



معرض الشارقة الدولي للكتاب

تنطلق الدورة التاسعة والعشرون لمعرض الشارقة الدولي للكتاب، معيدة تحويل الخبرات المترجمة علمياً وعقوداً ماضية وراكزة في أساس المفاعيل الثقافية المؤسسية الرائدة التي اختطتها الشارقة منذ أن وضع رائد النهضة وصانع مجدها الثقافي صاحب السمو والشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي مكتات الفعل ودروب الخيار، توجيهاً ومتابعةً ورؤيةً وإرشاداً .

يستقبل المعرض مئات دور النشر العربي والعالمية ويخصص أجنحة للأطفال والكتاب الرقمي التفاعلي وقاعات للكتب باللغات الأجنبية المختلفة ويواصل سلسلة الفعاليات الثقافية الشاملة التي تختصر زماناًبداعياً وثقافياً بكامله ويخصص جوائز قيمة للناسخين المتميزين والكتب المتميزة ويعتني ببيئة المكان وتفصيل الخدمة اليومية من معلومات وملصقات وإرشادات، ومع كل هذه التدابير يتفرغ العاملون بدائرة الثقافة والإعلام ليكونوا ساهرين جميعاً على إنجاح الفعاليات المختلفة .

هذه التدابير جعلت من معرض الشارقة الدولي للكتاب علامة فارقة في معارض الكتب العربية وأسهمت إلى حد كبير في تحويله لتظاهرة ثقافية متميزة وكانت هبات صاحب السمو والشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي وما زالت تفتح آفاقاً متجددة للتطوير .

في هذا العام يستقبل المعرض نخبة من المثقفين وتتنظم جوائز البيان والبديع من محاضرات وندوات وأمسيات شعرية، بالترافق مع المعارض والفنون التطبيقية، وتبصري الصحف والأقلام والفضائيات لتبث نشر مواكبة استثنائية للحدث، وتعمل دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة على إنزال سلسلة من إصداراتها الجديدة في ما تعبر المقاهي الثقافية عن بيئة إبداع مستجدة تعيد إنتاج ما كان قبل عام، وتمنحها المزيد من ألق التفاعل الخلاق.

تلك هي بمثابة أيام المعرض العشرة التي تترافق مع مرثيات وبرامج دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، وبها ومنها نستمد الجديد المفيد، مما سنعايقه في أيام المعرض .

د. عمر عبد العزيز

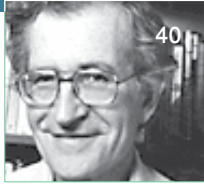
04

متابعات وإصدارات

الأفد

08

العلاقات العربية الإفريقية



مجلة شقيقة في مجلة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومية

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

87

سيميائية
المنمنمة الإسلامية



فهرس العدد

ثمن النسخة : الإمارات 0 دراهم، مصر: ٣ جنيهات، السعودية: 0 ريال، البحرين: 00 فلس، قطر: 0 ريال، عمان: 000 بيسة، اليمن: ٦ ريالاً، المغرب: ١٠ دراهم، الكويت: 00 فلس، سوريا: ٤٠ ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: ٣,0 جنيه سواداني

المضمون: التطوير والتنسيق والكتابة والقضايا، والجمالية: أبو صفها خطاباً أدبياً
الغلاف: فية قصص حيايين، يقضيان لابن سفيان، الرساللة، القصصية، في مشهد

ملف العدد

160 - 126

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلم
أحمد بو رحيمة

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
بدرية علي

التنفيذ الفني
مريم بن داغر المرزوقي

التصوير الفوتوغرافي (مناعبات)
محمود بنيان



46

05 004 04
07 006 06
12 - 08
22 - 13
23 23 23
28 - 24
32 - 29
39 - 33
45 - 40
51 - 46
59 - 52
62 60 60
66 - 63
70 - 67
76 - 71
80 07 77
82 - 82
86 - 83
100 - 87
104 - 10104
107 - 10007
112 - 10812
113 - 11313
116 - 114
117 - 11717
119 - 118
120 - 12020
122 - 121
123 - 123
125 - 124

متلهمات
إصدارات
العلاقات العربية الإفريقية
مظاهر التجديد والتأصيل في حركة الإصلاح
حزن، من أحر
إقصاء (بناءً على رأيي) (قائمة)
في مقابلات بين هيجان التوحدي
الظاهرة الشعرية، وقيمها الجمالية
بين «بجائية» و«شعورية» مسكي
هيرتل، مولود، الكفاية، أخذت نوبل
الشعر، كتاب الموت قبل الإسلام
التراث اللغوي العربي
مواقف، المصطفى، وضحة التعزي
الشعر، جناح في التاريخ، والفلسفة
في قصص، سلمى، مطر، سيف
فضائل وإيجابيات
الحقيقة البريئة، لخصم القيسي
سيميائية، المتعلمة، الإسلامية
فيلم، Agave
قطط، عرجان، عبد بغداد
ثلاث، من شاعرت، شابات
أبي، لماذا فعلت ذلك؟
مسيح، سلطان، القاسمي، في دراسة نقدية
شعر، جليل، قصير..
قصيدة قصيرة، الهادي، في شوب الراهبة
قصيدة قصيرة، يسقط..!
قصيدة قصيرة، نهد، في نغمات البنات
شعر، دجلة، في ملكوتها
قصيدة قصيرة، دهم، المدينة

«المواد المنشورة في المجلة تعبر عن كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي دائرة الثقافة والإعلام». ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية. لا تقبل المواد المنشورة أو المقدمة لحريات أخرى. أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها نشرت أم لم تنشر. تتولى المجلة الإخراج والتمويل المرسلات تسلمها. ويقررها حول صلاحيتها للنشر أو عدمه.»

www.arrafid.ae

المراسلات: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - ص.ب. 0119
هاتف: +9716/071116 - براق: +9716/0662126



وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة - شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت. 039170/ع، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت. 01444/ع البحرين: دار الهلال للتوزيع: ت. 0140009-0300009، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت. 0270062-0270063، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت. 0299، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت. 07370، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات. طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت. 0332434 @ e-mail: arrafid@sdci.gov.ae



فَعَالِيَاتٌ مُّوَاظِبَةٌ

حفل برنامج شهر أكتوبر بأششطة متنوعة ومتعددة شملت حقول الآثار والفنون والأدب والمسرح ومن تلك الأنشطة استضافة كوكبة من المسرحيين والأكاديميين، والباحثين المهتمين، أقاموا ورشة على عدة أيام شملت مهارات وفنون المسرح وإشكالياته المتعددة في محاولة لتجسير لهواقين المسرح والجمهور من جهة وبين لمسرحيين وعمليي مسرحية من جهة أخرى، والتي تحتاج دوماً للاعتناء بها، ورفع كفاءة العاملين في حقول التقنيات المسرحية لم يؤهل للنهوض المستمر بالمسرح الوطني.

وأُمسيات إبداعية ومقالات ثقافية وبرامج مهنية متعددة والعديد من البرامج الخاصة بالطفل والمتنوعة التي شملت عروضاً وورشاً لتشكلت ما يزيد على ٢٠٠ برنامج ثقافي.

وعلاوة على ذلك معرض استضيفت شخصيات ورموز ثقافية وأدبية من الوطن العربي والأجنبي، منها الدكتور حمد بن عبدالعزيز الكواري، وزير الثقافة القطري، ود. محمد صابر عرب، رئيس الهيئة العامة المصرية للكتاب، والدكتور يوسف زيدان، الروائي المعروف، والأستاذ محمد مسلم، رئيس اتحاد الكتاب العرب، إضافة إلى جان ماري كلوزي الأديب الفرنسي الحاصل على جائزة نوبل ٢٠٠٨، وشعراء وإعلاميين.

افتتح حضوره صاحب السمو والشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، حفظه الله معرض الشارقة الدولي للكتاب، في دورته التاسعة والعشرين والذي تميز بتصاعد الرقي في الأداء، مرسخاً تقليداً استمرت قرابة ثلاثة عقود، من أجل النهوض بالثقافة ومواكبة تطور التقنيات الحاكمة لصناعة وعرض ونشر الكتاب. واللافت في هذه الدورة هو مشاركة ٥٤ دولة عربية وأجنبية توزعت على ٧٨٨ دار نشر، ويعرض ٢٠٠ ألف عنوان.

كما أن هذه الدورة احتضنت برامج ثقافية وفكرية تنوعت ما بين ندوات ومحاضرات

الدورة 29
26 أكتوبر – 6 نوفمبر 2010
مركز اكسيو المشاركة

مواضيع المعرض

الجمهور العام يومياً 10:00 صباحاً - 10:00 مساءً
أيام الجمعة 4:00 صباحاً - 10:00 مساءً

محارس الكتب أيام الأحد والجمعة 10:00 صباحاً - 2:00 ظهراً
محارس التراث أيام الاثنين والربعاء 10:00 صباحاً - 2:00 ظهراً
المنطقة الأطفال، يومياً 10:00 صباحاً - 10:00 مساءً
المنطقة المتفرقة، يومياً 10:00 صباحاً - 10:00 مساءً



SHARJAHBOOKSAL.COM

في حب الكلمة المخروجة

المشاركة الدولية - مركز اكسيو - شارع الملك فهد

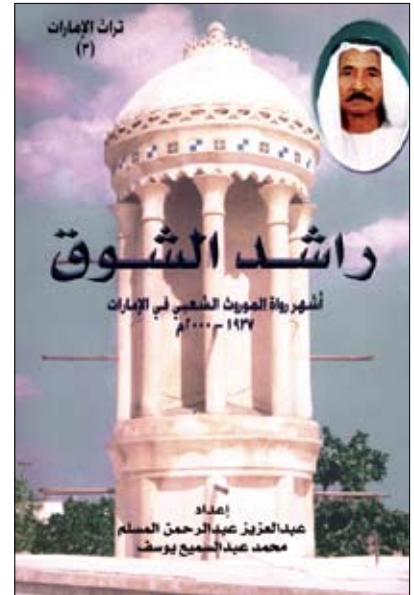
مكتب - جيلد - ابرام



راشد الشوق

هو أحد أشهر رواد الموروث الشعبي في الإمارات حيث في مرحلة ما قبل تأسيس الدولة وغياب التعليم حفظ الرواة حكايات الوطن وأشعار الشعراء وكانوا شهوداً على تاريخ طويل لم يمتدّ وفي هذا الكتاب الذي أعده عبدالعزیز المسلم محمد عبدالسمیع عن أحد أعلام الرواد الذين ساهموا في حفظ التراث شفاهياً وكانوا سنداً عملاً للإبداع الشعبي ضد الاندثار والبلبلي.

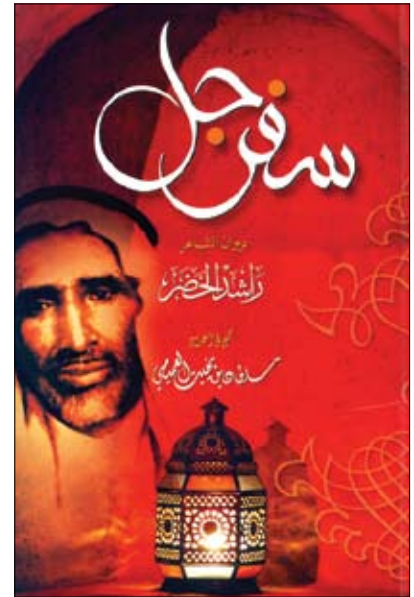
والكتاب يقدم شهادات عن الراحل الشوق وبعض ما وثق عنه في الصحف والدوريات تأكيداً واهتماماً بهذه الكوكبة من أبناء الوطن الذين حافظوا على التراث وأصبحوا علامة مهمة في رحلة تواصل الأجيال.



سفرجل

سفرجل ديوان الشاعر الكبير راشد الخضر أحد كبار شعراء العامية شعبية في الإمارات وما زال رغم حيله منذ ثلاثة عقود تقريباً حاضراً في المشهد الشعري الإماراتي لأنه أحد رواد التجديد في القصيدة العامية إضافة إلى أنه كتب الشعر الفصيح كذلك وما زال الحديث عنه متجدداً وفيه هذا الديوان سنرجم مجموعة من أشعاره الخالدة التي أبحرت في الغزل والمدح والوصف والعتاب. أكدت على شاعرته الطاغية وتمكنه من الحرف والبناء كاشفة أيضاً عن عمق إحساسه بالحياة التي عاشها في أكثر من مكان.

الديوان من جمع وإعداد سلطان العميمي.



بوسنيده



أحمد عبد الرحمن بوسنيده (١٨٥٥-١٩٢٠) شاعر برع في صناعة الخط والكتابة. والشاعر له إسهام واضح في المشهد الشعري النبطي في زمانه إضافة إلى أنه برع في الخط حتى صار أحد الكتبة المهمين في عصره برحمن خطه وسبك عبارته والملاحظ أن شعره حظي باهتمام مني مصر والمهتمين بالشعر النبطي لأن من الدارسين والباحثين حين التزم في شعره بشكل تفرغ فيه كما أن شعره عالم مستوحى من ضمير الأعراس كلها من غزل ومدح وفخر ورثاء وحرقيات والوطنيات وحكم وأمثال وغيرها. ولقد ترك ثروة كبيرة من الشعر في كافة أعراسه ما زالت تستحوذ على اهتمام رواد الشعر النبطي ومحبيه والباحثين.

خلفان بن مصبح



خلفان بن مصبح (١٩٣٣-١٩٤٦) شاعر مهم وكبير، لم يعيش كثير أرحل في عمر الشباب ورغم قصر عمره الذي صار كومة لمرضه إلا أنه ترك لنا شعرًا متوهجًا بالألق والإبداع وبشكل حالة فريدة في مسيرة الشعر الإماراتي بل إنه أحد المجددين في قصيدة الشعر الفصيح رغم تنكر المحللين والنقاد لأن التواصل العربي كان مفقودًا في زمانه ورغم أنه امتلك مشروع الذي لم يكمله لوفاته فإنه لم ينتبه إليه جيدًا حتى الآن. وما زال خلفان بن مصبح حلقة يجب البحث فيها لصالح الإطلال على مرحلة من الشعر الإماراتي ديوان خلفان بن مصبح مثل جزء يسير من شعره الذي ضاع معظمه لضعف التوثيق.. والتسجيل في عهده.

العلاقات العربية الإفريقية

عندما نغارق نواميس التاريخ والجغرافيا

د. عمر عبد العزيز

والموسيقى والعمارة مما استدل عليها في القوالب اللحنية المتسوقة في السلاالم الخماسية والسداسية ذات الحضور العربي الأفريقي الكبير. كما نلاحظها في عمارة الدور والمساجد، وفي أنساق الرقصات الشعبية المتشابهة مثل رقصة "الليوة" الشهيرة المنتشرة في شرق إفريقيا وفي كامل الامتدادات الساحلية بالجزيرة العربية، وصولاً إلى البصرة في العراق، بالإضافة إلى الأماط الصوتية اللسانية في اللغة صرفاً ونحواً، ومثالها المخارزها تصريف الأفعال في اللغة الصومالية والذي يترادف حصر مع تصاريف الأفعال في العربية.

في العربية لتصرف فعل «عرف» نقول: أعرف.. تعرف.. يعرف، ومقابلها في الصومالية: أغانا.. نغانا.. يغانا «لاحظ الألف والتاء والياء».

لم تكن العلاقات العربية الإفريقية التاريخية علاقة أخذ وعطاء من طرف واحد كما يبدو ولأول وهلة، بل علاقة أخذ وعطاء متبادلين بين الطرفين، فبقدر تأثير الثقافة العربية الإسلامية على إفريقيا كان لتقافات القارة المتعددة أثرها أيضاً في الثقافة العربية، ولعل نموذج اللغة العربية

المجيرة على المكان إنهما كانت ثقافة تواصل وتفاصيل.. قائمة في معنى التماهي الإيجابي.. راكزة في مضمون الرؤية الإسلامية للوجود والكون والمجتمع وفي أفق متصل توصلت هذه الثقافة لكي تتلاحم مع الأفريقية التاريخية الممتدح وسط القارة لم بل عدل صحر لوحتي شرقها لتشمل مساحات جغرافية وبيئية هامة نلخصها حصر أفي: مالي والسنغال ومناطق الطوارق في الصحراء الكبرى وفي أفق الاتصال بالأمازيغية واللغوية والحضارية، وفي نيجيريا والكونغو، وفي شرق إفريقيا أيضاً، حيث كان الحضور العربي متوازياً في جيبوتي والصومال العربيين الإفريقيين وفي السودان الحامل لذات الأساق الثقافية اللغوية المتعددة، وفي إريتريا وجيبوتي اللتين لا تختلفان عن الصومال والسودان من هذه الزاوية، وفي كينيا وتنزانيا الموصولتين باللغة العربية من خلال السواحلية المشمولة بأكثر من خمسين في المئة من المفردات العربية، ولانسى في هذا الباب امتداد الإمبراطورية السلطانية العمانية التاريخية على عهد السيجر غش كما لانسى أيضاً وشائج الصلة العربية في إقليم السودان والصومال وإثيوبيا وإريتريا مما نجد شغراتها في الثقافات المحلية لتلك البلدان.

العلاقة العربية الإفريقية لا تقف عند حد الدين واللغة فقط بل تشمل الفنون الشعبية

التواشج بين العالم العربي وإفريقيا ليس موصولاً بالمكان الجغرافي الواحد فحسب بل أيضاً بالتاريخ المشترك والثقافة التي تمازجت حد التماهي مما سنقف على أبعادها تبعاً.

تواجد العرب في إفريقيا لم نعلم قبل الفتوحات الإسلامية، وجاءت الفتوحات تالياً لتشكّل نهر أكبر أمتعدد الأفرع، ولتجترح تقاليد غير مسبوقه في تاريخ العالم المعروف أنشد فالعرب الذين تحرروا من الجزيرة العربية وتخوم الشام باتجاه مصر، ثم واصلوا الدرب في شمال القارة حتى المغرب، كان لهم آثار متعددة الأبعاد على الثقافات المحلية في تلك البلدان حتى إنني أزع أن العربية التاريخية التي كرسست في تلك المناطق وأصبحت نواتاً شملاً للهوية الأساسية لكلها كالتجمع بين الوشائج العرقية واللغوية والرؤياوية، بل إن شمال إفريقيا العربية تسهم بتقسط وإفريقي تعميم الثقافة العربية الإسلامية، وكانت ركز في أساس وتضاعف المعطيات الثقافية الإسلامية في علوم الكلام والرأي، وفي المنطق والفلسفة وعلوم الآلة وغيرها من معارف، وكانت الطرق الصوفية في امتدادات شمال الصحراء الكبرى وحتى عمقها دالة كبرى في هذا الباب . الشاهد في أمر الثقافة العربية الإفريقية

العربية الإفريقية والتي مَّهدنا لها الجانب الثقافي سنصل حتماً إلى تخوم العصر وما آلت إليه الأمور من تدهور بين، وغياب عربي فادح، وسنبدأ بالخلاصات، وعلى النحو التالي:

إن العلاقات العربية الإفريقية محكومة بمعنى التاريخ والجغرافيا .. الزمان والمكان، ولكن أيضاً بماطوأنساق الحياة والثقافات.

إن هذا لعلاقة قديمة متصلة بعصر التكوين التاريخي للثقافة العربية الإسلامية بل هي سابقة على ذلك، لأن البراري والبحار التي كانت تربط بين الجزيرة العربية وإفريقيا من جهة وبين شمال إفريقيا بوسطها من جهة أخرى، وامتداداتها، كانت ناقلاً حقيقياً للتواشج البشري والثقافي منذ الممالك القديمة السابقة على الإسلام.

هذا النمط من العلاقات الثقافية ليست وحيداً فثقلها على علم بل هي صورتها شبهة لذات العلاقات الإنسانية العابرة للأجناس والبحار والمحيطات.



التداخل النسيجي بين العرب والأفارقة تجاوز تخوم «الثقافة العالمية» ليخلف نسيجاً عرقياً خالسياً بامتياز، مما يمكننا اعتباره سياقاً طبيعياً للعالم العربي من المحيط إلى الخليج .



العلاقات العربية الإفريقية لم تبدأ مع الفتوحات الإسلامية على قدر أهميتها اتساعاً وتوسعاً، بل كانت حاضرة أيضاً قبل الإسلام، ويكفي في هذا الباب الإشارة إلى بعض الأسماء الأعلام في تاريخ الجاهلية والإسلام؛ الأول هو الشاعر الكبير عنتر بن شداد العبسي الذي تحول إلى بطل من أبطال السير الشعبية، والثاني بلال بن رباح مؤذن المسلمين الأول الذي تموضع في مكان أثير من الإسلام التاريخي، ثم ضارب السهام الشهير «الوحشي» الذي قتل الحمزة.

مقطع القول

من الممكن اختزال العلاقات التاريخية العربية الأفريقية في جملة من المحددات العامة ذات الصلة بتفاصيل لاحقة ومؤكد، وفي معرض الإشارات العامة للعلاقات،

في السودان خير دليل على الآثار الأفريقية في منطلق القرءة قلم كان والزمان وفلسفة الاسترخاء في أحضان الطبيعة، والآماد المفتوحة على تجليات التروخن المتصوف، فقرءة عابرة للأنماط الشعرية والسردية العربية السودانية ترين تلك الخصوصية النابعة من تواشج الثقافتين العربية والأفريقية، وهكذا سنرى أن هذا الأمر ليس بدعة عربية إفريقية، بل إنه وافر الحضور في الشعر العربي الأندلسي الذي تلاقح مع البيئة الأوربية، ويبدو بصورة أنصع في آداب أمريكا اللاتينية المكتوبة بالإسبانية والبرتغالية ولكن بلغة متواشجة مع ثقافة السكان الأصليين من الهنود الحمر.

وفي هذا الباب تمثل الولايات المتحدة خير شاهد على ما حدث من تدخل جبريين الأساق الثقافية وخاصة في ميدان الموسيقى والغناء، فالتيارات الموسيقية التي نشأت في القارة الأمريكية الغربية ذات صلة وثيقة بالموسيقى الخمسية الإفريقية التي خرجت من عطفها أنماطاً وتيارات فنية مثل «موسيقى البلوز» / موسيقى الريجي» وغيرهما من أنماط.

تجلت وتجلت أشكال العلاقات العربية الإفريقية في كل جوانب الفكر والثقافة والأدب، ونمط الحياة، والدين، وصولاً إلى المصالح المتشابكة والتي تعبر عن واحدة وتنوع العبريتين الزمانية والمكانية للعرب والأفارقة .

. يمكننا أن نصل إلى خلاصة الخلاصة وميزانها ثنائية عربية أفريقية توصلنا إلى واحدة «عرب أفريقية».

التخلي الطوعي

تخلى العرب طوعاً عن كامل المقدمات التي تصلهم إفريقيا وشهدنا تراجعاً دأطوال حقبة ما بعد الناصرية في مصر، والشاهد أن مصر في عهد الرئيس عبدالناصر كانت حاضرة بصورة أساسية في العمق الإفريقي، سواء من خلال البعثات الأزهرية الدينية التي مثلت ركناً رئيسياً في التعليم الديني لعشرات البلدان الإفريقية، أيضاً من خلال البعثات الدراسية التي نقلت التعليم للعاملين المصريين أكثر من بلد إفريقي، بالإضافة إلى استيعاب مئات آلاف الدارسين في المعاهد والجامعات المصرية، الأمر الذي جعل التعريب ظاهرة لافتة في تلك البلدان وكان هذا الأمر متناسباً مع المزاج العام لتلك الشعوب التي لم تكن العربية والإسلام أمراً طارئاً على حياتها.

على خط متصل بذلت المملكة العربية السعودية جهداً مازياً في إنشاء عناية المعاهد الدينية وقدمت الكثير من الخدمات والمساعدات للموسسة للبلدان الإفريقية الفقيرة مما كان له أثر مؤكّد على التقارب العربي الإفريقي.

ومع تتابع الهزائم والإخفاقات لم ينحسر الحضور العربي في تلك البلدان فحسب بل سعت إسرائيل إلى أن تحل محل العرب ولكن دون قابلية أساسية في الثقافة الشعبية الأفريقية المتأبئة حصر أعلى استيعاب المشاريع الغمضة لصلصه يونية لسياسية الدولية .

نماذج للإخفاقات العربية إفريقية

افتقدت الدول العربية الرؤية الاستراتيجية في التعامل مع الضاحية الجنوبية لها، وقد انعكس هذا التضرّب في الرؤية على أقرب البلدان، وخاصة تلك التي تشهد صراعات دامية وأحوال متعسرة كما هو الحال في الصومال والسودان، كما انعكس سلباً على البلدان الإفريقية الأكثر قرباً للعرب، كما هو الحال بالنسبة لإثيوبيا وإريتريا لمتصارعين ولم يقبل نسيتاً لجلومسية العربية أو تناسست العمق الجنوبي الحيوي في جنوب الصحراء، وتحديد آمالي والسنغال ونيجيريا والكونغو، ناهيك عن كينيا وتزانيا في شرق إفريقيا.

بكلمات أخرى يمكن القول إن الدبلوماسية العربية لم تنحسر في أفق الرؤية فقط، بل أفسحت الطريق لتحويل المسار التضامني الإفريقي التاريخي مع العرب لكي نشهد موقفاً إفريقياً عاماً لا يعتد كثيراً بالتضامن مع الدول العربية، ولا يُعوّل على مشكلة الشرق الأوسط، حتى إن إسرائيل نجحت في فتح سفارات لها في كل تلك البلدان، فيما أفلحت في تبسيط سلسلتها لتفقيت التعاون الاقتصادي معها وبدون المساعي الإسرائيلية في تهميش الحضور العربي لم يقف عند تخوم الاعتيادي، بل أصبح يطال بعداً جديداً وأخطيراً يتعلق بالاستراتيجية

المائية الإفريقية، وليس من الغريب والأمر كذلك أن نسمع عن ترتيبات مائية جديدة تنفجر بها بعض دول حوض النيل وبلاستبعاد إجراءاتها كشفها لمصر والسودان، الأمر الذي يؤشر إلى وجود مشاريع مائية استثمارية عملاقة مازالت مودعة في إضبارة الذين وعدوا تلك البلدان بتشييد السدود وقنوات الري الواسعة، بل واستنزاع ملايين الأقدنة من الأراضي البور.

