)د.مصطفى سويف:«الأسس النفسية للإبداع الفني»،ص١٨.

(٣٧)مجاهد عبد المنعم مجاهد:«جدل الجمال والاغتراب»، ١٨٠ ــ ١٨١ص.