تعديلات انفصالية

يعرف القاصي والداني أن ترتيبات التسوية في السودان اتصلت بأسسها حسب محلية ودولية، وتركزت البعد العربي الذي تخلى عنه العرب طواعية، وإذا توقفنا مثلاً على «اتفاقية نيفاشا» بين الشمال والجنوب، بوصفها الناتج النهائي لبعق ومن الصراعات الدموية والحوارات السياسية لن نجد فيها بصمة عربية حقيقية باستثناء تلك الزورات النابضة التي كان يقوم بها الراحل «جون قرنق» إلى القاهرة ليؤكد للعرب بأنه يتطلع إلى السودان جدياً ومتعدداً علمياً وأنه لا يريد انفصال الجنوب إذا تحقق السودان» الجديد المتعدد العلماء» الذي يفصل إجراءات بين الدين والحولة ويحقق المواطنة المتساوية، والمشاركة الناجزة لجميع وينصف الجنوب بقدر إنصاف كل أقاليم السودان .

لم يستوعب العرب طرقات قرنق بل أمعنت الصحافة لسياسية عربية يصفه متمرداً ومن سخريات القدر أن هذه الصفة سرعان ما انحسرت بمجرد توقيع اتفاقية نيفاشا سيئة الصيت، ذلك أن هذه الاتفاقية حملت في أحشائها لخور فشلها الأهم لم تضع في الاعتبار كل مكونات الجنوب السوداني، كما اعتبرتها الخطر وهو انفصال الشرق والغرب

جيبوتي على الخط

مع تزايد الخلافات الإثيوبية الإريترية نجحت جيبوتي في الاحتفاظ مسافة متساوية بين الطرفين الإثيوبي والإريترية، فهي لم تتدخل لصالح طرف منهما لكنها أيضاً أفسحت

مؤتمرات المصالحة الصومالية، أو حتى تبنيها رؤية خاصة في حل هذه المشكلة، وبالمقابل تركنا إريترية لتعطين بفكرة واحدة ووحيدة هي أن أسمرّة تنكّرت للعرب، وأنها تستحق منا الجفاء!!

والشمال نموذجاً مناسباً لإنهاء النزاع مع الخرطوم، على قاعدة تعميم نيفاشافي بقية الأقاليم.. الأمر الذي يعني وببساطة شديد تمزيق السودان وهكذا أفسنا أمام مشروع للتعدديات الانفصالية، بدلاً من التعدد المنطقي القائم على حولة اتحادية «فيدرالية» يقبل بها الجميع ويتشاركون في إنجازها المظفر.

تمت هزيمتنا في غيب شعبة لمطالع العرب وجُل ما صنعناه في هذا الباب أننا استقبلنا فرقاء الساحة السودانية هنا وهناك، وتركنا أمر المصير لتقديراتهم، وفتحنا الباب لمتوالية تدخلات عالمية غير مباشرة كانت نتيجتها لمنطقة فقيفة لثمنه صيرها محتوم ما حاق بالاتفاقيات الإطارية في الدوحة.

هل تستحق أسمرّة منا الجفاء

وقفت الدول العربية موقف المتفرج من الصدام العسكري بين إثيوبيا وإريترية على مثلث «بادمي» المتنازع عليه بين البلدين، وعندما حكمتها محكمة العدل الدولية لصالح إريترية، ولم تنفذ إثيوبيا الحكم كان العرب ساكتين بالرغم من علمهم بأن الخلاف اليميني الإريترية على جزر حنيش حلّ عبر محكمة العدل الدولية واتصاعت لها إريترية. سكوت العرب على التحكيم الحيوي حول مثلث «بادمي» بموازاة قبول إريترية بنتائج تحكيم جزر حنيش كان لا بد وأن يخلق مرارة مؤكدة عند أسمرّة.



ديسمبر ١٩٩٧، ماساوا - إريترية

المجال للتجارة الإثيوبية من خلال ميناء جيبوتي وذلك عطفاً على إغلاق ميناء أسمرّة في وجه التجارة الإثيوبية، وكان الموقف مستوعباً حتى من قبل إريترية التي لا ترى أن خلافها مع أديس أبابا يذهب بها بعيداً في تبني حصار قاتل للشعب شفيق .

مثل هزيمتنا في قضية كرس قضيعة نهجية بين العلم العربي وعمقه للطبيعي وتكشف لنا درجة التردّي في النظرة الدبلوماسية والسياسية، بل واللوجستية تجاه أقرب جغرافياً جيوسياسية للمنطقة العربية.

حدث ذلك بالرغم من علم الجميع بأن إريترية تستحقه عقدة وازلاً لصلومال وجيبوتي في الجامعة العربية وجزر القمر.

التبست إريترية بالمشكلة الصومالية أكثر من الدول العربية، سواء عبر حضورها الدائم في



e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

سلسلة إشراقات

تعني سلسلة إشراقات بلنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز له كالتقديراً للشعر والقصة والرواية والنقد كمشكل هذ سلسلة نقية تحتضن لأفلس الباهرة وتتنظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

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

ترسل المشاركات إلى:

قسم الدراسات والنشر

ص. ب 0119 الشارقة

دولة الإمارات العربية المتحدة

هاتف : 0671116 - 9716.

براق : 0671216 - 9716.

ولم يكن هنالك أي تحرك استبقه ليمنع فصل إحدى تلك الجزر لتصبح تابعة لفرنسا، ولم يتم تقديم مساعده لموسم هذه الخطوة العاجزة عن دفع رواتب مستخدميها والتي تفتقر لأبسط البنى التحتية والخدمات، وإذا استثنينا عدم عسكري للوجستية لسوحي، والجهود المحمودة لدولة الإمارات العربية المتحدة في تقديم الدعم المادي، فإن رقية العرب لم ينظروا الأمر هذه الدولة الصغيرة المتواضعة بالرغم من إشارات رئيسها أحمد سانبي، ودعاواته المتكررة للأخذ بيدها، وكونها عضواً أصيلاً في بيت العرب الفولكلوري «الجامعة العربية».

إيران ولأهداف ليست غامضة بادرت لملء الفراغ، ونشرت ظلالاً مؤكدة على الجزر، وأفادت من رئيسها «السني الأنشعري الشافعي» الذي درس لديها قبل حين والذي ينسب إلى بيت علوي في حضرموت.

اليمين أقرب البلدان العربية لجزر القمر وتليها سلطنة عمان فاليمين والسلطنة يشكلان ملمح انتماء وفخر لعديد من سكان الجزر الذين يتوافدون إلى البلدين بحثاً عن أنسابهم وأقاربهم، لكننا وبالرغم من معرفتنا بذلك تركنا جزر القمر تتخبط بين ناري فرنسا وإيران، فالأولى نجحت في استقطاع جزيرة من جزرها وإيران تسعى إلى تطويق شرق إفريقيا واستتباعاتها في جنوب الجزيرة العربية من خلال كمانشة ناعمة اسمها جزر القمر، وتجحد كومة جزر القمر بنفسها في حيرة أمام المساعدات الإيرانية السخية، مقابل التخلي العربي عنها فلماذا لأميران علما تفعلا طاماناً الفراغ سيدها موقف في جزر القمر وغيرها من مناطق العرب الغاربة ؟

وفي هذا الباب نشير إلى أن ترتيبات العلاقات الإثيوبية الإريترية الجيبوتية تجري دون عناية العالم العربي، وكأنه أمر يتم في المريخ.



وبالتوازي مع ذلك نلاحظ أن الجهود السياسية العربية في تنسيق المسألة الصومالية كانت في ذيل القائمة، وبالمقابل كانت هنالك أدوار متواترة لعديد من الدول الإفريقية، وخاصة إثيوبيا وكينيا وجيبوتي، فقد كان لجيبوتي شرف عاية أكبر لقاء اتصال بين لصوماليين في ماسمي حينها شرع في مؤتمر «عرتا»، وكانت لإثيوبيا أيضاً أدوار هامة في احتضان الحوارات الصومالية، أما كينيا فقد اثبتت عن نفسها شرعية «نيروبي» وكانت اليمن الدولة العربية الوحيدة التي حرصت على أن تبارك مؤتمر الشرعية، وحاولت غير مرة أن تجمع فرقاً للصومالية وانفردت باحتضان أكثر من مليون لاجئ صومالي بالرغم من أحوالها المادية الصعبة.

جزر القمر والعرب

لم يلفت العالم العربي إلى دولة جزر القمر العربية الصغيرة لقلعة في المحيط الهندي

مظاهر التحديث والتأصيل في حركة الإصلاح في المشرق الإسلامي

الحسين بن الأديب

بأشع ماد مع به تاريخ أمة، الانحطاط، هذه الكلمة التي توحى بأنه لم يكن ثمة خير ولما ينفذ الناس، وهذا حكم جائر ولا ريب، فقد كنا في تلك الأمان نعيش على أرض نظيفة، منها نستخرج طعامنا وننتج سلاحنا وأدواتنا وأكسيتنا ولم نكن مضطرين للوقوف الذليل على الأبواب، نستجدي لقمة العيش الرهن وقطعة السلاح المشروطة... علينا أن نتأمل جيداً، بل وجيداً جداً، في مغزى نجاح الثقافة الغازية في تسريب هذه الغريبة إلى عقولنا بالقبول والرضا التامين منا، وتحويلها إلى مقولة يجري تداولها بيننا بكل براءة، وكأنها حقيقة علمية ثابتة وحيادية» (١٣) لكن الشيخ



جمال الدين الأفغاني

«الأصالة» ومشتقاتها في الحصاد النقدي للعشرينيات والثلاثينيات، فلم تكن «الأصالة» واحدة من المتفابلات الأربعة التي شغل بها ذلك العهد التقليد والابتكار ولكن الحديث عن الابتكار مهذول فكرة الأصالة من بعد، فالعقاد في حديثه عن البارودي يميز مراحل أربعاً في الانتقال من دور الركود والجمود في الشعر إلى دور النهضة والإجادة؛ أولها دور التقليد الضعيف أو التقليد للتقليد دون تأليه دور التقليد المحكم أو التقليد الذي للمقلد فيه شيء من الفضل وشيء من القدرة، وثالثها الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية أو من شعور بالحرية القومية، ورابعها الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية أو من شعور بالحرية الفردية، فالابتكار إذن مرحلة تأتي في مدارج النهضة بعد التقليد، أو على درجات الابتكار هو ذلك الذي يأتي من التفرّد أو استقلال الشخصية» (٢).

إشكال في التسمية:

لا يوجد اتفاق على التسمية فهناك من يعتبرها «نهضة»، كما يذهب آخرون إلى اعتبارها حركة إصلاحية، وهناك من يشكك أصلاً في المصطلحين بالرفض، وينعت تلك الحركة الغريبة، وفي هذا الصدد يقول الشيخ جعفر المهاجر: «... ذلك هو الأساس الحقيقي لتلك الغريبة الشائعة الذائعة، التي حقبت تاريخنا فيه صرين عصر الانحطاط وعصر النهضة، والتي تدمغ قروناً عداً من التاريخ الإسلامي

عرفت الأمة الإسلامية في مصالحي القرن التاسع عشر حركة غير عادية في اتجاهين الأول خارجي: إذ تحولت إلى قبلة للأطماع الأجنبية نظراً لمكانتها تعرف من ترهل سلسيها وضعف عسكري وإداري، والثاني داخلي حاول لملمة الأوضاع لاستنهاض ينجي الأمة من تلك الأطماع ويخرجها من ذلك التخلف الذي كبلها بقبول قاسية في كل المناحي الاجتماعية، والعلمية والدينية والاقتصادية، ذلك التخلف الذي نقلت دائرة المعارف البرصانية صورته عن مجتمعه قائلة: «إن السيد جمال الدين أدخل فلسفة ابن سينا إلى الأزهر وقلم تحريسيها كما أحضر كرك داخل المسجد وتوضيح شكل الكرة الأرضية لطلابه مما سبب في ارتفاع صيحات علماء الدين ضده حتى أخرجوه من الأزهر» (١). وما كان السيد جمال الدين ليتراجع أو يكل في التصدي لمستوي التهذيب الخارجي والداخلي القاضي بفرناس ملبق من حيوية في جسد الأمة. وفي دراستنا لهذه الحركة التي ابتدأها السيد الأفغاني نحاول الوقوف على الرؤية والمنهج الموزعين بين التحديث إزاء قوى الجمود والتقليد الأسود، وبين التأصيل إزاء قوى التغريب الإلحاق في المشرق والمغرب.

لكن الإشكال الذي تثيره ثنائية التحديث والتأصيل، أو ما يعبر عنه بالأصالة والمعاصرة في ثنائية أخرى قد تتشابه مع الثنائية الأولى حسب نية مصطلحات ليربوع طشه بل هذه العبارات القليلة، ذلك بأنه يقلل ورد كلمة

المهاجر لا يعتمد على تحليل أو وضع الأمة حينها، بل بقيس الوضع الماضي على الحاضر، لأن وضعنا أصبح يسوء بتقدم الزمن إذ كانت حالة الأمة في ذلك العصر أحسن بكثير مما نحن فيه الآن إذ حكمنا على النهضة بالمآل والنتيجة، لكنني لأوافق الشيخ على هذا التشخيص لأن صفة الانحطاط لا تدغم قروناً من الإسلام كما قال، فالانحطاط لا يكون إلا بعد العظمة، وهذا ما فصل ابن خلدون القول فيه كثيراً، كما أن الانحطاط حقيقة عينية عبر عنها صلحون مخلصون لإمكان التشكيك في هويتهم وليس فرية نجت الثقافة الغازية في تسربها إلى عقولنا وثقافتنا ولعل الشيخ يوصي إلى الاتجاه الذي طرحه بعض الموارنة، ومهما يكن فإن الحركة الإصلاحية والنهضوية ليست حركة متجسدة بل كانت تحمل وجهات نظر تصل في بعض الأحيان إلى التضارب والتعاكس، دون أن ننفي الالتباس الذي عرفه مفهوم النهضة عند كثير من المثقفين المستحدثين فقرحه معظمهم مؤمداً على الحقائق لم يلمحوا إلى مضمون مصطلح النهضة ودون معرفة لمن نشأ هذا المصطلح والحيز الذي انطلق منه متجاوزين حدود الجغرافيا باعتبارهم أن الانتماء إليه سبق حضاري ولا يضر الأخذ به، ولا يترتب عليه أي ضريبة، فقد تصيب المبادئ والأهداف وحتى السيادة والكرامات» (ع).

معانقات الحداثة ومفارقات التغريب في حركة الإصلاح:

لم تخل الساحة الفكرية المزمنة لحركة الإصلاح من معارك فكرية بين وجهات نظر مختلفة رسمت حدوداً فاصلة بين ضرورة الإصلاح والتحديث مع الحذر من الوقوع في شرك التغريب فقد لبست المفاهيم بوساً

لم تخل الساحة الفكرية المزمنة لحركة الإصلاح من معارك فكرية بين وجهات نظر مختلفة رسمت حدوداً فاصلة بين ضرورة الإبطاح والنهضة مع الحذر من الوقوع في شرك التغريب فقد لبست المفاهيم بوساً غامضاً جعل شخصيات كبيرة إزاء المسألة النقضية والتشكيكية نتيجة فتح الباب متسعاً أمام الفكر الأوروبي

غامضاً جعل شخصيات كبيرة إزاء المسألة النقضية والتشكيكية نتيجتها فتح الباب متسعاً أمام الفكر الأوروبي، وإذا كان السيد جمال الدين الأفغاني حسب الشيخ الأزهرى محمود أبورية هوراً «النهضة السياسية والفكرية» والذي كانت رسالته إلى الشرق مبعثه فضته الحديثة، وكان قد جمع بين الزعامات الثلاث الروحية والفكرية والسياسية فأحمن الناحية الدينية: مهمة الإصلاح والتجديد التي أدهمها لمارتن لوثر للمسيحية، وأهاب بالأمة الإسلامية أن تفهم الإسلام على حقيقته، وتظهر من الأوهام والخرافات، ومن الناحية الفكرية أدى المهمة التي قلمها فلاسفة الفكر أمثال جان جاك روسو ومونتسكيو وغيرهما من الوجهة لسياسية فاستنهضهم لثقتهم في نفوس روح العزة، وقام بمثل العمل الذي اضطلع به زعماء النهضة لسياسية في المغرب كوشنطن وجاريدالدي ومازني وكوشنت وغيرهم» (0)، فإنه يظل الرائد الأول والمتهم المبطن في الآن ذاته من لدن كثير من المشايخ في إدخال الفكر الغربي إلى البلاد الإسلامية، والشيخ أبو رية نلاحظ من خلال تعظيمه للأفغاني يعتمد

المرجعية الغربية في التمثيل والتشبيه (مارتن لوثر، جان جاك روسو، مونتسكيو، واشنطن). لكن تلك الاتهامات المبطنة للسيد جمال الدين لم تكن في محلها، لأنه لم يفتح على العلوم الغربية إلا بحصانة تأصيلية قوية، يقول العقاد في محاضرة بجمعية الشباب المسيحيين (8 فبراير 1934)، «برع السيد جمال الدين في العلوم العقلية، كما برع في علوم الشريعة وألم بكثير من دقائق العلوم العقلية، وألم بالعلوم الرياضية وتعلم إلى جانب هذا كله الفنون القديمة، وأضاف إليها كل ما تنسئ له الاطلاع عليه في اللغات التي كان يعرفها وهي الفارسية والعربية والتركية والإنجليزية والفرنسية، فاجتمع له حضمن العلم الغزير، ريز داغزارة وإثمار أفي لب خصيب مثل لبوهدهة مشرقية مثل بدهته» (7) بهذا الزاد المعرف في بولسلوك السيلسي والحركي الذي اعتمده، يكون الأفغاني نموذجالاً للتحديث الذي بذل كل ما في وسعه لصد التغريب والإحراق الذي مثلته مجموعة مؤتمر باريز (1933) الذي شمل عدداً من الشباب الشاميين مسلمين ومسيحيين لاستقلال سورية عن الدولة العثمانية ووجعلتها تحت حماية فرنسا، واضطلعت الجرائد وتنشروا وجهات نظرهم مع العلم أن عدد أكبر أمنهم كان قد تخرج من مدارس إرساليات فيجيسبعينيات من القرن التاسع عشر وأخذ يظهر بالعربية وتوعان جديان من الصحف لسياسية مستقلة تنشر أخبار السيلسات العلمية ولمجلات التي كانت تتوخى غرضاً مزجها واطلاع المفكر العربي على أفكار أوروبا وأمريكا وأختراعاتها، وكانت أشهر تلك المجلات اللبنانية والمصرية «المقتطف» التي أنشئت في 1876 و«الهلال» التي ظهرت لأول مرة في سنة 1894، وكان قد أنشأ لأول مرة لسياسية من أساتذة الكلية البروتستانتية السورية (يعقوب صروف



شكري عياد

أزهريون في اتجاه التحديث:

«...يعتبر الشيخ حسن العطار وواضع اللبنة الأولى، وطابع الصورة الهيولية لتلامذته عن المجتمع الأوربي، ويعتبر الطهطاوي حالة نموذجية لوضع العالم ضمن مشروع محمد علي التحديثي فالطهطاوي نشأ وتشكل في سياق التجربة الجديدة ووجد في الشيخ حسن العطار أستاذاً وشيخاً الأهر في ما بعد القدوة والموجه» (١٠). هذا التكوين الأزهري منح الطهطاوي نظاراً قرآنية ورؤية الحدأة الغربية، والاعتزاز بمرجعية الانتماء التي تعطي للخطاب هويته داخل الحدأة العالمية، فلقد عاش الطهطاوي في فرنسا لمدة سنوات أتقن خلالها الفرنسية وانصرفت إلى الترجمة لميزته عن كثير من زملائه في التفوق باللغة العربية وثقافته الأهرية... وبعد عودته إلى مصر تقدم بطلب لجامعة علي باشا لطلب إيشهاد دراسة للأسن والتي عمد خريجوها إلى ترجمة الكتب الأدبية والتاريخية بإشرافه» (١١). وهذا يعد في نظرنا مكسباً مهمماً للغاية ذلك أن الترجمة هي إعادة إنتاج للمعرفة يمر عبر فهم المترجم الذي ينتمي للثقافة الأهرية وهذا كسر قبطية الترجمة التي كانت تتولاها معاهد اللرساليات المسيحية وتلامذتها عبر المجلات السالفة الذكر، والتي لا تخلو من وجهة نظر ذاتية في الترجمة لكن الأمر لم يكن يجري بتلك السهولة التي نظن، فقد واجهت الطهطاوي عراقيل كثيرة في مشروع عهدها مناهضة الخديوي عباس لنهج الطهطاوي ومعارضة شيخ الأهر لأفكاره، ثم نفيه إلى السودان، وكانت للطهطاوي مساهمة ملحوظة في نقل ترجمة القوانين الفرنسية، بعد بحثه المصطلحات الفقهية المطابقة لللفظ الفرنسي واهتم بالحرية قائلاً: الحرية من حيث هي رخصة أي إباحة العمل المباح من دون موانع غير مباح، وفق قسمه إلى خمسة أقسام: حرية طبيعية

وفارس نمر) و«المقطم» و«الأهرام» اللتان صدرتا في القاهرة» (٧). إضافة إلى عدمهم من الكتاب والمثقفين نذكر منهم على سبيل المثال: الأهر، شبلي الشميل، خليل غانم، خليل الخوري، سلمان البستاني، ولا يمكننا مجازة بعض القراءات التخوينية التي تجعل التغريب خيانة لأنه في كل الأحوال يعوجهة نظر تعبير عن القلق الراغب في التقدم والخروج من المأزق، لأننا حينما نسترجع المسيرة الفكرية لرواد النهضة فإننا لن نعثر على خطوط ثابتة في التعبير، أو آراء قارة عند أصحابها من البداية إلى النهاية، ومهما حاولنا وضع الرواد في خانات فإننا لن نفلح في الإبقاء على أي منهم في إطار معين وذلك ما لا يقينا في بحثنا إلى درجة تثير الدهشة والاستغراب وتعتبر حق عن عمق الأزمة وشدة الصدمة الغربية يقول محمد محمد حسين مؤلف كتاب «الإسلام والحضارة الغربية»: فلم يمض على موت محمد عبده أكثر من ربع قرن حتى أصبح الأهر - موطن المعارضة الأصلية لمحمد عبده والأفغاني - عامراً بأنصارها الذين يحملون لواء الدعوة إلى (التجديد) وإلى (العصرية) ولمن شأن يعرف المكان الصحيح والقيمة الحقيقية لمحمد عبده والأفغاني أن ينظر في الصحف اليومية والمجلات الدورية وفي كتب الكتاب الليبراليين الذين لا يسمعون بأن يمس أي منهم ولو الذين يهاجمون بفضاظة وشرا سبيل من يمسهم من قريب أو بعيد» (٨). هذا النص يعكس بجلاء مدى التذبذب والتيه في تقويم حركة الرواد الإصلاحيين، مع أخذ قسوة محمد حسين على الأفغاني في باقي نصوصه بعين الاعتبار، وكرد فعل عن موجات التحديث برزت «حركات كالوهابية ولسوكانية والأوسية والسوسونية والمهوية للعودة إلى الأصول بدون تفهم حقيقة الأسباب الكامنة وراء التخلف» (٩).

مع الإنسان وانطبع عليها كالأكل والشرب والمنشي والحرية السلوكية التي هي سلوك ومكارم الأخلاق، والحرية الدينية وهي حرية العقيدة والرأي والمذهب بشرط ألا تخرج عن أصول الدين، والحرية المدنية وهي حقوق العباد الألهالي الموجودين في مدينة بعضهم على بعض والحرية السياسية وهي تأمين الدولة لكل أحد من أهاليها على أملاكه الشرعية (١٢).

من خلال تتبعنا لكثير من نصوص الطهطاوي نجد أن هاجس التحديث لا يتعارض عنده مع القيم الدينية ولا يتم على حسابها. كما أنه لا مجال للتناقض بين التحديث والتأصيل، لأنهما متكاملان، ولا يقف أحدهما على نفي الآخر والحلول مكانه، يقول في موضع آخر: «البلاد الإفريقية بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعية فوضوؤها وفروعها ولها بعض مظهر من المشاركة في بعض العلوم العربية، وتوصلوا إليها مدققاً فقهوا أسرارها غير أنهم لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم ولم يسلكوا سبل النجاة... كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم

الشرعية والعمل بها، وفي العلوم العقلية وأهملت العلوم الحكيمة بجمالها، فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه وجذب ما تجهل صنعه...» (١٣) والملاحظ على هذا النص أن الصلح طوي دقيقتين في تحميل المسؤولية لبلادها الغربية في كسب ما لا تعرفه كأن يقول مثلاً بعض الحدائين إن الإسلام هو سبب التخلف إذ أن يجب إزاحته، أو كما يقول بعض الإسلاميين إن الحداثة أو المسيحية ملحدتة وكافرة وشيطنية ذلك أن الصلح طوي أيضاً هذين المنهجين المنحرفين في حمل عدم الاستقامة للبلاد الغربية وسكانها رغم علومهم الهائلة، وأبرز مظاهر هذا العوجاج هو الاستعمار والظلم كما أنه حمل مسؤولية التخلف العلمي للبلاد الإسلامية ومسلميها الذين جمعوا أفكارهم في مستوعب العلوم والعبادة وتكاسلوا عن البحث في العلوم الحكيمة يقول الدكتور عبدالعزيز المقالح «تميزت سنوات النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر على الصعيد الأدبي بكونها سنوات الجدل مع الأسلاف على ضوء المعارف الأدبية والفكرية الوافدة، وقد تخلف لنا من ذلك الجدل - الذي شارك فيه مؤتملاً محفظون - علم مستنيرون على السواء تركت طبيعة مآزيرنا مسترجمتها باحترام عميق... وقد أثبت الجانب الموضوعي من ذلك الجدل أن الخصام مع التراث، أو التناكر له، أمر مخالف لطبيعة الحياة والبشر كما أن الخصام مع الجديد والتناكر له، أمر مخالف لطبيعة الحياة وللطبيعة البشرية إن لم يكن أكثر خطورة» (١٤).

محمد عبده: حرارة الانطلاقة وبرودة المآل: لا يمكن للباحث في تراث محمد عبده أن يقطع الرأي في اتجاه واحد دون جمع أطراف الحديث عن سيرته محمد عبده متميزاً بل تحول وعم الثبات ولعل التسرع في الحكم القار على تراث



خليل الخوري

عبده سيؤدي حتماً إلى خلل منهجي يضيع أمانة البحث، ويبخس الشيخ المجدد حقه، فلقد كانت مسيرة الشيخ محمد عبده مثيرة حقاً، وأبرز مظهر من مظاهر الإثارة والجدل يتجلى في الهوية الفكرية لتلامذته فقد أفرزت لنا دراسة محمد عبده تيارين متباينين مثل التيار الأول رشيد رضا بكل ما تعنيه خطة المنار ونهجها الفكري، أما الثاني فقد عبر عنه قاسم أمين بكل ما حملته هذا الاسم من معنى ولا يزال يحمل في طيات دعوته إلى الآن، وهناك لعل لشيخ محمد عبده في نقد لجرته في التجديد والاجتهاد فقد عبرت مجلة البيان في إحدى افتتاحياتها عن هذا النقد إزاء الشيخ قائلة تحول تقييم مدرسة الإصلاحية التي توسمها التجديد وبقولها عن زعمائها إنهم مجددون، عملوا على تفسير الإسلام تفسيراً يلائم الحضارة الغربية، لقد كان الأفغاني فيلسوفاً قبل أن يكون مصلحاً أما أي الشيخ محمد عبده في اتجاهه فهو من ضعف شديد

أما غربيين فهو يرى أن المسلمين لم يشهروا سيوفهم في أول الدعوة دفاعاً عن أنفسهم أما الفتوحات التي وقعت فكانت من ضرورة الملك، وكانت للشيخ محمد عبده آراء غريبة حينما اعتبر الميكروبات نوعاً من الجن، وعندما استفتي: هل يجوز منع تعدد الزوجات؟ أجاب نعم، لأن العدل المطلق شرط واجب التحقيق، وتحقيق هذا العدل مفقود حتماً، فللحاكم والعالم منع التعدد إلا في حالة واحدة، إذا كانت الزوجة عقيماً... وبهذا فإن رشيد رضا أقرب منهما (عبده والأفغاني) إلى الإصلاح المنشود وأقرب إلى فهم الإسلام» (١٥). ولعل هذراي عتسرعاً لي الحكم على شخصيتين رائدتين في الحركة الإصلاحية انطلاقاً من أحكام متفرقة ومعزولة عن سياقها الفكري ولزمني لأن دراسة الشيخ محمد عبده حقيقة تضفي ضبط مسارات التحول ضمن وجهات النظر المختلغة للشيخ ذاتها ورأسية علاقتها بالسيد جمال الدين،

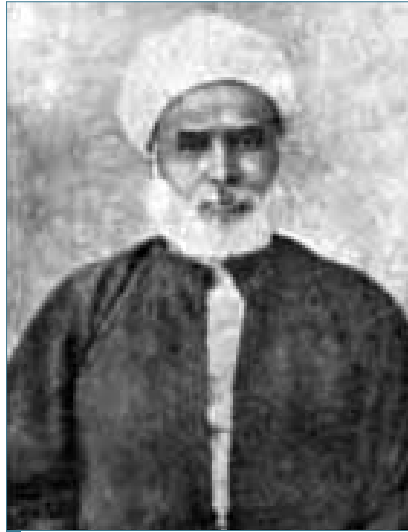
ابتدأ الشيخ محمد عبده جهته التعليمية طالباً للعلوم الدينية وأحس بتعب ذهنه في شديده رهنقاً، حتى حاول ترك هذا المجال تركاً أبدياً لولا تدخل خاله ذلك الشيخ المتصوف الشيخ درويش الذي حاول أن يحجب إليه تلك العلوم الدينية في صورة تبسيطة ومباشرة، ولكم كان تدخل الشيخ درويش موفقاً عقلة زاده العلمي، والذي جعله مؤهلاً لولوج الأثر الذي تخرج منه شهادته علمية يعرض أسلحة من مره اثني عشر عاماً (١٢٨٣ - ١٢٩٤) في التحصيل. حينها لم يكن في ذهنه أحسن الأسانوا لطلاب أن يلتقي أحدهم ما بالآخر، أي أن لقاء محمد عبده الأفغاني لم يكن نتيجة تخطيط مسبق، ولم يكن الأستاذ الأفغاني ذلك الدرويش الغاني الذي يقطن دار الهجرة والترحال، يعلم أن القدر في مصر يخفي له تلميذاً نجيباً في مستوى

الانحدار مع تأليف الكتب وتحويل شهوره إلى شهر في الانحدار مع عرضه لمشروع إصلاح الأزهر على «اللورد كرومر»، حيث يقارب على نهايته مع توليه مفتي الديار المصرية وخلافه مع الخديوي عباس لينتهي بوحيد قريته مدرساً في الأزهر مع فكره اليتيم» (١٩).

رؤى ومواقف إصلاحية في الأدب العربي:

كانت حركات الأفغاني والطهطاوي وخير الدين التونسي ومحمد عبده المحرك الرئيس لكل الحركات والاتجاهات التي استتفعل لاحد على الساحة الأدبية ففقدتها بالأسس الفلسفية للإصلاح وسادتها لهلته من ريقاً عشية جمود التي كانت تكبل العلم والثقافة، كما أن الأدب لا يمكن أن يفصل عن الأسس الفكرية والدينية، إن لم يكن من تجلياتها وكانت الصحافة بكل تشعباتها لسان تلك التفاعلات كما أن حركة الترجمة مساهمتها بقسطاً كبيراً في فتح مجال الأدبي على التجارب الحديثة وقدمت عمل شبيهي لشميل الخياقي عملاً كبيراً في فهمه على ترجمة الحكاية الإغريقية «دفنس وخالوي» هذا النص الأدبي الأسطوري الإغريقي الذي يخدم نظرية «النشوء الارتقاء» كما نصح في سليمان البستاني إلى ترجمة «إلياذة هوميروس» نظماً إلى العربية، وصدرت عن دار الهلال بمصر عام ١٩٤٤م مقدمة مطولة يدرس فيها أسرار النقل عند الغرب، وذهب نيقولا فياض إلى ترجمة قصيدة ببحر قلسندار الفرنسي «ألفونسو» لمارتين» لكن عملية الترجمة هذه كانت تتخذ من النص الأجنبي مادّة موحية لنظم قصيدة جديدة بلغة العربية وهي تترجم المضمون وتترك الشكل (٢٠).

ولم توفق عملية الترجمة على طمسيحيين لعرب في حسيبيل شملت لاسمليين أيضاً، منهم شكيب أرسلان إذ يقول: «ولما كنت من جملة



محمد عبده

جعل دينه العلوم التربوية في علاقتهم بلالدين والمجتمع والغرب، والتي بلورها في مؤلفاته: «الإسلام والرعد على منتقديه» وكتاب «الإسلام والنصرانية مع العلم والمدنية»، كما عمد إلى استعمال العلوم الحديثة في تفسير طلايات القرآنية يقول: «وعلى أن نلحن المسلمين لساننا في حاجة إلى النزاع فيما أثبتته العلم وقرره الطب وأضافة شيء إليه مما لا دليل في العلم عليه، لأجل تصحيح بعض الروايات الأحادية، فبحمد الله تعالى أن القرآن أرفع من أن يعارض العلم...»، لأنه من واجب العقل أن يتواضع أمام الله وأن يتوقف عند حدود الإيمان، أما ضمن هذه الحدود فليس هناك أي حاجز يعترضه ويعرقل نشاطه، أو أي شيء يعي حمن نظرياته التي يمكن أن تصدروها هذه الأفكار» (١٨). وفي «رسالة التوحيد التي ألفها لحوال أن يقعد القواعد التي يمكنها أن تكون أرضاً صلبة لفكر إسلامي مسيحي مع عود قرياض بالأسس صديقه إلى الوزارة وتوسعيه إلى الخديوي في الصفح عن الشيخ مضافة إلى شفاعته «اللورد كرومر»، عاد الشيخ محمد عبده إلى مصر، وعاد خصه إلى

محمد عبده الذي لم ينصروه وأيضاً أن طريق الشرق سوف تهديه ذلك الأستاذ الكبير وعن حيرة اللقاء يتحدث محمد عبده قائلاً: «وبينما الناس على هذا، لا كاتب ينبههم، ولا خطيب يعظهم، إذ عرض أمر فلما بلغت إليه، وإن كان مما جرت به السنة الإلهية في كل زمان... جاء إلى هذه الديار في سنة ١٢٨٦هـ. رجل غريب، بصير في الدين عارفاً بأحوال الأمم، واسع الاطلاع، جم المعارف، جريء القلب، وهو المعروف بالسيدي جمال الدين الأفغاني... اشتغل بالتدريس لبعض العلوم العقلية... فاستيقظت مشاعروا انتبهت عقول وخف حجاب الغفلة» (١٦). ولولاً أن رزق محمد عبده فهماً رهيفاً واستعداداً ليهماً استطاعت ندهات الأفغاني أن تحرق حجاب الجهل السميكة التي كانت تسيطر على العامة والعلماء، ولا شك أن الأفغاني كان سعيداً بنبجته هذا التلميذ لأنه لقي عننا كبيراً آمناً نصبوا أنفسهم حراس الشريعة قال الشيخ محمد عبده «كان السيدي جمال الدين يلقى الحكمة لم يرد غير مريدها، ومن خواصه أنه يجذب مخاطبه إلى ما يريد وإن لم يكن من أهله وكنت أحسد على ذلك، لأنني أتأثر في حالة المجلس والوقت فلا تتوجه نفسي للكلام إلا إذا رأيت له محلاً قابلاً واستعداداً ظاهر» (١٧) وتوثقت علاقة الشيخ بأستاذه عبر الكتابة في المجلة التي أنشأها في باريس تلك التي كانت تدعو المسلمين إلى التحرر والنهوض والثورة، لكن حرارة اللقاء بين الراديين لم تنحصر فقط أسهمت في تبريرها وفك عراها إخفاقات وضربات بعد أن فشلت ثورة عربي، وفشلت مفاوضات مع الإنجليز، هذه الاتصالات التي جرت عليه كثير من النقم، وتوقفت «العروة الوثقى» منبر الإصلاح وتبين أن نهج محمد عبده لم يتعد شارات حرارة اللقاء بالأستاذ الذي كان يملك رؤية أعمق افتقدها التلميذ الذي خط نفسه خطاً غيراً.

هذه الأمة الباكية على ذلك الفردوس الضائع أولعت من أوائل صباي بقراءة تاريخ الأندلس، والتنقيب عن كل ما يتعلق بالعرب في تلك الجزيرة حتى إنني لما اطلعت على رواية «آخر بني سراج» للكاتب الفرنسي الكبير «رينيه شاتوبريان» بادرت إلى نقلها إلى العربية وذيلتها بتاريخ الأندلس نشرته من أربعين سنة، ثم نفذت نسخة بأجمعها، وقلت في مقدمته: ولأكنتم القارئ الذي هو خليق بأن لا يفهم لي على ذلك بشقوق صرولها فحسه أن الأمر غير خال في هذا الإلماع من نزعة جنسية... فيا ليتنا نتبع الآن سنن من قبلنا، ونقتدي بسلفنا... ونعتبر بحمراء غرناطتنا...» (٢١).

وهذه الترجمة كملا حظها في ترجمة موجهة خلافاً لباقي الترجمات، لأنها تحمل رؤية أدبية تدعو إلى العودة إلى الذات، أما حافظ إبراهيم فقد اقتحم ميدان الترجمة بزاد لغوي أجنبي قليل وبشجاعة أدبية كبيرة في تعريب رواية «فيكتور هيغو» الضخمة «البؤساء» ببيان عربي ساحر وبارجاز تقتضيه البلاغة، ولكن النص كان نص حافظ إبراهيم ولا يمت بصلة إلى النص الكاتب والشاعر الفرنسي هيغو» (٢٢).

وقطست طلباً من فلوطيني حظاً طريفاً في حياته إشباعة لثورة رومانسية في نفسه أيقظتها مؤلفات الرومنطقيين الفرنسيين. واستعان ببعض أصدقائه فترجموا له أعمالاً قصصية ومسرحية وروائية تنتمي إلى المدرسة الرومنطقية (٢٣).

طه حسين: التحديث بصدمة التشكيك:

يقول الدكتور شكري عياد عن الأدب في عصر طه حسين: «... وكان المحصول الأدبي فقيراً في أيامهم، فكانوا (قادة الأدب) إذا كتبتوا عن شيء من نتاج الأدباء المعاصرين اتخذوا من هذه كتاباً قوسيلة لبيان رأيهم في المسار الذي ينبغي أن يتخذه الأدب، وليست هذه الظاهرة

أما رأي الشنيخ محمد عبده في الجهاد فهو ينهم عن ضعف شديد أعلام الغوريين، فهو يرى أن المسلمين إنما تنهروا سيوفهم في أول الدعوة دفاعاً عن أنفسهم، أملاً الفتوحات التي وقعت فكانت من ضرورة الملك



أقل وضوحاً عند طه حسين منها عند العقاد فكتاب «حافظ وشوقي» لا يضم فقط مقالات طه حسين عن الشعراء، ولكنه يضم أيضاً طه حسين وتنبؤاته حول حاضر الأدب العربي ومستقبله ومكان كل من الشعر والنثر فيه، كما يضم تعريفاً لبعض الشعراء الفرنسيين، وترجمة نماذج من شعرهم توضح مفهوم الشعر الجيد الذي يليق بهذا العصر على أن حال الإنتاج الأدبي الخالق تعيرت تغييراً ملحوظاً منذ أوائل الثلاثينيات حين ظهرت مجموعة كبيرة من الشعراء الجدد احتضنتهم مجلة «أبولو» وشارب معظمهم على الإنتاج والنشر بعد انطوائها. ولعل نشاط طه حسين في التعليم الجامعي ذلك النشاط الخليلي لم يكن قطعاً منذ عودته من بعثته في أوروبا، كان سبباً في حبه على هذه الاتجاهات الجديدة كما يحب الأستاذ على تلميذ واحد» (٢٤). وشكري عياد يضع قبل طه حسين وعفا لا يستهجنه مساحقة قتلش تحديت تلك المقابلة التي تحمل نقداً مؤدباً طه حسين في اختياره للتحديث وإدارة ظهره لمي اسميه شكري عياد بالأدب الجاهل تحميمور في القصة والحكيم في الرواية والمسرح أم الأستاذ نعم وشكر فقط ذهب بعيداً في القسوة على عميد الأدب حين مقال: «إذا كان هناك تخريب في الثقافة المصرية

فإن المسؤؤل عن هذا التخريب هو طه حسين لأنه بتشككه في الثقافة العربية قد أحدث نوعاً من التفرغ في العقل العربي» وهذه التهمة تعطي طه حسين من التأثير السلبي وخطورة السلبية قدره خارفة لم تكن عفا ريت الأساطير في القصص القديم تمتلك بعضاً منها لكنه من حق خصوم طه حسين أن يتصوروه كما يشاءون، ملحداً مبشر أفر نسيأومار كسبياً، متمرداً هداماً ومن حق أنصاره أن يتصوروه كميليشاؤون مفكر إسلامي مستنير وعالم متمرداً وحتماً فهم طه حسين الأهرري يقول الدكتور (المقالح): «الذي استبدل الطربوش بالعملة قولاً بقولاً لطرشوش، ينبغي أن نقر كل مرحلة من مراحل حياته وننظر إلى تفاصيلها المتغير بموضوعية فلم يكن طه حسين وإن لبس القبعة الإتمرد الإسلامية أزهرياً» (٢٥).

يقول طه حسين «في مثل هذلتش من سنة ١٩١٥ كنت أمني مقدمة «لذكرى أبي العلاء» عندما أردت إذاعته في الناس، وكنت ألاحظ في هذه المقدمة أن فحكان في درس الأدب بمصر مذهباً أحدهم مذهب القدماء الذي كان يمثلته الأستاذ شخيسيط مرصفي حين كان يفسر لتلاميذه في الأهر «ديوان الحماسة» لأبي تمام أو كتاب «الكامل» للمبردينحوفي هذلتش يسيروه للخبين والنقاهن فعمله المسلمين في البصرة. مع ميل شديد للنقد والغريب، وانصراف شديد عن النحو والصرف وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة، والآخر مذهب الأوربيين الذي استحدثته الجامعة المصرية بفضل الأستاذ «نلينو» ومن خلفه من المستشرقين.. وكنت ألاحظ أن الفرق بين المخميين عظيم وكنت ألاحظ أن كلاً من المذهبين لا بد منه إذا أردنا أن نتقن الآداب العربية إتقاناً صحيحاً ونفقه تاريخها ففها مقارناً وننشحق في نفوس الطلاب ملكة للنحو والكتابة ونأخذهم بمناهج البحث المنتج» (٢٦). ونكاد

أن نقف على رؤية طه حسين إلى مسألتني القديم والجديد في الأدب ودراسته وهي الرؤية التوفيقية بين مراعاة الخصوصية اللغوية والنحوية للنص الأدبي العربي وما تسهم به هذه الخصوصية في إغناء صيد الباحث بالعتاد الأدبي وعلوم الآلة التي تمكنه من بناء أرض أدبية صلبة مع الانفتاح على المنهجية الأوروبية التي تقوي للباحث ملكة النقد وعتاد الأدب، مما يسهم في إغناء الذوق وتوليد المعاني التي يمكنها أن تختبئ لكن توفيقية طه حسين لا تعني التلغيق الخيول حول إرضاء ذات وهذات الحدائق ليس كل شيء، ومعارض طه حسين للتلفيق ليست مسألة نستشفه في ضيق تصحيحه لمبلغه، لكنه حقيقة ينطق بها قائلاً: «وكن أنت الأخطأ» فكان بين المذهبين هذب ثالث مشهور حبه كله شر، والخير كل الخير في أن يصرف عنه الأسانذة والطلاب صرفاً، وهو هذا المذهب الذي كان قائماً في مدرسة القضاء والعلوم وفي المدارس الثانوية المصرية كلها، والذي لا يأخذ بحظ من أسلوب القدماء في النقد ولا من أسلوب المحدثين في البحث وإنما يحاول أن يقلد الأوروبيين فيما يسمونه تاريخ الآداب، فيعمل على الكتاب والشعر لولا خطبوا فلاسفة فيترجم لهم أو يخلص لهم ترجمة من كتب الطبقات على اختلافها... ثم لم في كل عصر طبقة من المعاني يلفق بعضها البعض في غير فهم ولا فهم لاحتياط ولا دقة ويسميها هذا الخليط كله «أدب اللغة العربية» حيناً و«تاريخ اللغة العربية» (٢٧) وإذ كان موقف طه حسين بهذا الموضوع بهذاب بساطة فمما سبب في كل تلك الإلزام طه حسين هل أسي فهمه؟ أم أساء التعبير مع نقاء السريرة؟ أم يعود ذلك لحسلسلية ألمه من الجحيم اليقظة يقول طه حسين «ومأذن المصريين نسوا جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده رحمهم الله - في هذا

السبيل وملقوه من السخط عليهم ولو المكر بهم ما والتكر لمن ذهب مذهبهما أو اختلف إليهم وسهموا ليس له ذلك صدر الأناثمين يكرهون اليقظة ويكرهون بالطبع من يعصم إليها، ومع ذلك نامت الأمة الإسلامية قروناً طوياً ولكننا حين استيقظ بعض المماترين منها ودعوا إلى اليقظة في إلحاح، أتيح لها في الوقت القصير شيء لا بأس به من التقدم، وإن لم تنزل بعيدة أشد البعد أن تكون جديرة بتاريخها الإسلامي البعيد» (٢٨). إلا أن طه حسين بصور المعرفة بكثير من التسطيح، إذ لم يكن الذين عارضوه يشبهون معارضي الأفغاني وعبده كما لم يكن هو نفسه في موقع الأفغاني وليس القضاء المنتقدته تشابه بين صورتين ولا يجعل طه حسين في شبك الاتهام ما سيعبر عنه هو نفسه بعد التراجع عن ذلك المنزلق الذي عبر عنه «حينما أكرأن يكون لليمن شعري كتون بلهجة قريش وهي مختلفة عن لهجتهم، ثم إنكاره أن يكون امرؤ القيس شاعر راجنوب وهو كتب لهجة شمال الجزيرة»، هذه التهمة ترفع عنه لأنه تراجع عنها في أحاديثه ورميا يشير إلى ذلك التراجع قائلاً عن الدكتور مقال «فهم أنني رحمة الله ودون أن ينتظر دأمني: هل ما يزال اليمنيون واجدين علي لأنني حاولت أن أنفي ما سببه الرواية إليهم من شعري جاهلي الحق قلت لمنحوب الإمام في الجامعة العربية الشيخ لكسبي ليني إذا كنت أسأت إلى اليمنيين في كتاب «الشعر الجاهلي» فيني قد أصفتم في كتاب «على هامش السيرة»، وفي كتب أخرى» (٢٩). كان من أطال التهمة إذ في الشعر الجاهلي وكانت الإساءة فيه حسب تعبير طه حسين نفسه، لكنها ليست سلسلة قسطنطينية قنصير حثجية لا يستتاب صاحبها لأن النقد لا يمكن أن يكون شمولياً مادام صاحب النص المنتقد يعيش التحول والتبدل» وفيما يلي جانب من رسالة

مخطوطة تذكريها الأستاذ الدكتور مصطفى نصفاً خذنا لم نخط طه حسين المشاهير بعض المواقف التي أثار فيها طه حسين قضية المنهج في مجال التعليم الجامعي وكيف أنه بكى وأطال البكاء على تخريب الأزهر وما لحق به من تحديث أفقد صورته ومستواه وأضاع عليه أهم أساليبه ومنهاجه وكيف بكى وأطال البكاء على التشويه الخليلق بالجامعة وأحال كليتها المختلفة إلى مدارس إعدادية وثانوية في أحسن الأحوال تذكر الدكتور ناصف قائلاً: «لأزال أذكر محاضرة ألقاها أستاذنا العظيم طه حسين في (١٩٤١) على التعليم الجامعي، وكان جميع الحاضرين حشدهم وولعهم خيرة المثقفين وأعلامهم قدر أو ظن هؤلاء أن الدكتور طه حسين سوف يتحدث عن تجربة الجامعة التي ظفرها في ياريس ولكننا لم نشأ نجماً حين قال الدكتور طه في بدء حديثه إنه كان سعيداً إذ أتيح له أن يتعلم في الأزهر، وقال إن للأزهر ديناً كبيراً في عنقه، وقال إنني تحدثت عن الأزهر قبل الآن وسوف الأفرغ من الحديث عن الأزهر ما حبيت... إن الأزهر الذي تعلمت فيه كان جامعة حققة لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن الجامعة التي ذهبت إليها في فرنسا فقد كنا في تلك الأيام نلتف حول الأسانذة الذين نرضى عنهم دون أن نضطر إلى حضور درس لا يرضينا، وكان الطلاب أحراراً يحضرون إذا شأوا، ويتخلفون إذا شاءوا والأحاديث بينهم على ذلك وإمليدفعهم إلى العلم الشوق وحده، وكنا نعد الدرس قبل الاستماع إلى الشيخ كما كنا ننفق الدرس له في مناقشة أعددنا لها، وكنت ألقش الأستاذ في كثير المسائل الحرجة التي لا يقدر أحد في هذه الأيام على إثارها أمام جمهور كبير من الناس، وكنت أجد من هؤلاء الأسانذة قسوة وظلمة وقومه العطف الدفين، ثم قال: إن الجامعة تتألف من طالب حرواً وأستاذ، ومحببة للمعرفة لا تفرق عن

الإيمان، وكان الشيخ يخدم أقواله بتلك العبارة الحلوة المشهورة قائلاً: «والله أعلم إيداناً منه بأن المعرفة متجددة وأن العالم مسؤول أمام الله عما يقول، وأن العلماء يسألون يوم القيامة عما يسأل عنه الأنبياء» (٣٠). كان طه حسين كلما تعمق في المعرفة التراثية والحداثية زاد قلقه وخوفه على هذه الذات من طيش الحداثيين وجمود التقليديين، وما كان علينا أن نلبسه لباساً تبرأ منه إلى الأبد، وإلا كان من الأولى تطبيق ذلك على سيد قطب، حينما ذهب محمود شاكر إلى الطعن بموقفه سيقطب فيه موقفه ورفضه في فهمه عن مع العقاد حول إعجاز القرآن الذي دافع عنه الرافعي دفاعاً مستميتاً يقول محمود شاكر: «إن انتقاد سيد الأدب الرافعي معناه مجانية للدين والتقوى والحياء». وكذلك حذا حذوه إسماعيل الغمراوي، وقد رسم سيقطب على إسماعيل الغمراوي لخيبتك في صدق إيمانه قائلاً: «إن الأدب والشعر كالفنون ترجمة عن النفس الإنسانية وأحاسيسها وآلامها ولادخل للدين فيه.. كما يتصور إسماعيل الغمراوي لأنني أدري من غيري بحقيقة الدين» (٣١). كان هذا رأي سيد قطب في إحدى مراحلها، لكننا لم نسمع من يهاجم سيقطب بأنه خرب الأدب والثقافة العربيين، بل إننا نستمتع عكس ذلك كان هذا رأي سيقطب في هذه المرحلة - يقول بفصل الدين عن الأدب قبل أن يحل عام ١٩٣٩ سنة نشره مقالته في مجلة المقتطف بعنوان «التصوير الفني في القرآن» كشف فيه عن الجمال الفني في بعض الآيات، وقال بإعجازها، وربما يمكن القول «إن هذه المقالة كانت بداية تسلاخه الفكري عن العقاد الذي أنكر إعجاز القرآن» (٣٢)، وهذا موضوع آخر تبعدنا جاذبيته عن طه حسين الذي انتقد بعض المتشدين بلحداثة قولنا في قوله: «ونحن لانحسب أن يظل الأدب القديم في هذه

**كانت حركات الأفغانتي والطلاطمطوي
وخير الدين التونسي ومحمد عبده
المعجزك الرئيسي لكل الحركات
واللتجاهات التي ستتفاهل لاحقاً على
السلطة الأدبية، فقد أمدها بالأسس
الفلسفية للإصلاح، وساعدتها على
تمزيق أمشيبة الجمود التي كانت
تكبل العقل والثقافة**

الأيام كما كان من قبل، لأننا لانحسب القديم من حيث هو قديم، ونصوب إليه متأثرين بعواطف الشوق والحنين، بل نحن نحسب الأدب القديم أن يظل قواماً للثقافة وغذلاً لعقول الأمة أساس الثقافة العربية... ولكننا مع ذلك نحسب أن يظل أدبنا القديم أساساً من أسس الثقافة الحديثة لأنه صالح ليكون أساساً من أسس الثقافة الحديثة والذين يظنون أن الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا شيئاً غير قليل، لم يأت منها هي وإيماناً من أننا نفهمها على وجهها، ولم نتعمق أسرارها وادقائها، وإيماناً أخذنا منها بالظواهر وبقنعنا منها بالهين اليسير فكانت الحضارة الحديثة مصدره موجهل، كما كان التعصب للقديم مصدره موجهل أيضاً هذا الشباب، أو هذا الشيخ الذي أقبل من أوربا يحمل الدرجات الجامعية، ويحسن الرطانة بإحدى اللغات الأجنبية، ويجلس إليك وإلى غيرك مؤمناً بنفسه وبدرجاته العلمية الحديثة، أو أدبه الحديث، ثم يتحدث إليك كأنه ينطق بوحياً أبولون، فيعلن إليك في حزم وجزم أن أمر القديم انقضى... وأن الأدب القديم يجب أن يترك للشيوخ الذين يتشدقون بالألفاظ، ويمتلئون أفواههم بالقاف والطعم ليشبهاها من الحروف الغلاظ، هذا الشباب ضحية من

ضحايا الحضارة الحديثة لأنه لا يفهم هذه الحضارة على وجهها بل يفهمها على ما لا تنكر القديم ولا تنفر منه، ولولا القديم ما كان الحديث، وأن بين أدباء الأوروبيين الآن لقوماً يرفلون بحسنون من آداب القدامى لم يكن يحسنونهم لأففسهم ويعكفون على درس الأدب القديم أكثر مما كان يعكف كثير من القدماء، ويؤمنون بأن اليوم الذي تنقطع فيه الصلة بين حديث أدبهم وقديمه وهو اليوم الذي قضى فيه الموت على أدبهم ويحال فيه بينهم وبين كل نتاج.

هذا الشباب ضحية من ضحايا الحضارة الحديثة أو من ضحايا جهل الحضارة الحديثة وبشره ليس مقصوراً عليه، فهو يتحدث وهو يعلم، وهو يكتب وهو يفهم، هذا كله ينفث السم ويفسد العقول وهو مسخيف فوسلنا لمعنى لصحيح كلمة فتجربنا في تلهيه فهو ظاهر هذا حضرة أففسهم حين تلهيه من أنهم القديم لم يذوقوا الحضارة الحديثة ولم ينفذوا بها ولم يفهموها على وجهها وإنما اتخذوا منها صورا وأشكالاً وقلدوا أصحابها تقليد الفردة لأكثر ولأقل، والذين تلتفتهم الحضارة إلى أنفسهم وتدفعم إلى إحياء قديمهم وتملاً نفوسهم إيماناً... هم الذين انتفعوا وهم الذين فهموا، وهم الذين ذاقوا، وهم القادرون على أن ينفذوا في إقامة الحياة الجديدة على أساس متين» (٣٣) هكذا تحدث طه حسين إلى الكل غموضاً وليدافع عن نفسه ويحون واسطة إن كان هناك حيز للآتها موقدت عمدة الاستطالة من نصوصه لأنه الأجدد على توضيح مراده، ولم يكن طه حسين يصر في هذه المواقف في التصريحات المتوازنة بين الحديث والتأصيل، بل قد لمسنا هذا الموقف النقدي في قراءته للأدب العربي نثره وشعره، كاشفاً عن معالم الفلسفة العلائية في شعره المتنبهي كموضح

ذلك منحور في النقد المنهجي عند العرب (٣٤). وعبر عن هذا الحس النقدي الموفق بين جذور التأصيل وطلاوة التحديث في قراءة الأدب العربي الحديث والمعاصر ومعشوقيه وحافظه خاصة، إذ «كان طه حسين رقيقاً وحنيفاً مع الشعراء المتمزجين بشوقي وحافظ ولم يخرج به رفته كما لم يخرج به عنفه عن دائرة الموضوعية، وكان في رفته بعيداً عن اللين ولم لهنة للخين أظهره مألصاً بشوقي وحافظ أمثال الدكتور الحوفي وسامي الكيالي، كما كان في عنفه بعيداً عن نزق الخصوم وشططه أمثال الأستاذ العفلاتي كان يصف أحمد شوقي بـ «الحانوتي الندابة» (٣٥).



فاعة الطهطاوي

الرافعي: في العمق يكمن التحديث:

كان الرافعي واحداً من كبار الأدباء العرب الذين ظهر وافي بداية هذا القرن، وقد اشتهر بأسلوب غير مطروق في فن الكتابة، وقدم في العشرينيات والثلاثينيات نماذج أدبية تجاوزت معطيات المرحلة التي عاش فيها، كما تجاوزت أساليب المجددين الذين عاشوا معه في نفس مرحلته وكانت نماذج الأدبية والاتزال «محور» المحاكاة والحوار من كبار شعراء العربية الذين وجدوا في كتاباته الفنية الخاصة طرقاً وأساليب تنسجم مع غبتهم في التجديد ولا تتنافى وروح الإبداع العربي وجوهر أصالته، ويكفي أن شاعراً كبيراً يشغل الناس واللغة وأقصبه «أونيس» لم يلتفت إلى شعر شوقي ولم يتوقف عند جبران وإنما توقف عند الرافعي بلنقط من نماذج إبداعه ويستعير من معايير نيراته المقدسة بعض الجذوات التي تشيع الدفء والحرارة في لغته الشعرية المتغيرة وفي مواجهة ضلال التقليد وهام التجديد (٣٦) ومن أبرز مظاهر التحديث العميق التي طرقت الرافعي لم يكن تسميته شعرية بل إن التي تمخضت في بعد

كان القرآن هو أفق الكتابة والتحديث عند الرافعي معتمداً في كتابته قوة القرآن التي كانت تبطل بعض شعرية معقدة لكنها أقرب إلى الوجدان من تلك الكتابة السهلة التي كان يمثلها المازني على صفحات مجلة الرسالة، يقول الدكتور عبدالعزيز المقالح وهو يتحدث عن كتابات الرافعي (٣٩): «كنا نجد في صورها الرومانسية الغامضة وفي لغتها الشعرية العالية متعة تعوضنا عن وضوح الدلالات وقلة المحصول وعندها نلسمع هجوه طحسين على الرافعي وعن غمز أسلوبه الأدبي بالعبارة المأثورة «رحى تطحن قروناً» كنا نعجب كيف تنحدر الخصومة بالأدباء الكبار إلى هذا المستوى من الظلم، وقد وصل بنا الإعجاب بشاعرية الرافعي وبطريقته في الكتابة حداً جعلني أذف عن صوت الرحي وإن كنت أعتقد أن رحي الرافعي لا تطحن قروناً، بل تطحن غذاء سامياً للمحبة والجمال (٤٠). ولا يعني ولة الرافعي ببيان القرآن وتأثيره شعرية نثره أنه كان يعلق على نفسه باب المنزل فيطيل النظر في القرآن لاغير، ثم يبدع وينظر، بل كان يخلق في آفاق بعيدة بروح الكتابة القرآنية يطرُق الأبواب ويحمل الزاد للرحلة والأسفار التي نذكر منها رحلته إلى لبنان، حيث تعرف إلى أدباء لبنان وشواعرهم منهن مي زيادة التي خاضت معه في حديث طويل عن الحب، وكان من نتائج ذلك الحوار على المستوى الإبداعي عند الرافعي «حديث القمر» وكانت قصة هذا الحب قد أثارت كثيراً من التوجس والريبة، الأمر الذي دفع سعيد العريان إلى التوضيح ودفع اللبس قائلاً: «وهل الحب عار أم مخمة؟ هذا سؤال يجب أن يكون جوابه إلى جانبه قبل أن أمضي في هذا الحديث، الحب الذي كان يعنيه الرافعي غير الحب الذي يدل عليه مدلول هذه الكلمة عند أبناء هذا الجيل... إن الحب عند الناس هو حيلة الحياة لإيجاد النوع، ولكنه

عن قصيدة لنثر ولم يكن الرافعي مخترع مادة جديدة وظروباً كيميائية تتفاعل فيها اللغة لتنتج شعرية النثر، بل إن تحديث الرافعي يكمن في تولية وجوه الأدب شطر القرآن الذي يجمع في بيان مذهل بين موسيقى الشعر وعذوبة النثر، ولقد كانت لمعركته مع العقاد حول الإعجاز نتائج مثمرة في نهج التحديث العميق، يقول الرافعي: «...دعج لهم باللغة وأسرار البيان، فهو والسبب الحق الذي ضل بهم وجعله مبرور القرآن كلاماً من الكلام... فثباته على خلاف قاعدة الثبات الإنسانية، إعجاز ليس في العجب أبعد منه إلا تحول معانيه على غير قاعدة التحول، إنه وجود لغوي ركب كل ما فيه على أن يبقى خالداً مع الإنسانية فهو يدفع عن هذه اللغة العربية النسيان الخيال يدفع عن شيء» (٣٧) وفي تقديم كتاب الرافعي يستدل رشيد رضا بالإمام محمد عبده: قال شيخنا الأستاذ الإمام رحمه الله تعالى: «إن لكلام الله تعالى أسلوباً خاصاً يعرّفه أهله ومن امتزج القرآن بلحمه ودمه، وأما الذين لا يعرّفون منه إلا مفردات الألفاظ وصور الجمل فأولئك عنه مبعدون» (٣٨).

عند الرافعي هو حيلة النفس إلى السمو والإشراق والوصول إلى الشاطئ المجهول... وهو مفتاح الروح إلى عالم غير منظور يتنور فيه الأفق المنير في جانب من النفس الإنسانية هو نبوءة على قدر أنبيائها فيهما الوحي والإلهام وفيها الإسراع إلى الملأ الأعلى على جناحي ملك جميل هو مادة الشعر وجلاء خاطر وصقال النفس وينبوع الرحمة وأداة البيان...» (٤١).

لقد كان هاجس الرافعي هو هبة كل نص وهما كان جنسه الأدبي ملكة الشعرية وهذ ملكة لايراهم كنونة في اللغة ذاتها وإبداع المبدع وتحديثه كمن في شعرية هذه اللغة في ظل شعارات تجير اللغة وتثيرها وهذه الطائفة التحديثية ليست في حاجة إلى عوامل مساعدة بالضرورة لأنها مكونة في عمقها.

الهوامش:

١ - نضال السيد جمال الأسد أبادي ضد الاستعمار - لوثاني برويز - دار العلم، طبعة ١٩٨٠ ص: ١٢.

٢ - الرؤيا المفيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب بشكري عياد الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨، صفحة ٢٢-٢٣.

٣ - الشيخ جعفر المهاجر المنطلق ٥/٨ أيلول ١٩٨٩ ص: ٢١.

٤ - نجيب نور الدين، المنطلق ٤/٥٨ أيلول ١٩٨٩ ص: ١١٥-١١٦.

٥ - جمال الدين الأفغاني شخصية لم تتكرر، مختار الأبدى، دار الهادي، بيروت ط١/١٩٩٩، صفحة ٧٣.

٦ - المرجع نفسه، ص: ٧٢.

٧ - حسن جابر، المنطلق ٥/٥٨ - مرجع سابق، ص: ١٥٠-١٥١.

٨ - نجيب نور الدين، المنطلق (مرجع سابق) ص: ١٣٩.

٩ - نفسه ص: ١١٧.

١٠ - نفسه ص: ١١٨.

١١ - حسن مرعي، المنطلق ٤/٥٨ ص ٢٥-٢٦.

١٢ - حسن مرعي، المنطلق (م س) ص: ٣٠.

١٣ - عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقال، منشورات دار الآداب، بيروت ط١/١٩٧٢/ص: ٦.

١٤ - عبد العزيز المقال، عمالقة عند مطلع القرن، (م س) ص: ٥.

١٥ - مجلة البيان الصادرة عن المنتدى الإسلامي بلندن عدد ١٠ سنة (١٤-١٣) صفحة ١٤.

١٦ - العروة الوثقى - دار الكتاب العربي ص: ١٤-١٥.

١٧ - زعماء الإصلاح في العصر الحديث أحمد أمين ص: ٧١.

١٨ - نجيب نور الدين، المنطلق، ٥/٨٤، (م س) صفحة ١٣٤.

١٩ - نفسه ص: ١٣٨-١٤١.

٢٠ - محمد فرحات، شكل عربي للمضمون الأجنبي، مجلة الفكر العربي/فبراير ١٩٧٢، ع ٢٥ سنة، ٤ صفحة ٣٨٠-٣٨٣.

٢١ - الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأطلسية شكيب أرسلان منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت الجزء الأول، صفحة: ١٢-١٣.

٢٢ - محمد فرحات، مجلة الفكر العربي (م س) صفحة ٣٨٥.

٢٣ - نفسه ص: ٣٨٥-٣٨٦.

٢٤ - الرؤيا المقيدة، شكري عياد (م س) ص: ٦٣.

٢٥ - عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقال، منشورات الآداب/١٩٨٤/صفحة ٤٢-٤٣.

٢٦ - في الأدب الجاهلي، طه حسين، دار المعارف، ط ١٢، ص: ٧.

٢٧ - في الأدب الجاهلي، طه حسين، (م س) ص: ٧-٨.

٢٨ - عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقال ص: ٤٩.

٢٩ - عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقال ص: ٥٥.

٣٠ - عمالقة عند مطلع القرن، الدكتور عبد العزيز المقال، (م س) ص: ٥٦-٥٧.

٣١ - مع سيقطب في فكر طسيلي سيوالييني مهدي فضل الله مؤسسة الرسالة ط١٩٧٩، بيروت ص: ٤٧-٤٨.

٣٢ - نفسه ص: ٤٩.

٣٣ - حديث الأربعاء ج١ ص: ١٣.

٣٤ - النقاد منهجي من العرب لمحمد منور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص: ٢٠٥-٢٠٦.

٣٥ - عمالقة عند مطلع القرن.

٣٦ - عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقال، ص: ١١٩ (م س).

٣٧ - إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مجموعة مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي بيروت ط١/٨/١٩٩٠ ص: ١٢-١٤.

٣٨ - نفسه ص: ٢١.

٣٩ - (تاريخ آداب اللغة العربية) و(إعجاز القرآن) و(تحت راية القرآن) و(حديث القرآن) و(رسائل الأحرار) و(السحاب الأحمر) و(أوراق الورد).

٤٠ - عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقال، (م س) ص: ١٢٧-١٢٨.

٤١ - نفسه ص: ١٣٥.

حزن متأخر

لافت أول: صدمة الحقيقة..

كثير من الأسماء تغادرنا في عز الحياة، ولأسباب لانعيتها، وكأنا من هول صدمة الحقيقة نتعمد عدم الوعي، رغم الإيمان بحتمية الفراق.

أحمد حسن آخر أصدقائي الذين استقلوا القطار المتجه إلى البعيد جداً. هي الحياة تقطعون بعض وتحولنا إلى جزر منغية بحكم العمل والمسافات وآليات اليوم التي لا ترحم، ونظل نلهث هنا وهناك، لملء الوقت، ونجري خلف الواجبات والالتزامات تلك بأف سبب وسبب وننسى إنسانيتنا وتواصلنا الحميم، حتى يأتي لنا الناعي غير المتوقع، ليصد منا برحيل أو فراق. أحمد حسن صديقي المبتسم في وجهي يوماً تهببت بعيداً كنت أعتقد دون إعلام، أو هاتف تخبرني أنك مريض كي أراك، أو أعودك أو أطمئن عليك. في صباحاتنا كنت كنسمة حانية تطل من الهاتف لسألني فنجان قهوتك الصباحية، لنفتح كوات النهار المفعم بالعمل والكذالذي لا ينتهي. فأرأو غك بأسئلتني المتشوقة، كي أنتزع منك إصراراً.

هذه المرة تهببت ولن تسألني أبداً غمها فتجلى لي تخبوا ولكنك ذهبت تحت جناح التعمد. ولملمت الأشواق بقار بنجائك وسافرت إلى البعيد الذي سنؤمه بعدك ذات مفارقة.

أحمد حسن تركتنا همي في وجيب الوجد الآتي، لأننا لم نتوقعك أن تغادر.. ولم ننتبه أنك اخترت الرحيل المرابطاً ذواتنا التي انفتحت عليك الآن أكثر. لافت ثان: أكان لزاماً أن تغادر كي ننتبه، أنك في القلب أكثر.

عبد الفتاح صبري

إقصاء (تاء التانيث)

اللغة العربية وتهمة الإعاقة اللغوية

خالد العبسي

رأيه وطريقته في قصر حدود تلك النظرية وتقليص نطاقاتها، ولا شك أنه لن يمكن مناقشة حوكم لمقولة سابقة في مقالة عاجل كهذه ولن يمكن هنا المحاور بعض مفاهيمها.



سابير

وأظن أي حينما أناقش الرأي القائل بأن إقصاء علامة التانيث في آخر (قائمة) تدل على نظرة دونية من أصحاب هذه اللغة للمرأة أناقش أفصح رؤية ممكنة لمقولة حتمية تأثير اللغة في الفكر في امتداد فرضية سابير-وورفيل فهمت من يتبنى جنس هذه المقولات أن كل ظاهر لغوية-صغرت

تمهيد:

تنبثق هذه المقولات من اتجاه تبناه بعض اللسانيين: مثل سابير الذي يرى أن الإنسان أسير لغته (١٢)، وتلميذ وورف الذي يقول بأن اللغة تتحكم بالفكر وتوجهه ووجهة معينة ليس بسبب من مفرداته فحسب بل بسبب شكل البنية الداخلية أيضاً (٤)، وقد تشكل الرأيان في ما يسمى بفرضية سابير-وورف التي تقول «إننا نجد أنفسنا في جميع تفكيرنا وإبنا الأبد تحت رحمة تلك اللغة التي أصبحت وسيلة التعبير في مجتمعنا» (٥)، وكان همبولدت قد حذر قبلهم نظرية (رؤية العالم) والتي تنص على أن الإنسان لا يستطيع أن يدرك العالم إلا من خلال لغته (٦)، وأن لغة الناس هي روحهم وروحهم هي لغتهم (٧).

وقد تفزع عما سبق توّجهان، الأول: يذهب إلى تأثير اللغة على الحياة، وهو ما يؤكد وورف نفسه، والثاني: يذهب إلى تأثير الحياة على اللغة (٨) بيد أننا نجد عند مناقشة عند الشخص الواحد أقوالاً تسيّر في الاتجاه الأول تارة، وأقوالاً تسيّر في الاتجاه الثاني تارة أخرى.

ويمكن القول إن مرور الفرضية المشار إليها بفلسفة لسانية مختلفة لغة فقد خذت صيغتين، الأولى سميت بفرضية سابير-وورف المركزية (أو المتطرفة)، والثانية بفرضية سابير-وورف المعدلة (أو المخففة) (٩)، ولكل باحث

يرى البعض أن العربية قاصرة وأنها لغة عاجزة عن وصف الذات الإلهية، وأنها لغة مُشَبَّهة تستحق تشبيه مخلوق بالخلق، لأن ضمير المستعمل للكنية عن المضمير المفرد المذكر (هو)، وهو ما يجزئ إلى اللاوعي قسراً مؤثرات التشبيه كافة.

ويرون استحالة تحريك الثقافة العربية نحو الحضارة لمعاصرتهم مما تكون في أيديهم لغة تعيقهم ويرى آخرون أن معاملة اللغات بمثل هذه النمط من الأحكام لا ينتمي إلى مفهوم (البحث العلمي) وثمة رؤى قد تقع في باب التحليل الأدبي لكن إسقاطها في مجال اللسانيات واستنباط الأحكام اللغوية غير ممكن وملائم إلا للنظرة الخاصة بعالم الأدب نفسه.

من جنس ما سبق رأي جابلنتر القائل بأن ترتيب أجزاء الجملة (فاعل، فعل) ترتيب أناني!! (١٠) وهو ترتيب تجتنبه كثير من اللغات الهندوأوروبية وتسميها لغات سامية كثيرة منها العربية، هذا إن لم نقل إنه الترتيب الأصلي للنمط الإنساني للجملة الفعلية في العربية.

ومثل ذلك قول كوبلمان «إن الساميين يستعملون صيغاً للتعدية في الأفعال، ذلك أنهم دأبوا في حياتهم على استخدام الحيوانات والعبيد في تنفيذ الأعمال، فهم لذلك يجعلون الحيوانات والعبيد ينفذونها لهم، أما صيغ التبادل-بالمقابل- فتعبر عن التنظيم الديمقراطي» (١١).

أوكُبرت - لها انعكاسها الدلالي المرتبط بفكر متحدث اللغة سواء كانت تلك الظاهر على المستوى الصوتي أو الصرفي أو التركيبي أو الدلالي، وأرجو أن لا أكون مبالغاً إذا قلت إن مثل هذا الرأي يتبنى أكثر مما تنمناه الفرضية المنشار إليها سابقاً.

أظن أي حينما أناقش الرأي القائل بأن إقصاء علامة التأنيث في آخر (قائمة) تدل على نظرة دونية من أصحاب هذه اللغة للمرأة أناقش أقصى رؤية ممكنة لمقولة حتمية تأثير اللغة في الفكر في امتداد فرضية سايبير-وورف، بل قد سمعت ممن يتبنى جنس هذه المقولات أن كل ظاهرة لغوية - صُغرت أو كُبرت - لها انعكاسها الدلالي المرتبط بفكر متحدث اللغة

بيد أنني ليس المراد هنا قطع كل صلطين اللغة والفكر والثقافة على كل وجه من الوجوه، لكني أناقش تصور الحتمية اللغوية - كما يبدو في أقصاحاتها - من الممكن قبول ما ذكر من أن تعدد أسماء الجمل في العربية حتى قيل إنها تقارب المئة، وتعدد أسماء أنواع الثلج في لغات الإسكيمو حتى يقارب العشرين، وتعدد أسماء أنواع الرز في اللغة الفيتنامية حتى يصل إلى العشرين - يمثل انعكاساً ظاهراً ومبشراً لحوليه المعيشة اليومية وحاجة التمييز بين الأنواع، وليس من شك في أن المادّة معجمية تكشف عن النمط الثقافي للجماعة المتكلمة، فوفرة المفردات المعبر عن مفاهيم الصيد البري أو

صياد السمك تعطي إشارة وثوقاً لها إلى حد كبير عن النظام الاقتصادي للسكان (١٠)، بل قد يظهر مثل ذلك التأثير على طائفة معينة داخل الجماعة المتكلمة الواحدة، وذلك حين يجمعهم مظهر معين مثل ذلك أن المترجمين على الجليديهم بالأشكال المختلفة للثلج فيظهر ذلك في مفرداتهم فيستعملون تعبيرات مثل (powdery snow) أي (الثلج المسحوق) و (springsnow) أي (ثلج الربيع) ... إلخ (١١).

مناقشة عامة

للفرضية المذكورة في حتمية تأثير اللغة في الفكر أي مغاير يتمثله لسانيون آخرون، وفيما يلي نقل آرائهم: يقول فنربريس «سعى إلى معرفة كيفية شعبي من خصائص لغته مشروع فاشل» (١٢)، وبضرب لذلك مثالاً لبنية التعبير عن الملكية، إذ تختار لغات أن تقول (كتاب بطرس) وتختار لغات أن تقول (الكتاب حق بطرس) أو (بتاع بطرس) ويعقب على ذلك قائلاً: ذلك لا يحتلن الشعبين يختلفان في تصور الملكية، وإنما يختلفان فقط في التعبير عنها.

وهنا يمكن أن نضيف أن العربي في العاميات يستخدم للملكية الطريقة غير المباشرة (الكتاب «حق، بتاع، مال، ديال» بطرس)، إلا أنه حينما يتحدث الفصحى يلجأ إلى الطريقة المباشرة (كتاب بطرس)، وهنا ستأتي إمكانية أن يفسر هذا بفسيرين مختلفين، الأول: الخيال والمهارة في تصور الملكية بطريقتين مختلفتين، الثاني: الاضطراب في تفسير الملكية إلا أن المقولة التي يمكن أن

تعود إلى الشيء وعده لا تنصف بالعلمية، بيد أنا لو جارينا تلك الطريقة لقلنا إن التفسير الأول ألزم لمن يرى حتمية دلالة البنية اللغوية على نمط التفكير؛ لأننا في العادة نصف صاحب اللغتين بأنه صاحب ملكة لسانية توسع ولاصف بأنه مضطرب الملكة اللسانية.

ولنعدّ مجدداً إلى فنربريس الذي استطرده في القضية لسلفه فوكر أن لفرنسيين ليس فيها الكلمة واحدة (lover) ل(يؤجر) و(يستأجر)، وأن الألمانية ليس فيها الكلمة واحدة (lehen) ل(يُعير) و(يستعير)، وأن الصينية ليس فيها الكلمة واحدة (mai) ل(يبيع) و(يشترى) وأنها تستعين بالتنغيم لتفريق بينهما فهل فيها خط ظهر لها لغوية لا يشير إلى الكيفية التي يدرك بها الفرنسيون الإجارة والألمان الإجارة والصينيون البيع؟ (١٣).

ويقول الأمريكي ديفيد جستس: «ولقد حيرت الخصيصة الغربية لاستقلال (عدم تبعية) جملة الصلة في العربية (مثلاً) أولئك المهووسين بالسعي إلى استخلاص شيء عن العقل من اللغة، لكن التاريخ أثبت أن الفشل كان مصيوداً لمشغوفين التي تسعى إلى اكتشاف بعض الروابط بين اللغة والأعراق، وكان قصدهم الأول أن يستنتجوا البساطة العقلية من البنية البسيطة لكن التعقيد للصرفية لتركيبيّة شديدة لغات الأمريكية الأصلية أدت إلى إخفاق هذه الفكرة إخفاقاً مخجلاً» (١٤).

ويقول جون لوينز «وبإمكان المرء أن يحاول أن يبرهن أن الناطق بلغتين بملك صورتين

متضاربتين للعالم، وأنه يتحول من صورة إلى أخرى بمجرد تحوله من لغة إلى أخرى، ولو كان هذا صحيحاً فإن الفرضية (أي فرضية سابير-وورف) في صيغتها المركزة تتعارض مع الحقيقة الواضحة أن ثنائيي اللغة لا يظهرون أية أعراض جليّة تدل على أنهم يتعاملون مع صور للعالم متضاربة جوهرياً» (١٥).

يتبين اعتراض جون لوينز على فكرة (رؤية العالم من خلال اللغة) وفكرة (أن الإنسان أسير لغيرته) من خلال استدلاله بحالة الناطق بلغتين؛ إذ يثبت أن المتحدثين بلغتين (كالعربية والإنجليزية مثلاً) يظهر عليهما يدل عليهما مثل كون صورتين متضاربتين للعالم.

وتقول ميلكا إيفنش «ولا يمكن لأحد أن يشكك في الفكرة القائلة بأن اللغة مرتبطة بالثقافة، ولكن نظرية وورف أيضاً أكدت نقيض هذه المقولة فمنمط الثقافة عند كان مشروطاً بنمط اللغة تلك التي أثرت في عملية اكتساب المعرفة، ولم تكن النقطة الثانية قابلة للإثبات بالبرهان» (١٦).

ويتضح من خلال النصر أي ميلكا إيفنش في ارتباط اللغة بالثقافة في الوقت الذي تصف فيه بأن المقولة التي ترى أن نمط الثقافة مشروط بنوع اللغة لتؤثر تلك اللغة فيما بعد في الإدراك واكتساب المعرفة - لم تكن مقولة قابلة للبرهان.

(تاء التأنيث) في (قائمة)

يراد بهذا المثال - كما تقدم - أن يقال إن إقصاء علامة التأنيث في (قائمة) إلى نهاية

الكلمة إلى ملهونات عن النظرة الدونية للمرأة ومعادل مواز لإقصاء المرأة العربية إلى هامش المجتمع (١٧).

ولكن من المعلوم أن الفرنسية والروسية تخصّان المؤنث بمور فيم صرفي يكون لاحقة في آخر الكلمة، ففي الفرنسية (waiter, waitress) (نادل، نادلة) و (actor, actress) (ممثل، ممثلة)، وفي الروسية (dobry, dobraya) (طيب، طيبة)، (dlennaya) (طويل، طويلة)، فهل يلزمنا أن نتهم الفرنسية والروسية بأنها لغات تدل على ثقافة شعوب تقصي المرأة لها مثل المجتمع بدليل أنها أقصت مور فيم التأنيث إلى نهاية الكلمة؟!

وإذا كنا نعتقد أن الإنجليزية لا تفعل ذلك على الإطلاق فهو تصور خاطئ لأن الكلمات الفرنسية التي ذكرت (نادل، نادلة / ممثل، ممثلة) هي من خيل الفرنسية على الإنجليزية، وتستعملها الإنجليزية كالفرنسية للواحد الصرفية الدالة على التأنيث في نهاية الكلمة، كما أن هناك كلمات أخرى في الإنجليزية غير مذكور فهل سيكون من المنطقي أن نستنتج أن هناك تأثير فكري، متعلقاً بتهميش المرأة تسرب من الثقافة الفرنسية عبر بعض المفردات إلى الثقافة الإنجليزية، لتؤثر تلك المفردات في عقلية المتحدثين بالإنجليزية؟! لا تصور أننا سنحصل على نتائج علمية عند ملجأ البحث العلمي إلى مثل هذا لطرق في الاستدلال.

وثمة ما يمكن إضافته في هذا السياق: في العربية القديمة تتبع النسبة للقبيلة ولقب العائلة صاحبه تذكيراً أو تأنيثاً، فيقال: مارياء لقطبية حليلة مسعدية غزالة مقدشية.

ونجد الوضع مشابهاً في الروسية؛ إذ يتبع لقب العائلة صاحبه تذكيراً وتأنيثاً (Natasha Demrofskaya)، إلا أننا في العربية المعاصرة قد حُدّ الألقاب فقدت التزام المطابقة قولزمت مصطلح التذكير فنقول (سناء البسيوني) (هناء لريمي) (هناء لجلي) فهل يمكن أن نحصل على نتيجة من هذا التغيير اللغوي في العربية مفادها أن هذه الظاهرة اللغوية تدل على أن العرب يتقدموا وخطوة على الروس في قضية مساواة المرأة الرجل؟! وإذ كان موضع المور فيم من الكلمة دالاً على عمل المنزل الاجتماعي لم يرجع المور فيم في العقل الجمعي فلماذا تلغى العربية مور فيم جمع الذكور (ون) في آخر الكلمة (قائمون، محمّدون)، هل سنقول إن العرب يقصون جماعة الذكور أيضاً كما أقصوا الأنثى في (قائمة)؟! كما أن مور فيم الجمع المذكر ومور فيم الجمع المؤنث يتموقعان بأخر الكلمة على السواء في الفعل الأمر (قوموا، قمن)، وهناك شواهد غير ما ذكر.

فما النتائج التي ستقودنا إليها هذا لطريقة في الاستنباط؟ مع ملاحظة أي هنا لأجد وجه ظاهري لمطلّش في العقل الجمعي العربي، ولكني أنفي أن تكون تلك الشواهد اللغوية هي دليل التمييز أو أن نال نستطيع أن نعطي المرأة مكانتها الاجتماعية الصائبة ونحن نستعمل اللغة العربية التي تضع مور فيم التأنيث في آخر الكلمات!

وثمة ملاحظة أخرى تدلنا على بُعد أمثال تلك الأحكام عن واقع منطوق العربية وهي أن في المجتمعات العربية - شأنها شأن كل مجتمعات طوائفها - تعدد همّ مشقورياً أو هذياً واجتماعياً فلماذا لم ينعكس مثل هذا النمط من التذكير على اللغة لتخصّص العربية هملات وتجعلها مقصية في آخر الكلمة أو آخر الجملة؟! (١٨).

الأمثلة الأخرى

١- الحجة التي ترى أن عدم تخصيص ضمير خاص بالله لا تستدعي كثيراً الوقوف معها. إذ لم أجد - في حدود بحثي - لغة تخصص كتابات خاصة بالله من اسم الإشارة والضمير، ويمكنني أن أجعل عبارتي أقل تعميمياً وسأقول للغات المشهورة والمعروفة كالإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية كلها لا تخصص ضمائر أو أسماء إشارات خاصة بالله عز وجل بحيث لا تستعمل إلا تلك الكناية في الحديث عن الذات الإلهية، وهنا يتحول هذا التقدم نقدغة معينة - وهي اللغة العربية في هذا المقام - إلى نقد اللغة بالمعنى المطلق.

والمثالان السابقان يدلان أن بعض الأحكام لاتحكم العربية من منطلق المقارنة بين اللغات وهو المنطلق الطبيعي - بل تطلق الأحكام على العربية من دون النظر في وجود نظائر أسباب تلك الأحكام في لغات أخرى، مع أن قلة الاطلاع على الظواهر اللسانية الموجودة في اللغات الأخرى سيكون سبباً رئيساً للأحكام الخاطئة حينها.

٢- رأي جابلنتز الذي فيه يوصف الترتيب (فعل + فاعل) بالأثانية، والحق أنه قول موغل في الانطباعية إلى حد الإدهاش وبعيد عن الاستناد إلى الحقائق اللسانية.

ولنا أن نقول بالمقابل إذا كانت ثمة لغة تُجبر متحدثها على منطوق واحد (فاعل + فعل) = (Zaid went) ولا تجيز غير هذا الترتيب، ولغة تجيز لمتحدثها مطلقين (فعل + فاعل) = (ذهب زيد) و (فاعل + فعل) = (زيد ذهب) مثل العربية فما اللغة الأثانية منهما؟ وما اللغة الديموقراطية واللغة الدكتاتورية؟

رأي جابلنتز الذي فيه يوصف الترتيب (فعل + فاعل) بالأثانية، والحق أنه قول موغل في الانطباعية إلى حد الإدهاش، وبعيد عن الاستناد إلى الحقائق اللسانية.

إلا أي مؤمن تماماً أن كل تلك الضروب من التفكير تقصي البحث عن النتائج العلمية الحقيقية، ومقتنع بقول اللساني الأمريكي جون لوينز: «ما لم يُبرهن حتى الآن - هو وجود أية علاقة متبادلة بين الاختلافات في التركيب النحوي والاختلافات في عقلية المتحدثين بلغات مختلفة نحياناً» (١٩).

٣- رأي كوبلمان في استعمال الساميين لصيغ التعدية في الأفعال يمكن أن ينعكس تماماً، إذ يمكن أن نترك التحويل هنا على صيغ التعدية في الأفعال وأن نعول على الإسناد بحجة أن الإسناد من أهم أركان اللغة، بل هو نواتها الأولى، وسنقول هنا إن اللغات السامية تستعمل الإسناد مثلثاً في الإسناد (هندجميلة) وإن هناك لغات أخرى تستعمل الإسناد بواسطة فعل الكينونة، فالإنجليزية مثلاً تقول (Hend is beautiful)، فالجملة - بالترجمة الحرفية - (هند تكون جميلة).

أليمكن الآن أن يقال إن (هندجميلة) تعبير إسنادي مباشر وإن (هندتكون جميلة) تعبير إسنادي يستعمل الوساطة فيكون ذلك دالاً - بالمنطق السابق - أن أصحاب التعبير الأول يباشرون أمرهم من أنفسهم وأن أصحاب التعبير الثاني يستعملون العبيد والحيوانات (مُعادل فعل الكينونة) في مصالحتهم!

لأرتضي أن أقول هذا ولأن أقول ذلك، لأي لأرى نمط هذا التفكير منتمياً إلى البحث العلمي محلل كيف يجسستس نفسها فجلب عن كوبلمان بقوله: «ومن جهة أخرى ففي العربية قورنُ فعلًا يُعشتق للمبالغة المفاعلة (reciprocal) «كتب»، «تكتبوا»، وهذا ما يسقط فرضية كوبلمان فيمليخص العربية على الأقل» (٢٠).

خلاصة

هل كورن مخطئ حينما أقول إن أصحاب هذه الآراء حينما يكونون من الناطقين بالعربية لغةً أما وبتبوتون مثل هذا الرأي يقعون في «ممارسة العنصرية صوب الذات والحكم على النفس بالدونية»: فإذا كان من تعريف العنصرية أنها: اعتقاد تأثير اللون أو الجنس أو العرق في السلوك سلباً وإيجاباً، فهل يمكن أن ننفي أن اعتقاد إجبار اللغة العربية لمتحدثيها لحل التفكير الخاص ليس إلاوعاً من العنصرية.

ولنا أن نتساءل: كيف يمكن أن يثق إنسان في تفكيره من نتائج بحثه وهو يستعمل لغة يعتقد أنها لغة معاقة لها تأثير سلبي حتمي في الفكر؟ أو أخصّ تحديدً من شغف بترديد مثل تلك المقولات وهو لا يتقن لغة ثانية غير العربية، لماذا لا تكون نتائج أبحاثهم عبارة عن أخطاء فكرية ناتجة عن الإعاقة اللغوية الكاملة في لغتهم العربية؟!

هل يمكن لمن يحاور هؤلاء أن يقطع الحوار بحجة أن كلالا فرعيين يستعمل العربية في إثبات رأيه؟ وكيف يمكن التوصل إلى نتيجة صحيحة بألة تفكير خاطئة؟ لا بد أن تؤثر

للغة معقدة في مفهومها فكرها لفرق بين
سيصبح من الحتم اللجوء إلى لغة لا تأثير
لهاسلبياً في التفكير وهناسنضطر إلى أن
نبحث عن تلك اللغة وقد ختلف في تلك اللغة
ولن يكون حوارنا حول تلك اللغة مثمر الآن
العربية هي آلة البحث!

أخيراً

لنضع سؤالاً: أهمل تأثير اللغة في العقل - إن
سلمنا به - أم يمكن تخطيه بعوامل أخرى
مثل التثقيف والاطلاع والتعليم والتدريب أو
يستحيل تخطيه؟ يعيننا في الجواب عن ذلك
حالة كثير من الخارجين فكرياً وفلسفياً على
أقوامهم؛ إذ لا يشترط أن يكونوا ممن يمتلك
لغة ثالثة ولا شك أن التثقيف والتعليم أسهل
ممليقترح وهو استبدال لغة أخرى بالعربية،
أو التغيير الجذري في العربية.

أقول متأسفاً إنه يغلب على البحث اللساني
العربي أن يعلق بين فريقين فريقين يشغل عن
البحث الحقيقي بتكرار أن العربية هي أشرف
اللغات وأرفعها قدر وأجدهم من كل خسيصة
وأنها أسماء لغات العالمين قاصبة وفريق
شغل نفسه باليراء على العربية ووصفها
بالإعاقاة والتشوه وتحميلها لكل مسؤولية
التردي الجمعي وشلل الفكر العربي.

لا بد أن يبحث العرب اليوم عن الأسباب
لموضوعية تتخربهم من قلة التقط علمي
وركب التكنولوجيا، ومن الخطأ البين أن
يقتصر وفي توصيف ذلك التراجع الحضاري
بنسبته إلى لغتهم هلمهي الصين اليوم تنهياً
لأن تكون أكبر قوة اقتصادية في العالم مع
أن لغتها الرسمية من نمط اللغات العازلة،

وليس تمن اللغات الاشتقاقية والتصرفية،
بل إن الصينية من اللغات العازلة بدرجة
عالية جداً (٢١)، ويتكون المورد في الواحد في
اللغات العازلة من كلمة واحدة غير قابلة
للزيادة بالسوابق أو اللواحق (٢٢)، فاللغة
العازلة بمعايير عاشر في الاستدلال على فكر
متحدث اللغة من لغته لغة غير ربيبه تنعدم
فيها القدرة على الاختصار، وقد رأى اللغوي
منبذو - بسبب بعض خصائص الصينية
- أنها لغة ناقصة بشكل زائد، وافترض أن
الصينيين لا يمكنهم إنجاز أي تقدم في مجال
الفلسفة (٢٣)!

وإذا خرجنا من مجال المنطوق اللغوي إلى
مجال المكتوب اللغوي فإن الصينية تعتمد
نظام الكتابة التصويرية (٢٤)، وهو نظام
ينتمي إلى أقدم الأنظمة الكتابية، بل إنه
أول نظام كتابة عرفه الإنسان (٢٥)، كما
أن الكتابة التصويرية تواجه كثيراً من
الصعوبات في حوسبة اللغة.

لو كانت الصين تعول على الكلام لا الفعل
والتنظير لا التطبيق - لطلت تتجادل في
شأن لغتها أمداً بعيداً ولقبعت حيث يقبع
الآخرون.

الهوامش:

- ١- دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية،
ديفيد جستس، ترجمة: الدكتور حمزة المزني، مركز
ملا فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية سلسلة كتب
مترجمة، ص ٤١٢.
- ٢- دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية،
جستس، ص ٥٦٣.
- ٣- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، الدكتور
نايف خرما، عالم المعرفة، العدد ٩، سبتمبر ١٩٧٨،
ص ١٨٠.

- ٤- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، الدكتور
خرما، ص ٨٨.
- ٥ - اللغة واللغويات، جون لوينز، ترجمة: الدكتور
محمد العناني، دار جرير، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩،
ص ٢٨٤.
- ٦ - اتجاهات البحث اللساني، ميلكا إفتش، ترجمة:
الدكتور سعد مصلوح والدكتور وفاء كامل فايد،
المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة،
ص ٦٧، ص ٣٠٨.
- ٧ - موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ز. هـ. روبنز،
ترجمة: الدكتور أحمد عوض، عالم المعرفة، العدد ٢٢٧،
نوفمبر ١٩٩٧، ص ٢٥٤.
- ٨ - دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية،
جستس، ص ٥٦٣.
- ٩ - اللغة واللغويات، لوينز، ص ٢٨٥، ص ٢٨٦.
- ١٠ - اتجاهات البحث اللساني، إفتش، ص ٢٩٨.
- ١١ - اللغة واللغويات، لوينز، ص ٢٨٧.
- ١٢ - اللغة، ج. فنديرس، تعريب: عبد الحميد الدواخلي
ومحمد القصاص، ص ١٠٣.
- ١٣ - اللغة، فنديرس، ص ١٠٣.
- ١٤ - دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية،
جستس، ص ٣٨٣ - ٣٨٤.
- ١٥ - اللغة واللغويات، لوينز، ص ٢٨٥.
- ١٦ - اتجاهات البحث اللساني، إفتش، ص ٣٠١.
- ١٧ - ويبدو أنها فكرة مشابهة لما قيل عن دواوين
الشاعر قازك الملاكة من أنها هيمن على عناوينها
التأنيث (عاشقة الليل) (قرارة موجة) (شظايا لورماد)،
(مأساة الحياة وأغنية الإنسان)، (الصلاة والثورة)، وإذا
كان المسند إليه في العنوان مذكراً فصلياً آخر الجملة
(ورغير أوانه البحر)، وهو ما يستدل به بعضهم على
موقف الشاعر الناظر من الرجل.
- ١٨ - وبالما قبل نجد في بعض اللغات تفريقاً من أمط
لغوية أخرى بين المؤنث والمذكر، وإذا تمغننا في البنية
الاجتماعية المحيطة بتلك اللغة لاجبة صطلماً ثم قدر
بوازي تلك الظاهرة اللغوية، مثال ذلك أننا نجد في لغة
الخمير (شعب كمبوديا) حرف الجواب (نعم) يختلف من
المذكر إلى المؤنث حيث يستعمل المذكر (يا) ويستعمل
المؤنث (جا).
- ١٩ - اللغة واللغويات، لوينز، ص ٢٩٣.
- ٢٠ - دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية،
جستس، ص ٥٦٥.
- ٢١ - اللسانيات، الدكتور سمير شريف استينية، عالم
الكتب الحديث، ٢٠٠٥، ص ٢٣.
- ٢٢ - اللسانيات، الدكتور استينية، ص ١٢٣.
- ٢٣ - موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، روبنز، ص ٢٢٨.
- ٢٤ - اللغة، فنديرس، ص ٣٩١.
- ٢٥ - اللغة، فنديرس، ص ٣٩١، موجز تاريخ علم اللغة
في الغرب، روبنز، ص ٧٤.

إشكالية التدوين للمرويات الفلسفية

في مقابسات أبي حيان التوحيدي

محمد عبد الصمد الهجري



مفهوم المقابسات

جاء في المصادر اللغوية: «قَبَسَ» علماء تعلمه و«قَبَسْتِ» الرجل لِمَا آوَى «قَبَسَ» منه علماء يُسْتَفَادُونَ بِبَعْضِهِمْ «أَقْبَسَهُ» علماء و«قَبَسَهُ» نَارًا وَقِيلَ: أَقْبَسَهُ عِلْمًا نَارًا سِوَاهُ (١) وَعَلَيْهِ فُقِبَسَ الرَّجُلُ قَبَسًا لِعِلْمِهِ: تَعَلَّمَهُ وَاسْتَفَادَهُ وَقَبَسَ الرَّجُلُ فَلَانًا لِعِلْمِهِ: تَعَلَّمَهُ وَاسْتَفَادَهُ وَالْمُقَابَسَاتُ: مَفْرَدَةٌ مَقَابَسَةٌ: وَلَمَّا كَانَتْ «تَنَحَّرُ مِنْ تَقَابَسِ عَلِيٍّ وَزَيْنِ تَفَاعَلَتْ أَفَادَتْ حُصُولَ الْمِبَادَلَةِ، أَي أَنْ كَلَّمَ مِنْ الْمَقَابَسِينَ قَبَسًا أَحَدَهُمْ لِأَنَّ عِلْمَهُ (٢) وَلَمْ يَقْبَسِ قَبَسَهُ قَبَسًا لِمَنْ يَمُكِّنُ أَنْ تَكُونَ مَشْتَرِكَةً بَيْنَ جَمَاعَةٍ، وَذَا عُرِفَتْ

التدوين: ما يعني محاولة الإجابة عن كيف نقرأ ما دونّه التوحيدي في مقابساته؟، ولمسلك الصريح في التعاطي مع نقولاته عمّن قبلهم: هل نتعمل معه لنأخذ نص كلامهم وكان هو كراوي المؤدي عنهم؟ أم أنه معنى كلامهم أداه التوحيدي من محتواته اللفظية وصناعاته اللغوية والأدبية؟ هل لشخصيتك المذكور في المقابسات خضعت للتوظيف لأجل تسويق بعض آرائه تحت غطاء مقالهم من نتائجهم بنسبة أجوبة ومتون الأسئلة صاغت لها حلتها الفكرية ومن ثم فصلها في أسئلة لاختيارها ثم وصلها لهم التي قد خبرها جيداً فكانت مقابساته على المجازي أنها ليست حقيقة عن شخصهم وأعيانهم وإنما مع مقالهم هو آراءهم، أم ترى كانت المقابسات - حسب الظاهر - مدونة على حقيقة من هذه جلس ليس للتوحيدي المدون إلا التآليف بينها، وإصلاح شأنها، وإخراجها بحلتها لعلها تظهِرُ مَعَهُ وَدَقَّةَ إِخ. أسئلة لا تبرح قارئ المقابسات وقد كنت رهين أسرها واضطرتت حال طرورها لإيراد كتاب المقابسات بإحدى الدراسات الموسعة عنه (١) علها تزيل حلق في ذهني بخصوص هذه الفئة من عقد التساؤلات فلكتشفت أن جزءاً من هذه غير واضحة معلوم وتولدت عنها آخر، وبقيت بعض لم تبرح حراكاً...

كتاب «المقابسات» لأبي حيان التوحيدي سجل عزيز وثيقة هامة قيدت آراءه من الفلاسفة منهم من قطع نتائجها وآراءه أو المجهولة أخباره وسيرته - وأرخت لمسائل وموضوعات فلسفية - آنذاك - كانت شاغل الأسئلة والأجوبة على طاولة البحث في مجالس بغداد، واستطاعت بمقابساتها المئة والنيفر صدم مجالس بضعة عقود من القرن الرابع الهجري، وعكست الحركة العلمية بل بحوثها فلسفية والإلهيات والطبيعية وعلم النفس واللغة والأدب، ما جعل أحد الباحثين يعدّه بأنه: «الكتاب الوحيد الذي حفظ لنا أسماء فلاسفة بغداد ومفكرها وروى طرفاً من آرائهم وعقائدهم... فهو من هذه الناحية، على أقل تقدير الجانب المهم من الحياة الفكرية في بغداد في النصف الثاني من القرن الرابع».

والحديث عن هندسة التدوين وتقنية الأداء في المقابسات التوحيدية لا يتأتى لقارئها - فيما يبدو لي - إلا بإزاء النظر في جنبات الإشكالات التي رافقت عملية تدوينها وتحريرها من قبلها ولمس لمعوقاً لمصاحبة لنقل هذه المجالس وتحويل شفهيها إلى مدونات تحريرية، وبصيغة أخرى: الوعي بالآلية التوحيدية المستخدمة في عملية

المقاييسات بأن «يشترك اثنان، أو أكثر من الناس في محاور قلمية في أخذ أحدهم لعلم من الآخر ويُعطيه ما عنده من العلم» (٥).

توصيف الإشكال في تدوين المقاييسات

هناك حديث شكلا تسمى كُنْ فِيهِ مِلْيَةٌ تَدْوِينُ المقاييسات ملحوظة في ثناياها للأدلى على ذلك من كثرة تصريحات التوحيد ذاته بذلك، عبر اعتذاراته المتكررة في فواتحها وأعقابها، إضافة إلى حادثة تكلمه في إخراجها؛ وقصته في تحريرها التي ذكرها في مقدمة الكتاب، مما يفرض لدينا أن لدى التوحيدي ما يبرر ذلك التلكؤ والتمنع - وهو الأديب وفارس القلم - وهي في نظري حزمة من الإشكالات الحقيقية التي استنشعها التوحيدي وأحس بها، بل عاش معها في صراع مرير، طال صراعه، ومع خشية من اقترب أجله، لم يستسغ مفارقة الحياة دون تحريرها لإخراجها لعدم صواب صورتهما الحالية، فهو كما يبدو في نظرنا لا يدون مجرد مقاييسات وحوارات بل الكأته يسطر تجربته وحصيلة فلسفة حياته المتسائلة؛ ويرقم أجوبة الكبرى استشكالاته المكونة لشخصيته الغلقة الضمأى، وهذا ما أدى إلى زيادة تنوع المعوقات النظرية والعملية - في تدوينها - وجعلها عقبة كأداء أمام خطة التوحيدي الشخصية للإجابة عن أسئلة المقاييسات الكبرى، وبالتالي إلى بطء سير عملية الإنتاج وكثرة محاولاته الأولية لإخراج المقاييسات في كتاب رغم جهده في جمع شتيها المتناثر في القرائيس والأوراق، واستدعائها من تلافيف الذاكرة وخبايا الذهن لمجالس حقبته من السنين، وخلاصة هذه المعوقات والإشكالات كالتالي:

١- تقدمه في السن فقد كان في أواخر عمره ويظهر ذلك في قولها صفاً لفسه «ينقلت

هذا الكتاب والذني في عيني مسودة، وأبواب الخير دوني منسدة، لثقل المؤونة، ولقلة المعونة وفقط مؤنس وعنازل القدم صعدا لقدم وانتشار الحال بعد حال هذفع ضعف الركن واشتعال الشيب، وخمود النار، وسوء الجزع، وقول شمس لحيته وسقوط جرحه ومروقة حصول الزاد، وقرب يوم الرحيل» (٦).

هناك عدة إشكالات نُشِتْ كُنْ فِيهِ عملية تدوين المقاييسات ملحوظة في ثناياها لا أدل على ذلك من كثرة تهريجات التوحيدي ذاته بذلك، عبر اعتذاراته المتكررة في فواتحها وأعقابها، إضافة إلى حادثة تكلمه في إخراجها؛ وقصته في تحريرها التي ذكرها في مقدمة الكتاب

والتقدم في السن قد يكون مسوغاً للتلكؤ والتأخر في إجابة طلب الراغبين - كما في قصة إخراجها المدونة في مقدمة الكتاب - كما أن تقدم السن له آثار على الشخص فتجعله غير مقتدر على استحضار الأفكار، والتعبير لها، إضافة إلى أن استذكار الألفاظ والنصوص الروائية للمقاييسات الشفهية التي لم يحالفها التوثيق في محوالاته مهمة شاق وعسير، فهي مثلها هذا في قول أبي حيان: «أتألف ما شردها وأظلمها انتثر منها وأرفع رجدي وطاقتي شملها وأحلي وسعي صطلها» (٧) كما أن الوصول إلى أزل العمر جعل التوحيدي في نظر دارسيه «لا يقوى على أن يؤلف على نحو السرعة عند الطلب كما كان في مجالس بغداد والري في عهد السبابة والكهولة» (٨)، وهو تبرير لا ينسجم مع كمال النضج حال لشيخوخة وتجربته متقدمة متمرس في

التأليف والكتابة إلا إذا جعلنا للمحتوى المحون النسبة الكبرى في مبررات هذا التأخير والتلكؤ.

٢ - الحالة النفسية وأثرها في تكوين المواقف والاتجاهات الفكرية، وتشكيل نوع المسائل ومناهج الأجوبة، كما أنها ترسم المناخ الذي تتكيف معه الذات من جانب، والذات في علاقتها مع الآخرين من جانب آخر، فنشخصية التوحيدي لقلقة متناقضة في تصرفاتها ولم تنسكية دائم من الظروف المحيطية هول التي صبغت على كتبه حل من البؤس والتشاؤم وأبست المقاييسات كسلة الاعتذارات المتكررة، وهو تحليل أرجع إليه أحد الباحثين من أطرافه، وذلك من خلال دلالة «احتجابه غير مرة بفقره وشقائه، وحياته المضطربة التي حددت قواه وحرمته التجمع الفكري الذي يمكنه من تصنيف كتابه بشكل متزن متسلسل» (٩)، والذي أراه أن أثر هذه الحالة ناشئة من مركزية الانسداد في رحلة أبي حيان الفكرية التي عبر عنها قائلاً: «فأقبلت على ما عرفت من حالي في ضيق صدي وفقد أسبي وانسداد مذهبي» (١٠).

ثم إن الأزمة النفسية في علاقة التوحيدي بذاته كانت منعكسة في علاقته مع الآخرين، وعلى ما يكتبه، فقد كان في علاقته مع العلماء تحفل بنفسه بإجلالهم وتقديرهم، ويهيم بهم في علمه لتجربته ومنشأً إليه حذب بعد خروجه من تلك المجالس فهي أشبه بحالة التوهم المغناطيسي لا يفيق منها إلا بحالة الارتهاان الواقعي الرخيص في مجالس البلاط السلطاني أو في لحظات الجوع والعوز، وهو ما يسبب له حالة من القرف والتفرز، بينما تؤثر فيما يكتبه في صورته خلط الفلسفة بالعاطفة وقبحه أحد

الباحثين عن ذلك قائلاً: «إذا كان أبو حيان لم يستطع في حياته الخاصة أن يحكم على الناس حكمه قلبية، حيث أنه لم يستطع في أسلوبه أن يعبر عن المعاني بتعبير موضوعي خالصاً، ولعل هذا هو السبب في أننا كثيراً ما نبحث عن (التوحيدي الفيلسوف) فلانكاد نلتقي إلا (التوحيدي الإنسان) وحتى حينما يتحدث أبو حيان عن عمق مسائل الفلسفة تجرّيداً فإنك تجد ميسر في العاطفة ما يحيلها إلى مسائل أدبية متعة ومن هنا فقد اتهمه بعض المؤرخين بأنه ابتعد عن الدقة في التعبير الفلسفي» (١١).

٣- طبيعة المرويات في كتاب المقابسات، فإن إطلاق اسم المقابسات عليه كان «تجاوزاً» على حقيقة فصول الكتب فلا كتب ليس كله مقابسات أو محاورات، بل حوى مختارات وأما ليو رويات ودروساً ومحاضرات» (١٢)، فضلاً عن موضوعاته التي تجعل من تصنيفه علمياً يهملها «كتب فلسفة لمعنى الدقيق لكلمة فلسفة» (١٣)، ولذا اعتدّ ثباتاً للمجالات الفلسفية (١٤) بل «إن المعنيين بأبي حيان يكادون يجمعون على أن كتاب المقابسات هو كتاب فلسفي» (١٥) وعليه: فهو مسجل للأفكار الفلسفية بالدرجة الأولى، والمرويات فيه ذات طبيعة خاصة لا تحتمل في شخص المتحمل والمؤدي أي قصور في الحفظ والأداء والتدوين، وقد يرد هنا أنه لا يستطيع أداء هذه المرويات إلا من كان فيلسوفاً، فلهذا تصعبت الفلسفة وهو هنا جعل آراء الباحثين متباينة رغم مقالة ياقوت الحموي الشهيرة عن أبي حيان: «أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدياء» فالبعض رأه أنه «لم يكن فيلسوفاً لمعنا الشامل لهذه الكلمة ولم يشتهر برأي أو مذهب فلسفي بل هو أديب متفلسف متصوف» (١٦) بينما رأه

الأزمة النفسية في علاقة التوحيدي بخاتمه كانت منعكسة في علاقته مع الآخرين، وعلى ما يكتبه، فقد كان في علاقته مع الخلفاء تحفل نفسه بإجلالهم وتقديرهم، ويهيم معهم في عالم من التجريد يظل منشغلاً إليه حتى بعد خروجه من تلك المجالس، فهي أشبه بحالة التزوييم بالمغناطيسي

آخرون بـ«أنه لم يكن في مقابساته، وفي سائر مؤلفاته منظماً في الفلسفة إلا أنه تميز مع ذلك بسعة اطلاعه في باب الفلسفة» (١٧) و«لعدم الانتظام في العرض والاستدلال» (١٨) أن أبا حيان بهذا الاعتبار «لم يكن يمتلك الاقتدار الحقيقي على التعبير الفلسفي الدقيق» (١٩) لكن وثاق تنفي الأداء التوحيدي تتبع من أن المقابسات إذا كانت عن بعض المتقربين تحرسه ذكر قائلها عند التوحيدي - كما أشرنا - أجوبة حاسمة لمسائل الوجود والحياة المأقلمت بحياته الفكرية، فتركت قناعاته معرفية فهو يسعى للإجابة عنها، ولذا فإن تدوينه لها يعني تدويناً لأهم الأجوبة والآراء التي حاول أن يتكيف من خلالها مع الواقع.

وقد تعرض الباحثون في قراءته لمقابلة مقابسات، وافترقت الآراء بينهم حول فرضياتهم في قراءة قصة التدوين وإشكالياتها فكانت كالآتي:

الفريق الأول: اعتمد في فرضيته على ظاهر كلمات التوحيدي المدججة في مقدمته فعزا هذا الفريق المعوقات إلى ما أبداه التوحيدي هناك، فتناول هذا الفريق - على سبيل المثال أسباب كتابة المقابسات وإخراجها

للناس بالوقوف عند ظاهر كلمات التوحيدي التي أرجعها إلى طلب إحدى الشخصيات لمجهولاً لحددها وهي شخصية لم يصرح باسمها التوحيدي كعادته في بقية كتبه - بل كما فعله في باطن مقابساته، فقد كان حريصاً ودقيقاً في عزو كل كلام إلى صاحبه - وقد جاء في سياق القصة أن التوحيدي في خضم ذكره للطلب من هذا الشخص صفة تضطر لإضغاعه لطلبه للاستشارة والاستئذان، بينما في المقابل رأينا هذه الشخصية لمجهولاً تلمس وسطاهم فوضين لها بيان يقتنع بإخراج المقابسات.

الفريق الثاني: وهو الذي غلب الأسلوب الأدبي، فرأى أن قصة تدوين المقابسات هي عبارة عن أسلوب أدبي انتهج التوحيدي لغرض رمزي يخفي قلقه وازدواجية شخصيته، وأما قصة «ادعاء الاستجابة في التأليف لرغبة ذي دلالة، والتمنع بالإبعاد الاستشارة والاستشارة طريقة يلجأ إليها بعض المؤلفين، ليتجه الأسلوب في عرض الأفكار وجهة الخطاب، تلك الوجهة التي تكسب الأسلوب صفة التداخي والتجاذب، والتي بها يستدرج القارئ إلى متابعة المؤلف بمآخذته في نفسه ضمناً للخطاب من استئذان قيل إليها أنها المقصود بالخطاب» (٢٠) بل عتب بعضهم هذا أسلوباً على المقابسات ذاتها وشخصياتها مع ملاحظة أنه لم ينسب للمقابلة بين غير مليق ولونه لكنه أدار الحوارات بينهم وأقام المجالس كسيناريو ليجلغرض لصال بعض مسائل الفلسفية، الفريق الثالث: واعتمد هذا الفريق على قراءة السيناريو التوحيدي عبر التوفيق والجمع بين الأسلوب الأدبي والغرض العلمي، فلم يستبعدوا من قصة طلب الشخصية المجهولة وأن تكون إلحاحات هذا المجهول

حينما يتحدث أبو حيان عن أعظم المسائل الفلسفية تجريباً فتلك تجده يشوع فيها العاطفة ما يحيطها إلى مسائل أدبية ممتعة، ومن هنا فقد اتهمه بعض المؤرخين بأنه ابتعد عن الدقة في التعبير الفلسفي

هي الشخصية الفلقة في أعماق التوحيد التي تردت في إخراج المقابسات، وتلكأت لدفعه يفتش شخصية توحيدية لها سابقة خطيرة فقد أحرقت كتبها من قبل، وماذا إلا انوعك للمعارك الداخلية التي لا تكاد تخمد في نفس التوحيد، حيث قال محيي الدين سليم: «وباستيحاء الروح التي تعمر الكتاب رجحت أن يكون أبو حيان مسوقاً إلى تأليفه برغبة في نفسه يثيرها الحرص على جمعها بسوقها تبسها من ألامصره ومشائخه في هيئة كتاب ولو كان الباعث هو الاستجابة لرغبة أحد معاصريه لنوّه به كما نوّه غيره في كتبه» (٢١) كما لم يستبعد هذا الفريق أنه ربما قد توافق ذلك في الواقع مع طلب من أحد أصحابه أو مرديه، فصاغ ذلك في جملة ذات دلالات مفتوحة محتملة وهو اتجاهه إلى الدكتور الأعسم فقال معقوباً إياه: «إن ترجيحاً كهذا يجب أن يستحق منا كل التقدير، فأنا أنكر على نفسي الاعتراف بأن الكتاب مؤلف تحقيقاً لرغبة كاملة في ذات أبي حيان، انظر إلى قوله (فلان) و(يا هذا) فما ذنوبهم؟ ليس من الصواب في شيء أن رجلاً عابى الشأن كالمجهول، هو الذي طلب تأليف الكتاب فأهمل ذكره كذا بلا تعيين واحترام الرجال الممتازين يتحقق في تسميتهم والنص عليهم وإلا فهو من سوء الذم كما يجب لشر المؤلف والكتاب وليس

بإمكاننا أن نفترض أن أبي حيان، وهو في سن الشيخوخة، أمن العيش ليل نهار مع إنسان لا يستحق الذكر، إن النص من الداخل يثبت أن ترجيح محيي الدين سليم كل السلامة، استرجعاً للسعادة التي يستشعرها القارئ عليه وهو يدون مواد الكتاب» (٢٢).

وأخيراً فقد كان لكل فريق مسلكه واتكائه في قراءة العملية التحوينية وتأدية المرويات الفلسفية فيها، وبالتالي فمن السلامة أن تفهم هذه المسالك في عرضها الإشكالات بطريقة غير مفككة - كل إشكال على حدة - لقوة الروابط البينية بينها، وماتمثلة في جملة لها والمعنى للدخول في فهم التقنية التحوينية للمقابسات.

هو امش

(١) وهي دراسة الدكتور عبد الأمير الأعسم، وهي عبارة عن مجموعة محاضراته التي ألقاها في جامعة السوربون، وطبعها في دار الأندلس - بيروت باسم: (أبو حيان التوحيد في كتاب المقابسات) ط/ دار الأندلس - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م. (٢) العلامة الفيومي «المصباح المنير» ص ٢٠٢، اعتنى بها الأستاذ يوسف الشيخ محمص المكتبة العصرية - بيروت الطبعة الثالثة ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.

(٣) العلامة الرازي «مختار الصحاح» ص ٢٨٣، ط/ دار الحديث - القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م، والأصل في مادة «قبس» هو الشعلة من النار، وقد جاءت في القرآن الكريم على لسان موسى عليه السلام: «علي أيك مشها قبس لعلمك تصطلون»، الآية.

(٤) د. الأعسم «مصدر سابق» ص ١١٢. (٥) توفيق حسين في مقدمته لكتاب «المقابسات» ص ١٠، كما أفاده الدكتور الأعسم في المصدر السابق ص ١١٢، وصرح بموافقته على التعريف عقبه قائلاً: «وهذا منتهى الصواب في رأينا».

(٦) المقابسات ص ٣٧، في مطلع المقابلة الحادية والتسعين.

(٧) انظر المقابسات ص ١١٨.

(٨) د. عبد الأمير الأعسم مصدر سابق ص ١٢٣.

(٩) المصدر السابق ص ١٤٤ عن الكيلاني «أبو حيان التوحيد» ص ٤٦.

(١٠) المقابسات ص ١١٨.

(١١) عزاه د. الأعسم، مصدر سابق ص ١٤٩ لـ زكريا إبراهيم «أبو حيان التوحيد» ص ١٤٢.

(١٢) المصدر السابق ص ١١٣ - ١١٤.

(١٣) وهو ما اختاره الدكتور الأعسم في المصدر السابق ص ١٠٩.

(١٤) المصدر السابق ص ١٠٩ وعزاه للمستشرق مارغليوث.

(١٥) د / الأعسم مصدر سابق ص ١١٠.

(١٦) عزاه المصدر السابق ص ١٤٧ للكيلاني «أبو حيان التوحيد» ص ٢٨.

(١٧) عزاه المصدر السابق ص ١٤٨ الماجد فخري «تاريخ الفلسفة الإسلامية» ص ٢٥٤.

(١٨) عزاه المصدر السابق ص ١٤٠ للتوفيق حسين في مقدمته على المقابسات ص ٨.

(١٩) عزاه المصدر السابق ص ١٤٠ للكيلاني ص ٤٥.

(٢٠) المصدر السابق ص ٢٢٦.

(٢١) المصدر السابق ص ٢٢٦.

(٢٢) المصدر السابق ص ٢٢٨.

الشفوية وتكون النظرية الأدبية العربية

الظاهرة الشعرية وقيمتها الجمالية

د. عبدالمجيد زرقط

تجربة تلق، يكون خلالها العمل الأدبي المتصف بخصائصه النوعية إحساساً بلجمالاً ومتعة جمالية في كسب المعرفة. والتجربة الثانية هي التي يقوم بها المتلقي. هذا الدور الأساس يتولاه المتلقي ويمارسه بعد إنتاج العمل الأدبي وإرساله.

ولا يقتصر دور المتلقي على هذه العملية، وإنما يتعداها إلى ممارسة دور أساس في عملية الإنتاج نفسها. وهذا تبدأ قبل المباشرة بالإنتاج وذلك بسعي الموهوب/ مشرّع الأدب إلى امتلاك ملكة الإنتاج ومنظومة ترميز ولقطة جمالية مشتركة/ الأذاعلى الثقافي من طريق معرفة اللغة والموروث الثقافي، فيكون مستقبلاً يكون المتلقي المتمثل بهذا الموروث ملكته هنا يمثل المتلقي دور المكون ثم يعمد الأديب، في أثناء الإنتاج وبعده، إلى مراقبة إنتاجه وتجويده. فيكون المتلقي الأول له المدفوع بمتلقٍ ضمني إلى التجويد، يمثل الوعي النقدي القائم ويستمر هذا الدور التجويدي إلى طوريّ الدربة والعرض على متلقي دائرة الأديب الخاصة، فيمثل المتلقي هنا دور المجدد، سواء ضمناً يدفعه الأديب إلى التجويد بظواهر ممارسته ذلك عملياً خلال طوريّ التلمذ لامتلاك الدربة والعرض. وإذ عرفنا أن تلقي الشعر العربي في مرحلة

تتمثل الظاهرة الأدبية وفقاً لهذا الفهم في عمليتي كشف وتمّؤلاهما عند إنتاج العمل، ويتولاهما الأديب، وثانيتها عند إبلاغه ويتولاهما المتلقي وبنجاح هاتين العمليتين يتحقق العمل الأدبي في مستويات تحكمها طبيعة العمل والمتلقي وشروط التلقي.

وهذا يكون للمتلقي دور أساس في الإسهام في إنتاج النص وكشف قيمه: بنتى ورؤى. يرى الناقد الأدبي إيفور آرمسترونغ ريتشاردز أن للمتلقي الدور الأساس في التحقق الجمالي فيقول في كتابه «أسس علم الجمال» «إن الجمال ليس صفة في الأشياء أو في الأعمال الفنية بل هو إحساس يصدر عن تجربة شعورية قيمتها مستقلة مستمع أو القارئ، فيتمّ خلالها تحويل عنصر من عناصر الإحساس إلى صفة في الشيء» (١).

وإن يكن إحساس المتلقي هو الذي يضيف صفة الجمال على العمل الأدبي، ما يعطي المتلقي الدور الأساس في إنجاز التحقق الجمالي للعمل، فإن هذا الإحساس ما كان ليتكوّن خلال التجربة الشعورية لو لم يكن العمل المتلقي وهو العمل الأساس في تكوين هذه التجربة، يتصف بخصائص تولدها الإحساس، وهذا يعني أن هناك تجربتين: أولاهما تجربة إنتاج عمل أدبي - لغوي يتصف بخصائص نوعية تميزه، وثانيتها

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم معرفة بدور الشفوية في نشأة النظرية الأدبية العربية وتبلور أسسها، فبحث أولاً في مفهوم الظاهرة الأدبية وفي شروط تكوين نموذج الظاهرة الشعرية العربية لمؤسس ومنظومة قيمها الجمالية التي انطلقت منها النظرية الأدبية العربية، وثانياً في دراسة لنقطة انطلاق هذا الظاهرة قبل تهمّؤس النظرية الأدبية التي لم تلبث أن تطوّرت، متأثرة بالعوامل التاريخية المستجدة.

في مفهوم الظاهرة الأدبية والمتلقي

تتمثل الظاهرة الأدبية في العمليتين الآتيتين:

١- ينتج الأديب عملاً أدبياً، وهو بناء لغوي يتميّز بخصائص تحدّد نوعه، وبفصح/ يكشف عن رؤية إلى العالم تملئها التجربة الإنسانية.

٢- ويرسله إلى متلقٍ يكشف، استناداً إلى منظومة ترميز وقيم جمالية مشتركة تلك الرؤية التي تنطق بها خصائص العمل النوعية، أي الأدبية، وفي هذه الخصائص، الناطقة بالدلالة يتمثل سرّ احتفاء المتلقي بهذا العمل، وسرّ فاعلية العمل.

التأسيس، كان شفوياً، وأن المتلقي كان المستمع فحسب أدركنا الشفوية على عملية إنتاج الشعر وتشكل بناه وخصائصه. وسوف نتبين ذلك لدى حديثنا عن شروط تكون الظاهرة الشعرية العربية في مياتي:

شروط تكون الظاهرة الشعرية العربية ومنظومة قيمها الجمالية

في ضوء هذا الفهم يمكن أن نتبين الشروط التي تحكم تكون الظاهرة الأدبية العربية في مرحلة التأسيس وهي في حد ذاتها، ظاهرة شعرية ومنظومة قيمها الجمالية. وهي شروط تتعلق أولاً بالمنتج وثانياً بالمتلقي.

التجربة الشعرية الجاهلية

الصحراء.. متهافت ومهالك تحتوي نغمات مستلزمات الحياة يدور حولها صراع مرير بين الإنسان والحيوان، وبين الإنسان وأخيه، وكل من يريد ببقاءه. ولنسمع المثلث وهو يتحدث عن العيش في الصحراء:

وكم دون مية من مستعمل قذف
ومن فلاة بها تستودع العيس...

إنها بعض شروط حياة الصحراء، ولم يكن الصراع مع قوى الطبيعة فحسب بل كان له شكل آخر عبّر عنه المهلهل بقوله:

إن نحن لم نثار به فاشحذوا
شفاركم، منا لحز الحلو
ذبحاً كذبح الشاة لا تنقي
ذابحها إلا بشخب العروق

ومن يريد أن يكون شاة؟! ولم يكن الفارس

الجاهلي هيئاً في صراعه، بل كان يقاتل: قتال امرئ آسى أخاه بنفسه
ويعلم أن المرء غير مخلد
وكان على حالة من تأهب دائمة، صنيع
عنتره:

إذ لا زال على رحالة سابع
نهد تعاوره الكماة، مكلّم

قد أكون أشرت إلى شروط حياة الجاهلي...، وإنما، أي هذه الشروط، دليلنا إلى تحديد تجربة الشاعر الجاهلي فهو إنسان يواجه عالماً مملوءاً بالتحديات، يواجه، متوحداً مع قبيلته، طبيعة قاسية توفّر بالكاد الحد الأدنى للعيش:

وماء قد وردت، أميم، طام
على أرجائه زجل القطاط
فبت أنهنه السرحان عنه
كلانا وارد حران قاصي

ويواجه مجتمعاً الحياة فيه للأقوى، وإلا فمصير الشاة التي تنقي بشخب العروق بالانتظار، ولكي يبقى كان عليه أن يستمر وقد فلأشهر رأسه سرجه رسه لتهاجرة إنسانية خاصة اتخذت مظهرها الأدبي في القصيدة الجاهلية إن كانت هذا لقصيدة الشاعر الجاهلي في التعبير، وفي الاتصال بالعالم وفي الإبداع الشعري وصفه ووسيلته للتوازن في صراعه المرير.

لاريب أن تجربة الشاعر الجاهلي بعض من الحياة الإنسانية، والحياة كل مترابط بيدي هذا، والبيدي أيضاً أن يكون التعبير عن التجربة كلاً مترابطاً وإن بداهة كآفة طبيعة التجربة تفرض ما يبدو تشبهاً وخرجا عن الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية.

تفرض الرحلة ولا مناص، وتُغفر الديار العامرة التي كانت موطن حياة وحب، وتعيد الأيام للشاعر إليها من جديد، فإذا هي أطلال ورسوم وأثاف، ويبيكي الجاهلي إنها تجربة فريدة هذه التي تبكي الجاهلي، إن هو إلا إنسان، ولكن كان عليه ألا يتهالك...

فدع عنك شيئاً قد مضى لسبيله
ولكن على ما غالك اليوم اقبل

موقف إنسان من ناحية، ومتجاوز للضعف في سبيل البقاء من ناحية أخرى، ولعل هذا صلب موقف صحيح المتأخرين استهلكوا هذه المطالع، ووظفوها في خدمة مواقف مغايرة ولكن هذا يعني أن تجربة الجاهلي وتعبيره عنها لم يكونا أصيلين عميقين.

ثم صارت الأطلال رمزاً ينفس الشاعر، من خلال معاشتها عملياً جسده من أحزان وآلم. وعلى ضوء هذا الفهم يمكن رؤية مقدمات بعض المتأخرين ممن أحسنوا استخدام هذه المقدمات في إطار تجربتهم العامة...

والطلل مرتبط بالرحيل الدائم صوب الغيث في ببداء موحشة خطيرة، وما كان الرحيل يتم لولا الناقة القوية؛ فهي السبيل إلى الكلاء، بل إلى الحياة. كان من الضروري أن تكون صلبة قوية وأن تكون علاقة الجاهلي معها حميمة.

تمثل الناقة إحدى وسائل الجاهلي لتحقيق ذاته، أو أنها بعض ما يجعله واقعاً قوياً ومن هذه وقعه لودوره في القصيدة الجاهلية، وهو والله وعنتريس كميله وحرور زواعم في المروط وتكون هذه الحور أطيبي من الخمرة:

وما قهوةٌ صهباء كالمسك ريحها
تُعلُّ على الناجود طوراً وتلزع
بأطيب من فيها إذا جئت طارقاً
من الليل، بل فوها ألد وأنضج
إبه التعامل مع الوجود بوصفه وحدثه حورها
الشاعر، وعلاقته بالأشياء تتحدد من حيث
جدواها له ولبقائه واقفاً غير منحني، يريد
المرأة وسيلة، كالخمرة، كالناقة...
ولكن خيبته لاتصل به إلى درجة التهلك،
فحزنه ريمًا وصل إلى درجة الذموم، ولكنها
الذموم الشافية لمساءح لعل التجاوز وهذا
لإدراكه أو لإحساسه بضرورة تماسكه من
أجل إكمال مسيرته:

- فاقطع لبانة من تعرّض وصله
ولخير واصل خلّة صرّامها
- ويئست ممّا قد شغفت به
منها ولا يسليك كالياس

إنها عاطفة صادقة إنسانية، إلا أنها في
خدمة الحياة شأنها شأن حلّة الجاهلي عند
وقوفه على الأطلال.

أشياء الجاهلي، أو وسائله في الصّراع، كانت
مجال فخره، إضافة إلى أمور أخرى تتعلّق
بالشجاعة والكرم والصّبر.

والفخر ما كان تبجحاً كاذباً، وإن ما كان في
صلب التجربة يؤدّي وظيفة محدّدة فعندما
يتغلّز عنتره بعيلة، ثم يفخر، إنما يفعل هذا
من أجل إشعارها ببطلانها وطمأننتها وقد
لاحظ، شكري فيصل علاقة فخر عنتره
بغزله حين قال: «فالفخر الذي أشده عنتره
لم يكن بعيداً عن روح الغزل بل كان منه
منبعه ومصدره. كان الشاعر يريد لصاحبه
أن تظمئن إليه...» (٢).

**الحياة الجاهلية لم تفرض
شكل القصيدة الذي يبدو
مفككاً فمسيب، بل فوضت
أسلوب التعبير أيضاً. وبهذه
النظرة يمكن رؤية تركيز
الشاعر الجاهلي على وصف
المهالين الخارجيّة للمرأة،
وعلى صفات الناقة والحصان
والسيف... إنه يتباهى ويفخر
بملكياته لهذه الأشياء
الجميلة والقوية**

فالحياة الجاهلية لم تفرض شكل القصيدة
الذي يبدو مفككاً حسب بل فرضت أسلوب
التعبير أيضاً. وبهذه النظرة يمكن رؤية
تركيز الشاعر الجاهلي على وصف المهالين
الخارجية للمرأة، وعلى صفات الناقة
والحصان والسيف... إنه يتباهى ويفخر
بملكياته لهذه الأشياء الجميلة والقوية بل
ولهذه الصفات المثالية التي تؤمن وقوفه
واستمراره... إنها قضايا التي تجعله فارساً
يقاوم الفقد/ الغناء وينتصر.

وهكذا يتمثل جوهر تجربة الشاعر الجاهلي
الحياتية كمارأينا في مقاومة الفقد/ الغناء،
والبقاء فارساً منتصراً، ولكن، كان هذا كله
محدداً لفقولنا بسبب الشفويّ قول حروب.
ومن هنا كان لابد من مقاومة هذا الفقد/
الغناء بإبداع شكل من الشعر يتصف بمزايا
تتيح له البقاء. وهكذا تمثلت هذه التجربة
الفريدة في شكل من الشعر فريد أيضاً،
ينهض بأداء هذه الدلالة، فيتعاقد الشكل
والمضمون ليكوّنًا كلاً متكاملًا تتجسّد فيه
القضية الأسس/ الجذوي لعصر الجاهلي/
الشفوي، وهي البقاء والفاعلية.

تجربة التلقي الشفوية

كانت تجربة تلقي هذا الشعر شفوية طال
أمدّها فكان على الشاعر أن يبدع، كما قلنا،
شكلًا من الشعر يرقى ولا يفنى مهملاً،
من أحداث، وقد تمكن الشاعر الجاهلي بعد
تجاربه كثيرة، من إبداع هذا الشكل الفريد
الذي مثلت الشفوية في الصّحراء العامل
الأساس في تكوينه.

ينمو سياق القصيدة في هذا الشكل ناظماً

والشاعر الجاهلي بشكل عام كان يفخر في
ظروف مماثلة لهذه الظروف، أعني أنه كان
يفخر في ظروف يكون الفخر فيها لازماً.
فلفخر يوحّد طبقة بل قرية نعمها بل قوتها بل
للمعركة كحلّة موبقها لعلها تستعد
فالجاهلي كان بحاجة لأن يرهب ويخاف،
وبحاجة لأن تعلم القبائل الأخرى مدى قوته،
بل أنه بحاجة لأن يعتقد هذا شخصياً، ولأن
يشته في قبيلته، أو ليست حياته حرباً دائمة؟!
ولم نستكثر عليه الفخر ولا نستكثره على
إذاعات أيامنا؟!

والهجاء، أو الهجاء، لم يكن وجهاً
من وجوه الصّراع؟! يتهمكم فيه الشاعر على
خصوصه ويسخرونه من شيطانهم لمهم
مضعف فيهم طبعاً لئلا يفسدوا له الشرف في
تلك الأيام بفعل غير ما تفعله وكالات الأنباء
والإذاعات والتلفزيون والصحف في هذه الأيام؟!
والجاهلي الشاعر، وسيلة إعلام عصره
الوحيد، كان يخوض الحرب عبر شكل فني
جميل.

ينمو سياق القصيدة، ففي هذا الشكل، نلاحظاً مختلف العناصر لينطق بدلالة تؤكّد صفة انتصار الفارس المهدّد بالفناء، كما رأينا لدى عرضنا تجربة الفارس الجاهلي، إذ تكونت من مختلف أشياء العالم

شعرية تمثل منظومة قيم جمالية أهمها:

١- صوغ البيت الشعري ليمثل وحدة متممة لمبنى ومعنى فتكون لهلاته مستقلة بقية وحيداً في الذاكرة، أو إن بقي شطراً منه، ويكون له موقعه في بناء القصيدة يؤدّي منه دوراً يندمج في سياق نظام العلاقات لإنتاج الغاية الجمالية الدلالية التي تحدّد ثقلها قبل قليل.

٢- التجويد الذي يصل إلى مستوى جمالي يفرض على المتلقي، وهو المستمع هنا، الانتباه والاهتمام والإصغاء، وعلى الراوي الحفظ والنشر مما يتيح للشعر سيرورته من الأهمية بمكان كبير نظراً لمكانة الشعر من دور في ذلك المجتمع، وغني عن البيان التذكير بحوليات زهير بن أبي سلمى.

٣- الإيجاز والتكثيف ليسهل الحفظ والتلقي، فالتثقل بالذاكرة بالكثير من الكلام، ولا يجهد فهم السامع بذلك أيضاً.

٤- اختيار المعجم اللغوي المنصف بجرس قوي ونغم جميل، وذلك بغية شدّ انتباه

الأمر، عند العرب) تتغلغل في الطبيعة، فترصها ليحسبها شهاباً وحركة وترسمه بلغة فنية تنطق برؤية ذلك العارف الرائي. وقد بين غير باحث هذه الحقيقة ومن هؤلاء الباحثين، على سبيل المثال فحسب، د. مصطفى حناصف فهذا الباحث لا يشك بعد أن يقرأ قصيدة امرئ القيس «فيا أن متأمل الموقف يستطيع أن يرى أن جهنم فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يبذل الإنزال مطر خصب» ويبيّن أن عناصر القصيدة تجتمعها بما في ذلك الأحداث، توظف في نظام علاقات يؤدّي هذه الدلالة، ويتساءل من ثم: «ما معنى أن نقر الأبيات مستقلة ونصفاها بالتركم؟» (٣).

ويقدم، عبد القادر القط أمودجاً يؤكّد كما نذهب إليه، وهو قصيدة عبدة بن الطبيب، ومطلعها: «هل حبل خولة بعد الحجر موصول...؟ فهو ينتهي بعد أن يدرس هذه القصيدة إلى أن جميع وحداتها تنظم لتؤدّي فكرة انتصار الإنسان، فكأنما ثور الوحش الذي يخرج من المعركة منتصراً، وقد تدلّى لسانه لاهتئماً أعقابها هور مزحياً لانتصار رغبة البقاء على الغناء والموت...» (٤). ويمكن القول: إن الشعر الجاهلي من خلال أمودجه الفريد، أدّى الوظيفة التي كان يؤدّيها الفن في فجر الإنسانية، فالفن في هذه المرحلة، كان، كما يؤكّد الفيلسوف الألماني بومغارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢)، في كتابه: ضرورة الفن، «سلاحاً حراً لمن أجل البقاء».

منظومة القيم الجمالية

تميّز هذا النمودج الشعري الفريد الذي يمثل لظهور شعرية تعبيرية شغوفة بخصائص

مختلف العناصر لينطق بدلالة تؤكّد حتمية انتصار الفارس المهدّد بالفناء، كما رأينا لدى عرضنا تجربة الفارس الجاهلي، إذ تكون مختلف أشياء العالم، وسائل هذا الانتصار، وينتظم البناء الذي يبدو مفككاً في نظام يحقق هذا الهدف وهو مقاومة الغناء والحرص على البقاء والخلود. وهذا ما سوف نوضحه في ما يأتي:

إنّ ما يتصف به البيت الشعري من استقلال وإيجاز لا يعود إلى الرغبة في إنتاج حلية مستقلة، كما صار يفعل بعض الشعراء التابعين في العصور التالية، وإنما إلى إرادة مقاومة الغناء، ذلك أنّ طبيعة المجتمع الجاهلي الشغوفة كانت تجعل الذكر وسيلة نشوون وحفظ فكان على الشاعر الجاهلي أن يبتكر شكلاً من الشعر يرقوه لفظاً والغناء فجود ليقبل الرواة على الحفظ والرواية والنشر ووَجْرَ ليسهل الحفظ وشكل وحدات يمكن أن يكون لكل منها معنى مستقل ليبقى من إنتاجه شيء ذو معنى مهمّ ما فقد منه. وهكذا يبقى شعر يؤدّي دلالة، ولو كان بيتاً واحداً أو شطر بيت.

إنّ ما يُسمّى «حجارة ملونة مرمية على بساط... ومزينة بصور حسية»، كما يقول بعض النقاد، ليس كذلك إلاّ للمتوقف عند المظهر الخارجي وذلك لأنّ القصيدة جاهلية تنطق، إن أحسنت قراءتها، برؤية الشاعر الجاهلي الفريدة لعالمه وهي رؤية تحدد بالاشعور الجمعي وتجنّسه وهو حتمية انتصار الفارس المهدّد بالفناء.

إنّ ملك معرفة حدسية (وليس من دون دلالة) شعر بوصفه علماً حقيقياً يحوّل

لمستمع لخيئلتها لشعر حلسة لسماع،
ودفعه إلى الإصغاء إلى القصيدة بكاملها.

0- اعتماد تركيب العبارة السهل البعيد عن
التعقيد و«المعاضلة» كما كان يقال في تلك
الأيام بغية تسهيل عملية التلقي السمعية،
وفهم الخطاب.

٦- الحرص على وضوح المعنى، ليسهل
التلقي السمعي والفهم أيضاً.

٧- وفرة التكرار والترادف، وذلك بغية تثبيت
المعنى في ذهن المستمع إلى أقصى حد ممكن
ذكر لمرة واحدة ولم يعد.

٨- وفرة الصور الشعرية الحسية، المدركة
بواسطة الإدراك الحسي الأكثر سهولة
وسلطاً، كالمثلرسم مثلها للمستمع
رسماً ملموساً، فيتبينها من دون عناء.

٩ - جمع الصور الشعرية بين ميزتين:
أولهما إصابة الوصف وإجادته وثانيتهما
قرب المأخذ وسهولته.

١٠ - تضمّن القصيدة تجربة الإنسان
الجاهلي الكاملة، الناطقة برؤيته إلى عالمه،
وقدمر الشعر العربي بمراحل من التطور
أفضت إلى إنشاء القصيدة فمن جزئيات،
وليد مناخ انفعالي، إلى قريض يقطع على
مهمل، إلى قصيد يُقصد إلى إحكام بنائه،
ليمثل تجربة العيش كاملة ولينطق برؤيتها
إلى العالم.

١١- وصف محاسن أشياء عالمه والمبالغه
في ذلك، ليتباهى بملكيتها هذه الأشياء،

ويشعر نفسه والآخريين بأنه غني وقوي.

١٢- البدء بالظلية، بوصفها تمثل تجربة
العيش الأساس، فكان الشعراء يبالغ في
تجويدها ووصحح أنه كان يبكي ويستبكي
فيها، لكنه كان يبقى واقفاً، فسرعان ما
يرحل ويصارع الإنسان والوحش والطبيعة،
وينتصر، ويصل إلى حبيبته، فهذه الظلية
كانت تتيح للشاعر ولمتلقيها عيش تجربة
الانتصار. من هنا كانت أهميتها والحرص
على البدء بها.

١٣- الإفهام السريع... والملتقي القادر...
الظاهرة الأدبية عند العرب كما قلنا شفوية
تعتمد على السماع والحفظ والرواية معزز
الحاجة إلى أمرين: أولهما الإفهام السريع
الواضح وثانيهما الملتقي القادر على الفهم
السريع الواضح وتمييز الشعر الجيد مماثل،
كما ذكرنا خصائص شعرية / قيماً جمالية
ومتلقي يمتلك منظومة القيم الجمالية التي
يرى القصيدة من خلالها، والتي تشكل في
الوقت نفسه القارئ الصّمن لحدى الشاعر،
فيعمل على أن تتصف قصيدته بها.

النقد الأدبي وتكوّن النظرية الأدبية

وقد اهتم النقاد العرب بدراسة هذه الظاهرة
اهتماماً خاصاً وذلك لأن العلم الخبيد رسماً،
كما يقول أبو هلال العسكري (ت ٣٥٩هـ)،
«به يعرف إعجاز كتاب الله، ويقدم ذلك على
سائر العلوم بعد توحيد الله تعالى» (٥).

وتتمثل الظاهرة الأدبية، في النقد العربي
القديم، في العمليتين اللتين تحدثنا عنهما
قبل قليل، أولاهما عملية الإنتاج الكشفي عن

المعنى الخفي الذي تؤتبه تجربة الأديب
الحياتية، وثانيتهما عملية التلقي: إفضاء
الملتقي لسماع حقيقة ذلك للكشف وهذا
ما نبض عليه عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٠٠هـ)
فيقول متحدثاً عن البيان الذي «سمعت
الله عز وجل يمدحه ويحدث عليه، بذلك نطق
القرآن الكريم، وبذلك تفاخرت العرب»، الدلالة
الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان... ثم
يضيف: «البيان اسم جده لكل شيء يكشف
له فناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير
حتى يفضي لسماع حقيقة تهويه جملي
محصوله كأنما كان ذلك البيان، ومن أي
جنس كان ذلك الدليل...» (٦).

فالبيان الذي يمدحه الله ويتفاخره العرب
هو غاية العمل الأدبي بصر فيه: القائل
والسماع يعني كشف فناع المعنى الخفي،
وجعل السماع يفضي إلى حقيقته.

وإن يكن مدار الأمر على الفهم والإفهام فإن
الأمر الثاني هو الهدف. يقول الجاحظ: «لأن
مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل
والسماع لمهلي الفهم والفهم فبأشياء
بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذاك هو
البيان في ذلك الموضوع» (٧).

يتحدث الجاحظ عن عمليتي الكشف ككشف
الأديب للمعنى الخفي وإفضاء الملتقي إليه،
ويسمي العملية الأولى، في موضع آخر،
البيان والعملية الثانية التبيين، ويرى أن
القائل والسماع شريكان في فضل تحقق
الغاية، وإن تحققت بشروط ذلك فيهما كان
الأمر أحمد، يقول الجاحظ: «مدار الأمر على
البيان والتبيين وعلى الفهم والتفهم وكما
كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما

كان القلب أشدَّ استجابةً كان أحد مدلول المفهوم لك والمتفهم عنك شريكاً في الفضل» (٨). ويركز على شراكة القائل والسامع فيروي هذا القول ويستحسنه «كفمن حظُّ البلاغة أليؤتى السامع من سوء إفهام الناظر ولا يؤتى الناظر من سوء فهم السامع» (٩) وإن يكن طرفاً ظاهر قشريكين في فضل تحقق الهدف وينبغي أليؤتى أحدهم من سوء أدائه الآخر فإن المنتج/المفهوم/البيان هو نفسه من يوصل، أو يبلغ/التبيين، ونلاحظ هنا أنه لم يستخدم التبيين وفيه دور أكبر للسامع، غير أنه لا يلغي دور هذا الأخير، فكما يشترط في لسان القائل/أداته أن يكون أبين يشترط في قلب السامع/أداته أن يكون أشدَّ استجابةً، فالهدف الأساس كما قلناه والبيان؛ وهذا ما يعطي المتلقي دوراً متميزاً في الظاهرة الأدبية يمكن تبيُّنه في ما يأتي:

المتلقي/المستمع محور الظاهر للأدبية

يمثل المتلقي والمقصود به هنا المتلقي لمستمع في مجالس محوّل الظاهر للأدبية؛ وذلك يعوّل طبيعته كظواهر قووظيفتها في البناء المجتمعي وقد حدثت له ذلك قبل قليل، يقول حسّان بن ثابت: وإِنما الشعر لبُّ المرء يعرضه على المجالس إن كَيْساً وإن حُمقاً وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال، إذا أنشدته، صدقاً (١٠)

فحسّان يرى أنّ الشعر أئمه وخلاصة فهم المرء العقلي الوجداني للعالم يعرضه على المجالس، أي يرسله إلى المتلقي، المتمثل بـ«المجالس» إن كَيْساً وإن حُمقاً لفرق في

ذلك ويعود للمتلقي أن يعطي هذا الشعر صفته الشعرية: أشعريته، إن انتزع هذا منه استجابة مباشرة بأنه صادق، أي مقنع شعرياً ولو في ذلك كَيْس أو حُمق فحسّان ينظر هنا إلى الاكتشاف المفاجيء الذي يعلنه المتلقي بعد أن يبعث فيه الشعر الإحساس بالبهجة الدافعة إلى قول الحكم.

وتحدّث القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت: ٣٩٦هـ)، في ملء بعد عن هذا الإحساس/الطرب الخيوط شعر الجيد فيكون مقيلاً للحكم بجودته، فقال:

«ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده [الشعر]، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إلى سمعته» ويقول في موضع آخر: «شجست في نفسيك من هزة ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرج فضيلة لم ينازع فيها»، ويستشهد بقول الشاعر: إذا الشعر لم يهزرك عند سماعه فليس خليفاً أن يقال له شعر (١١)

تتمثل الشعرية، من منظور هذا الناقد، أو الفضيلة التي لا ينازع فيها، كما رأينا، في قدر الشعر على إبلاغهم للشعر للمتلقي وهو يهتر، ارتياحاً وطرباً، ما يدفعه إلى القول صدقاً وهذا الإفهام الممتع هو جوهر النظرية الأدبية العربية في أساس نشأتها كما تحدّثنا لنأفواً وكفهمنا من مصطلحي البيان والتبيين وكلفهم من مصطلحي الفصاحة والبلاغة، فالفصاحة هي الإبانة عن المعنى والإظهار له، والبلاغة هي إبلاغ هذه الإبانة، ويقول أبو هلال العسكري (ت: ٣٩٠هـ) في هذا الصدد: «البلاغة من قولهم بلغت الغاية إذا انتهيت إليها وبلغ الشيء منتهاه، والمبالغة في الشيء الانتهاه إلى

غايته، فسميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع في فهمه» (١٢).

تركز هذه النظرية على ثلاثة أمور: أولها، بيان القائل للمعنى الخفي، إبانة المعنى الخفي وإظهاره، وثانيها، إبلاغ هذا المعنى إلى السامع، وحسن إفهامه إيّاه، وثالثها، بعث إحساس عند المتلقي = هزة الارتياح والطرب.. يدفعه إلى النطق بصدق هذا البيان، سواء كان كَيْساً أم حُمقاً في الواقع، فالواقع البياني هو المبلغ، فالفاعلية جمالية.

والكلام، في تقرير هذا الأمر كثير، نقتطف منه على سبيل المثال ما يلي بالحاجة قال عبد الحميد الكاتب: البلاغة تقرير المعنى في الأفهام من أقرب وجوه الكلام. وجاء في البيان والتبيين: البلاغة إفهامك العرب الحاجة على مجرى كلام الفصحاء. وجاء في كتاب الصنائع: البلاغة كل ما تبلغ به لمعنى قلب السامع ثم كُن في نفسه متمكنه في نفسه عصوره قووظيفتها عرض حسن، وجاء في موضع آخر: «...بعبارة تيرة». وقال ابن المعتز: البلاغة هي البلوغ إلى المعنى ولم يطل سفر الكلام، وجاء في العمدة: البلاغة القوّة على البيان مع حسن النظام، أو هي إبلاغ المتكلم حاجته بحسن إفهام السامع. فالسمع هو المحور، ولذلك كان «أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيناً للسمع»، وكان الأدب مرآة لوجدان مستقبلي» (١٣).

شروط التلقي/الإفهام الممتع

التلقي في الظاهرة الأدبية عند العرب إنشاد وإلقاء، أي أنه عملية تلقى متميزة، فإنشاد

الشعر واللقاء القصيدو السمر بالأحاديث، هو قول / أداء، أي أنه يضيف عنصر آخر إلى مجاز الكلام بلغة النقد العربي، أو انزياحه بلغة النقد الحديث، أو اختلافه بوصفه كلاماً، عن اللغة إن استخدم منه مصطلح سوسير: اللغة / الكلام، فكل أداء في مقام هو تجربة إبلاغ تحكمها شروط، ومحورها السامع. ومن هنا اهتمام الأدباء والنقاد بهذه التجربة وشروطها فتحدثوا عنها بوصفها لحالات مستويات، أرقاها كما يقول البحثري (ت. ٣٨٤هـ.) وأبو الطيب المتنبّي (ت. ٣٠٣هـ - ٣٠٤هـ.) على التوالي:

كأنها، والسَّمع معقود بها،
وجه الحبيب بدا لعين محبّه
- قطف الرجال القول قبل نباته
وقطفت أنت القول لما نوراً (١٤)

وبغية بلوغ القول هذا المستوى تحدثت الأدباء والنقاد عن شروط ينبغي أن تتوفر في المقام - تجربة التلقي، منها كما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر (ت. ٢١٠هـ.)، أن يعرف المتكلم أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ويبين أقدار الحالات، وأن يكون المعنى ظاهراً مكشوفاً قريباً معروفاً «إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، فمدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال» والبليغ التام هو من استطاع إفهام العامة معاني الخاصة (١٥) وكان عبد الحميد الكاتب قد أشار إلى هذا المعنى الأخير فقال: «البلاغة هي ما رضيته الخاصة وفهمته العامة» (١٦).

وقد أكد غيرنا قديماً ما ذهب إليه بشر، وفصلوا في ذلك، فتحدث الجاحظ عما ينبغي أن

يُتَّصف به القول ليحدث تلك الاستجابة التي تحدثنا عنها من قبل، يقدم في حديثه صورة الحياة المتجددة التي يصنعها الأدب، والمتمثلة في عمليّة الخصب فيقول: «فإنما كان المعنى شريفاً للفظ ليلاً فكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه، (... صنع في القلب صنع الغيث في التربة الكريمة» (١٧). ولم يقل في تحقيقه خط عمليّة شعره، يقول الجاحظ: الحد في ذلك إن ما يكون على قدر المستمع فالمرغوض أن تراعى قدراته، وأولها قدرته على الفهم وأهمستوه فيقول الجاحظ: «كما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً ولا ساقطاً سوقياً، وكذلك لا ينبغي أن يكون وحشياً إلا أن يكون المتكلم به أعرابياً، فإن لو حشيتهم لكلم فهمه طوحشيتهم للنس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي» (١٨).

في الختام

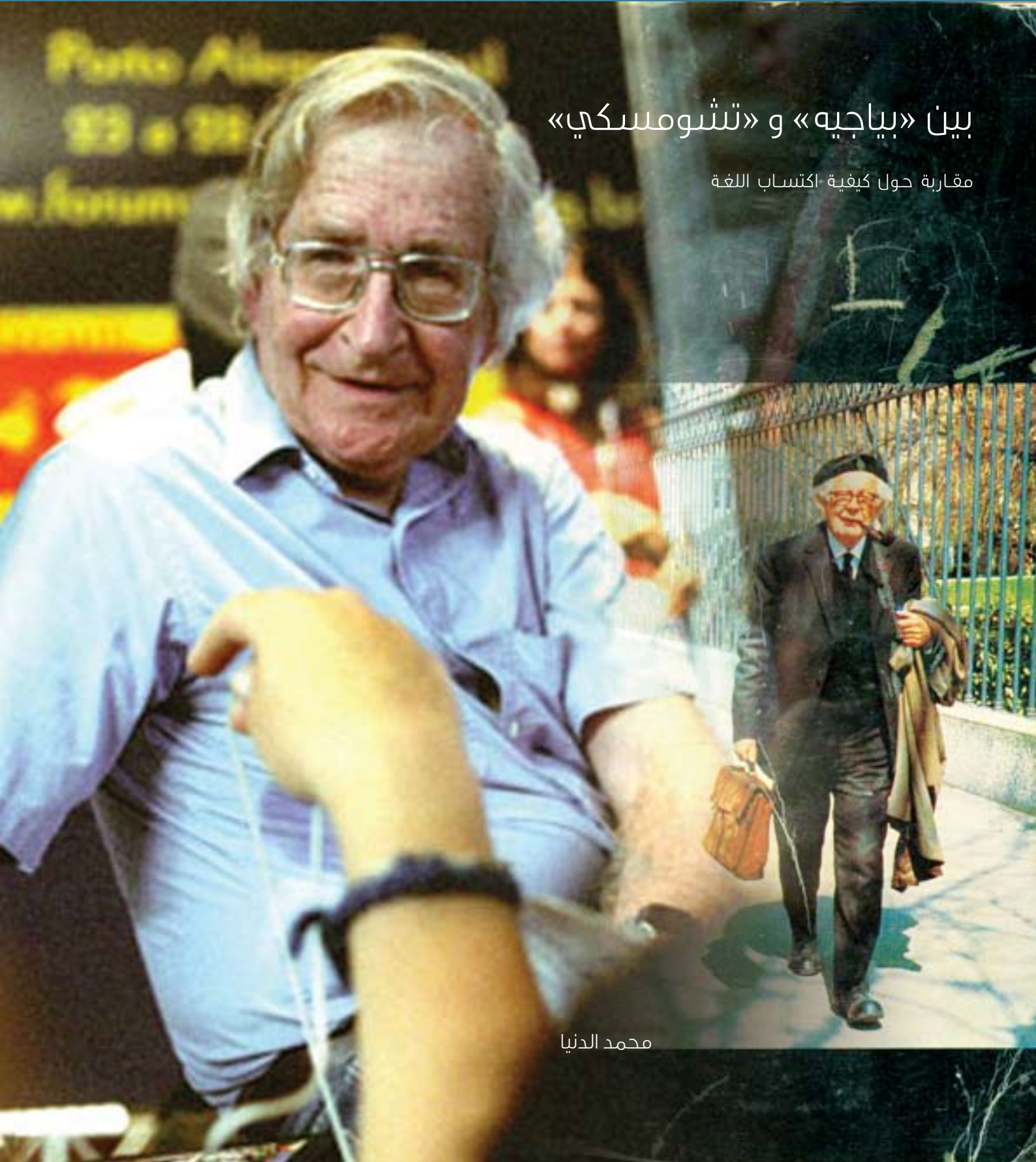
وهكذا كما يبدو مثلت الشفوية دور العامل الأسس في يدع الشعراء الجاهليين للقصيدة الجاهلية النموذج، التي تميزت بخصائص مثلت منظومة قيم جمالية، تبيّن النقاد، واتخذوها أسساً للنظرية الأدبية العربية، وقد أسسها في ترسيخها هذا الأسس أن نموذج القصيدة الجاهلية / المعلقة اتخذ لأسباب عديدة، منها: تأسيس العلوم العربية واستخدامه في التربية والتعليم...، مثلاً يحتذى وبخاصة في قصائد المدح والهجاء، فدرس النقاد هذا الشعر وبلوروا خصائصه، وجعلوها أسساً للنظرية الأدبية العربية، التي تحدثت عنها معظم النقاد العرب الكبار، وبلورها، تالياً، المرزوقي في نظرية عمود الشعر المعروفة.

الهوامش:

- (١) - إيفور آر مسترونغ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بحوي القاهرة المؤسسة المصرية العامة، ص ٥.
- (٢) - شكري فيصل تطوّر الغزل حمشوق جلعقة حمشوق، ط. ١٩٥٩، ص ٤.
- (٣) - د. مصطفى ناصيف، قراءة ثانية في الشعر الجاهلي، بيروت: دار الأندلس، ٩٨/١، ص ٢٦، وما بعدها.
- (٤) - د. عبد القادر القط في الشعر الإسلامي والأموي، بيروت، ١٩٧٦، ص ٥٣.
- (٥) - أبو هلال العسكري، كتاب الصنائع: الكتابة والشعر، صيدا بيروت المكتبة العصرية تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦ م، ص ١.
- (٦) - الجاحظ، البيان والتبيين، بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب، ١٠٤/١.
- (٧) - نفسه، ١٠٤/١ و ١٠٥.
- (٨) - نفسه، ١١/١.
- (٩) - نفسه، تحقيق عبد السلام هارون، ٨٧/١، ابن رشيق القيرواني، العمدة، بيروت: دار الجيل، ٢٤٦/١، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر اللباب، بيروت: دار الجيل، ط. ١٠٩/١.
- (١٠) - شرح ديوان حسان بن ثابت، بيروت: دار الأندلس، ١٩٧٨، ص ٣٤٨، الكيس: الفطنة.
- (١١) - القاضي علي بن العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه بيروت وصيد المكتبة العصرية ص ٢٧ و ١٨٨.
- (١٢) - كتاب الصنائع، م. س. ص ٦.
- (١٣) - راجع: البيان والتبيين، م. س. ص ٩١/١، كتاب الصنائع، م. س. ص ١٠ و ١١، العمدة، م. س. ص ٢٤٤/٢ و ٢٩٤/٢، زهر الآداب، م. س. ص ١٤٣/١ و ١٥٩، والوساطة بين المتنبي وخصومه، م. س. ص ١٦٧ و ١٦٨.
- (١٤) - العمدة، م. س. ص ٢٤٦/٢ و ٢٦٧/٢.
- (١٥) - راجع: البيان والتبيين، م. س. ص ٨٦/١ و ٨٧.
- (١٦) - ابن حجة الحموي تقي الدين أبو بكر، علي بن محمد، ثمرات الأوقاف، بيروت: دار الجيل، ط. ١٩٩٧، م. س. ص ٣٣٥.
- (١٧) - البيان والتبيين، م. س. ص ١٠٩/١، زهر الآداب، م. س. ص ٨٢/١.
- (١٨) - نفسه، ٧٠/١، والعمدة، م. س. ص ١٣٣/١.

بين «بياجيه» و «تشومسكي»

مقارنة حول كيفية اكتساب اللغة



محمد الدنيا

في عام ١٩٧٠، قارن عالم النفس جان بياجيه وعالم اللغة نعوم تشومسكي نظريتهما حول اكتساب اللغة عند الطفل، عودة إلى مناقشة تاريخية جمعت صفوة الباحثين حول المسألة.

كان ذلك في نشرين الأولين ١٩٧٠، في دير على نهر «السين» يعود تاريخ بنائه إلى القرن الثالث عشر، تحول فيما بعد إلى مركز ثقافي «مركز رويومون لعلم الإنسان»، حيث كان على رأس الحاضرين كل من «جان بياجيه ٧٩، (١٩٨٠ - ١٨٩٦) Jean Piaget» سنة آنذاك، أحد أبرز شخصيات علم النفس، ذي شعر أبيض طويل، وابتسامة لطيفة، وذهن حاد وثقافة موسوعية، ومعارضه «نعوم تشومسكي» Noam Chomsky ٤٧ سنة، عالم لغة أمريكي قادم وقتذاك من «كامبردج» وكانت نظريته حول قواعد النحو التوليدي (١) *grammaire générative* قد أحدثت تغييراً عميقاً في الأسس التي شاركت في المناقشة وكوكتبة من الباحثين علم النفس، وعلماء لغة، وفلاسفة، وأطباء أعصاب.

كان اللقاء مقابلة بين تصورين متعارضين حول تكوّن التفكير واللغة، فطرية (٢) *innéisme* «تشومسكي» وبنائية (٣) *Constructivisme* «بياجيه». حسب «تشومسكي» هناك كفاءات عقلية فطرية، مسجلة في دماغ الإنسان، تفسر بشكل خاص مقدراته اللغوية الشمولية، بينما أكد «بياجيه» أن مقدرات الكائن البشري الاستعرافية ليست فطرية كلياً، بل كتسبة كلياً. إنها نتاج بناء تدريجي تتحد فيه الخبرة والنضج الداخلي.

تبادلات أولى مهذبة

سبقت المناقشة تبادل مكتوبة. افتتح «بياجيه» الحوار بنص من ست نقاط، تلخص نظريته: «ليعمل التفكير عند الطفل عبر تسجيل بسيط معطيات مثل ما يفترض التجريبيون» (٤)؛ من أجل فهم الواقع، تلزمه أطر عقلية، لكن هذه الأطر العقلية ليست فطرية، بل تنتج التفكير عبر مراحل من الذكاء الحسي-الحركي، حيث يؤدي الفعل دوراً هاماً إلى مرحلة العمليات العقلية الصورية، التي تنبثق خلال المراهقة.

قبل «تشومسكي» إيطار المناقشة فوراً. كانت هناك إذاً ثلاثة تصورات حول المعرفة: التجريبية، والفطرية، والبنائية. عرّف «بياجيه» نفسه بأنه بنائي، بينما وضع «تشومسكي» نفسه بوضوح في الفئة الثانية، الفطرية. قال: «يرصف جان بياجيه تصوراتي بشكل صحيح جداً على أنها (...) شكل من الفطرية» و«يضيف حالاً» «فعمتي دراسة اللغة البشرية، تحديداً، إلى أن أعتبر أن المقدرة اللغوية المحددة قوراً ثباتها أي أحد مكونات الذهن البشري...».

عرض «تشومسكي» صورته شرحاً لطفل يطور كفاءة خاصة من أجل أن يتمكن من قواعد اللغة (*grammaire*) بشكل دقيق (صينية كانت هذه القواعد أم إنجليزية): «يكتشف العلاقات بين الكلمات ومجموعات كلمات في شكل جملة صحيحة تحويها فهم أطفال العالم كلهم، بشكل سريع، ماهي العلاقات التي تربط بين المسند إليه (الكلب) والمسند (ينبح) أو الروابط التي تربط ما بين الوظائف الكبرى للجملة: تركيب تعبيرية فعلية و تركيب تعبيرية اسمية.

هدف النحو التوليدي هو الكشف عن تلك القواعد العميقة التي تحكم اللغة هذه لنواة الثابتة، المرتكزة إلى خاصيات منطقية، التي ينبغي على الطفل أن يتمكن منها لكي يستطيع فهمها. بل يتجه لتوحيدها بسرعة التي اكتسبها هذه الخاصيات بين عمر ١٨ و٢٠ سنوات وشمولية هذا اكتشفاً (يكتسب الأطفال كلهم اللغة)، بأن الأمر يتعلق هنا بمقدرة فطرية، الكائن البشري مؤهّب لها. كان هو قداماً مؤلفين متعارضين بذلك بشكل واضح، ولزم أن يفتتح «بياجيه» النقاش الشفوي:

«لهو قداماً له سلة من تشومسكي الرئيسية هذه في علم النفس، اللغة هي نتاج الذكاء والعقل وليس نتاج علم لمعنى لا يسبقه المدرسة السلوكية (٥) للعبارة. كما أنني متفهمه حول أن هذا المنشأ العقلي للغة يفترض وجود نواة ثابتة لازمة لتكوّن اللغات كلها (...)». أعتقد أننا متفقان حول ما هو جوهرى، ولأجد أي تعارض هام بين الأسس تشومسكي وعلم النفس الذي خصني».

أبدى «بياجيه»، منذ البداية، تساهلاً نظرياً كبيراً. أقر بأن اللغة تتركز إلى مقدرة منطقية في تشكيل جملة صحيحة نحويًا. كان على المناقشة إذاً تتناول فطرية أو عدم فطرية هذه لنواة الثابتة هذه لمقدرة منطقية في إنتاج اللغة وبرهن أن النقل السلوكي ليس شكل وراثي لمجرد أنه شمولي ومتأصل. يمكن أن يتثبت بعض البنو الدماغية والوظائف لنفسية لم ترتبط بها بطرق تنظيمية ذاتي *autorégulation*، الذي يتولد من التأثير بين الإرث الجيني للنوع والخبرة. كان «فرانسوا جاكوب» François Jacob، الحائز جائزة



«فرانسوا جاكوب»

نوبل في علم الأحياء، من بين الحضور، تركته فرضية «بياجيه» هذه في ريب من أمره، ورأى فيها شيئاً من اللاماركية (٦).

رفض «تشومسكي» الخوض في مثل هذا الميدان، ليست معرفة إن كانت النواة الثابتة فطرية أو غير فطرية، تنتج أو لا تنتج عن تنظيم ذاتي غامض، سوى مسألة ثانوية، حسب رأيه، المسألة هي معرفة ما إذا كانت هذه النواة الثابتة موجودة، وهل هي نوعية، وما إذا كانت تسبق كل تعلم، لكن هذا الأمر كان محسوماً، ذلك أن «بياجيه» كان قد قبل بذلك قبل قليل... فطري أم مبني.

استمرت التبادلات ودارت حول مسائل عدة: هل يمكن إثبات أن بنية عقلية مله في فطرية؟ أو أن لياقة ذهنية موجودة ولكن مكبوتة، بحالة كمون في المراحل الأولى؟ هل توجد آليات غامضة تمنعها عن الظهور؟ يقول «تشومسكي» في رده على سؤال «هل يمكن فعلاً إثبات أن بنية عقلية ماهية فطرية؟»: «لأزعم أي أريد

إثبات فطرية اللغة. لا يمكننا «أن نثبت» أن العنكبوت ينسج خيوطه بالغريزة، ولكن من الممكن تقديم حجج مقنعة تجعل هذه الفرضية ممكنة».

يرى «تشومسكي» أن تطور اللغة تشبيهي يتطور الرؤية. هناك في الدماغ مراكز متخصصة تعنى برؤية الألوان، والأشكال، والحركة. تتطور لياقات التمييز هذا بالنسج المتدرج خلال الأسابيع الأولى من الحياة. إن كنا نصبح قادرين بالفعل على تعيين هذا الشيء أو ذلك، فإن الأجهزة العقلية التي تتيح الرؤية هي فطرية وعالية التخصص. يرجع «تشومسكي» عندئذ إلى أعمال «ديفيد هوبل» David Hubel و«تورستن ويزل» Torsten Wiesel - عالمي أحياء كانت أبحاثهما قد بدأت تترك تأثيرات هامة في الوسط العلمي (٧) يمكن أن ينسحب الشيء نفسه على اللغة، تتعلم طبعاً فوق الثقافات، قواعد نحوية ومفردات وكلمات خاصة ولكن يحدث ذلك كله على أساس مقدرة فطرية في تنظيم هذه العناصر فيما بينها.

عارض «بياجيه» عندئذ هذه الفرضية بنموذج آخر مختلف، إن كانت اللغة تظهر نحو سن ٢ سنة، فليس ذلك من خلال نوع من النسج الداخلي فقط يكون ظهوره قد تهيأ عبر عقود من نمو الطفل الذهني، الوصول إلى اللغة مشروطاً بالذكاء الحسي - الحركي يحدث ذلك خلال السنتين الأوليين من الحياة. يتيح التلمس البدني التجريبي للطفل أن يكتشف الأشياء ثم يعلقها تحتها حتى يبلغ أخيراً قدرته تجريدية اللغة أحد تعبيراتها. التمكن من اللغة هو إذ تعبير عن ذكاء عام، يتطور على مراحل، لا يمكن إذ بلوغ الفئات التجريدية إذ الم يكن الحسي موجوداً قبل

ذلك، يتكون المنطق الذي يشكل أساس المقدرة لتنظيميها لغة شكل جمل من البسيط إلى العام، من الحسي إلى التجريدي.

تدخل حينئذ عالم الأحياء «جاك مونو» Jacques Monod، وعلى الرغم من أنه ليس اختصاصياً في الموضوع، فإن هذا العالم الحاصل على جائزة نوبل ومدير «مركز رويومون» كان مهتماً عن كتب هذا اللغاة. أشار إلى اختبار قد يتيح حسم الجدل: «إذا كان نمو اللغة عند الطفل وثيق الارتباط بالخبرة الحسية - الحركية، يمكننا الافتراض بأن طفلاً ولد لمصاباً بشلل الأطراف الأربعة سيبدأ أشد الصعوبات في أن ينمي لغته»، وسأل، هل تمت دراسة حالات مشابهة؟ أجابت «باربل إنهلدر» Barbel Inhelder، معونة «بياجيه» وعالمة النفس في جامعة «جنيف»، بالنفي، أو وضحت مع ذلك أن الذكاء الحسي - الحركي يمكن أن يحصل على كل حال من خلال خبرات سمعية وإبصارية فقط.

هنا، كان لـ «جيرري فودور» Jerry Fodor، فيلسوف أمريكي من المحققين من فرضية «تشومسكي» مدخلة لم تخل من خشونة: «إن كان يكفي أن توجد في أقصى الأحوال حركة من العينين كي يكون للذكاء الحسي - الحركي دور، فذاك يجعل مذهب الذكاء الحسي - الحركي مبتذلاً».

مقدرة تخص البشر وحدهم؟

وتابع «ج. فودور» المشاركة. كان هذا الفيلسوف الشاب زميل «تشومسكي» في «معهم لسلسلته مستس MTI» في «كمبريدج» قد نشر قبل وقت قصير كتابه المعنون Le Langage de la pensée (لغة الفكر)، وهو

هدف النحو التوليدي هو الكشف عن تلك القواعد العميقة التي تحكم اللغة، هذه النواة الثابتة، المرتكزة إلى خاصيات منطقية، التي ينبغي على الطفل أن يتمكن منها لكي يستطيع فهم الجمل وإنتاجها وتوحيها بسرعة التي كنتسببها هذه الخاصيات بين عمر ٢ و ٥ سنوات

عمل يدافع فيه عن تصور حوسبي (٨) للذهن البشري، حسب رأيه، يركز الفكر / التفكير على مجموعة قواعد منطقية نوع من الجبر العقلي الذي يحكمه مضموننا العقلية: الذكاء، والإدراك واللغة، في الواقع، كان هذا الفيلسوف يطور عبر هذا الطرح الخاص فرضية وصفها البعض بأنها «مستفزة» لأنها تخالف الفكر الذي ساد خلال الثلاثمئة سنة الأخيرة» يؤكد ببساطة أن تعلم الفئات catégories لوجوده، من المؤكد أننا نتعلم الرياضيات لكن لمنطق خيبي شكل أسسها سابقاً له بل بطريقة نفسها لمقدر منطقية في بناء جمل سابقاً لتعلم هذه اللغة أو تلك. رد «بياجيه»: ربما كان علينا إذاً في هذه الحال أن نقر بأن الرياضيات ليست نتاج تعلم، ربما تكون معاني الامتتاهي، والأعداد تحت الصفر (المضاف إليها علامة -) إلخ... موجودة عند الطفل منذ سن ٥ سنوات بل وحتى لدى الحيوان، لم لا؟ ولكن من الواضح أن هذه ابتكارات حديثة للبشرية، مرتبطة بتاريخ الرياضيات.

ابتكارات بشرية حديثة، نعم، رد «ج. فودور»، لكنها لا تتطلب مقدرات منطقية جديدة. المنطق البشري موجود قبل أن يصيغ

«أرسطو» مبادئه العامة، لم يفعل سوى أنه نظّر قواعد تتاح لجميع البشر كان «ديكارت» محققاً عندما كُنَّ العقل هو الشيء الأفضل تقاسم في العالم» لا يتعلم الطفل التفكير لا يفعل سوى أنه يستنفر مقدرته خص النوع. اتخذت المناقشة إذاً منحى جدياً هل الذكاء، والعقل واللغة هي مقدرات خاصة بالبشر؟ التفاوت عندئذ ليس معواراً في «ديفيد بريماك» David Premack، الذي يدرس اللغة والتفكير عند الحيوان في جامعة «بنسلفانيا»، حيث أنجز منذ سنوات عديدة تجارب على «ساره» Sarah، أنثى شمبانزي كان يعلمها اللغة الإشارات.

أجاب «د. بريماك» في نقاش عدة، قبل كل شيء، عارض أولئك الذين يؤكدون أن اللغة هي نتاج المجتمع والتواصل الاجتماعي. تعيش أنواع حيوانية كثيرة في مجتمع، أما اللغة فهي خاصية بشرية هل هي مرتبطة عندئذ بالذكاء العام؟ أكد مستنداً إلى تجربته، أن القرد والكبيرة ذكية: قادرة على التجريد، وحل مشكلات لكن مقدراتها لم تستخدم لغة محدودة جداً. قد تكون اللغة إذاً مقدرته نوعية، غير مرتبطة مباشرة بالذكاء العام. عد ذلك ظهر «بريماك» متشككاً في جدوى وجود وظيفة رمزية، يرى أنه توجد وظائف متميزة: مقدرات التمثيل représentation، والاستدلال raisonnement، والتبويب catégorisation، التي ينبغي دراستها واحدة فواحدة، بدلاً من التعميم عبر وظيفة عامة، اللغة إذاً وحدة جزئية (من عمل الدماغ)، غير مرتبطة بالذكاء العام، ولا بالمجتمع بصورته عامة سارت الحجج إذ في الاتجاه الذي نحتته فرضيات «تشومسكي»، ولو أن «د. بريماك» رفض الاصطفا في معسكر القائلين بالفطرية.

برنامجان بحثيان مختلفان

في هذه المرحلة، توزع المتقابلون على عدة معسكرات. كان هنالك أولئك المتحفزون بحذر، مثل «ج. مونو» و«ف. جاكوب»، وودّ البعض، مثل «سيمور بارت» Seymour Papert أو «د. بريماك» الخوض في المناقشات على مسارات أخرى. تمسكاً لأصل تشومسكي موقفه مفضل المعنى نفسه الخوض في نقاشات نظرية وعامة أكثر مما ينبغي رأياً أنها عقيمة، وودّ أن يقتصر النقاش على فرضيات محددة حول مسائل محدودة يمكن حلها على نظريته النحوية في المقام الأول. حول هذه النقطة، كان منازعاً بعنف، لأن قلة قليلة من الاختصاصيين الحاضرين كانوا متمكنين فعلاً من النظرية للغويين كمنهم خوض نقاش فيها. سيتدخل «هيلاري بوتنام» Hilary Putnam وحده، وهو فيلسوف أمريكي معتزض بشكل مباشر وبدقة على فرضياته (٩). حجته الرئيسية: لا يستطيع الطفل تنظيم الجمل بحون الدلالة sémanitique. إن كان يمكنه أن يكتشف القواعد النحوية، فلأنه قادر على بلوغ معنى الكلمات (ينميلاً كد تشومسكي أن الدلالة والنحو مستقلان كل منهما عن الآخر). إن بنه تشومسكي خاطئ كله حسب رأيه من جذوره.

سعى مشاركون آخرون في النقاش إلى التوليف، تلك كانت حال «ستيفان تولمين» Stephan Toulmin، و«غي سير لييه» Guy Cérellier و«جاك مهلر» Jacques Mehler... الذين سيقدمون كل بحور محاولات تسوية. عرض عالم الجهاز العصبي الفرنسي «جان - بيير شانجو» Jean - Pierre Changeux

مثلاً نظريةً صبيقة تفسر في الوقت نفسه من المذهب الفطري ومن المذهب البنائي. شكر «بياجيه» بحرارة «ج. ب. شانجو» على محاولة التسوية هذه وقال «من جهتي، حاولت في هذه الندوة أن أجد مثل هذه التسوية بالإقرار بقابلية وراثية عمل البنى نفسها».

يرى «تشومسكي» أن تطور اللغة شبيه بتطور الرؤية. هنالك في الدماغ مراكز متخصصة تعنى برؤية الألوان، والأشكال، والحركة. تتطور لياقات التمييز هذا للضعف المتدرج خلال الأسابيع الأولى من الحياة، إن كنا نلصق قاذرين بالفعل على تعيين هذا الشيء أو ذاك، فإن الأجهزة العقلية التي تتيح الرؤية هي فطرية وعالية التخصص

عندما حان وقت إفعال باب النقاش، كان كل واحد قد بقي على مواقفه إجمالاً، ولو أن «بياجيه» وأنصاره سعوا دون توقف إلى تسوية رفضها «تشومسكي» *ssimo Piattelli*، أحد منظمي المناقشة، كان الاتفاق صعباً لأن النقاش كان تخاصماً بين «برنامجين بحثيين متباينين»، ومع انقضاء الزمن بدت هذه المواجهة مع ذلك على أنها لحظة فصلية لقبلة لتصورات المتعلقة باللغة والتفكير فيما بعد.

في العام ١٩٧٥، كانت النظريات الجبلية (١٠) قليلة للغاية. كانت الرؤية السائدة هي أن الإنسان كائن ثقافي يشكّله، بالكامل، المجتمع والخبرة والتعلم ولكن لم تكن هذه

رؤية «بياجيه»، ولارؤية «تشومسكي» أيضاً. في السنوات التالية، فرضت وجهة النظر الاستعرافية (١١) نفسها - تنظر هذه إلى الذهن البشري على أنه نوع من برنامج معالجة داخلي للمعلومة موجّه بمنطق داخلي يستفضي الاكتشافات حول المفردات الباكرة عند الطفل الرضيع فضلاً عن ذلك إلى تراجع فرضيات «بياجيه».

واليوم، لم يحسم النقاش بعد فعلياً. لا يمكن نكران أن «رويومون» كانت بالنسبة للأطراف المتنازعة كلها تاريخاً مفيداً في تطور تصوراتها. كانت أيضاً نموذجاً للحوار العلمي المخلص والدقيق مثل ما توجد أخرى مثله على نحو نادر كثير أفي تاريخ العلوم الإنسانية.

الهوامش:

١- النحو التوليدي نظرية لغوية تفيد بأن مجموعة من القواعد النحوية تتيح توليد عبارات اللغة كلها وبأنه توجد قواعد مشتركة للغات جميعها وكان «نوم تشومسكي» فوضعه منذ عام ١٩٥٩ الخطوط العريضة لما أصبح النحو التوليدي والتوليدي *grammaire generative et transformationnelle* (قسم من النحو التوليدي درس «نوم تشومسكي») إلا أن هذه النظرية لاحت مسألة أصل اللغات من وجهة نظر علمية لكنها لا تحل مسألة أصول لغات من وجهة نظر علمية مختلفة معالجة الأسس لتتيح التعبير عن أن «الشخص المتكلم قادر على أن ينتج ويفهم في أن معاً عبارات مختلفة (من وجهة نظر تكوينية) (التنغيم intonation) وبمستوى صياغات العبارة) عن تلك التي سبق أن سمعها، يستنتج تسلسل اللغة لاكتشاف الطفل نحواً توليدياً في غمته «دون أن يأخذ حسبانه بنى معينة، ويتكلم دون أن يعرف القوانين التي تحكم لغته، أي أن اللغة بعبارة أخرى فطرية عند الوليد. إن ما يريد

النحو التوليدي وصفه وشرحه هو الكفاءة اللغوية، أي هذا المجموع المتناهي من القواعد التي تتيح توليد عدد لا متناه من العبارات.

٢- الفطرية (المذهب الفطري):

innéisme الأفكار، وفقاً لهذا المذهب الفلسفي، موجودة منذ الولادة في الذهن البشري. أصبح هذا الفطري، بالنسبة للتطوريين (أتباع مذهب التطور *évolutionnisme*)، منذ «داروين»، نتاج ما كان قد اكتسبه النوع خلال التطور.

٣- البنائية (المذهب البنائي) *Constructivisme*:

في علم النفس مثلاً، لم يصطلح نظرية «جان بياجيه» التي تنظر إلى نمو الذكاء على أنه بناء متدرج يقترن فيه نضج بيولوجي (أو مخططات عمل *schèmes d'action* أو تفكير سابقا للوجود) والخبرة (المكتسب *acquis*). تتميز البنائية هنا بإذعان الفطرية (المذهب الفطري) وعن التجريبية (المذهب التجريبي) في الوقت نفسه. البنائية مرتبطة أيضاً بتيار فكري ينحدر من مذهب «بالو ألتو» *Palo Alto* الذي ينظر إلى الواقع على أنه «اختراع» *invention* أو «بناء عقلي».

٤- التجريبية (المذهب التجريبي) *Empirisme*: مذهب فلسفي يرى أن المعارف تأتي من العلم الخارجي (وليس من الأفكار) ووفقاً لتعبير الشهير للفيلسوف «جون لوك» (١٧٤٤ - ١٦٣٢) *John Locke*، فإن الذهن هو *tabula rasa*، صفحة بيضاء، تنطبع عليها المعلومات الآتية من العالم الخارجي بالتدرج. في العلوم يصيغ المسلك التجريبي المعارف ابتداءً من معطيات التجربة، ضمن معايير قابلة للانتقال.

٥- السلوكية (المذهب السلوكي) *Béhaviorisme* (أو *comportementalisme*):

لسلوكية (المذهب السلوكي) نظرية فسيقية لتعليم تروياً فيها الإشراف *conditionnement* دوراً مركزياً. تركز السلوكية على فكرتين مركزيتين: - اقتصار علم النفس على أن يكون علماً للسلوك لا يهتم إلا بالسلوكيات القابلة للملاحظة وليس بالحالات العقلية للكائن.



«بياجيه»



«تشومسكي»

١٠ - الجبليّة (المذهب الجبلي) Nativisme: يؤكد هذا التيار أن الدماغ مجهز مسبقاً منذ الولادة. ويرى عالم اللغة «نعوم تشومسكي» مثلاً، أن الدماغ مزوّن بنحو وعاشمولية للغة تستند لأفكار التي يدفع عنها الجبليون nativistes، فيما تستند إلى طرق مستخدمة حديثاً لتتيح الكشف عن كفاءات التحاليل التي كانت مجهولة حتى تاريخه.

١١ - الاستعرافية (المذهب الاستعرافي) Cognitivism

بمعنى عام، تقارن الاستعرافية بالأبحاث الجارية في علوم الاستعراف sciences cognitives، وهي تتبنى فكرة معالجة معلومة ومعرفة محصورة في كائنات تمثل الاستعرافية بـ «الحوسبية» computationnisme أو بنموذج حوسبي - تمثيلي - computo - représentationnel. ولكن هنا، الفرضيات أكثر تقيداً، إذ يتطلب هذا النموذج:

١ - وجود حالات عقلية : ٢ - أن تعالج هذه الحالات العقلية على شكل تمثيلات / تمثيلات représentations رمزية وموافق افتراضية attitudes propositionnelles : ٣- أن تشكل عمليات منطقية (ترابط علاقة تضمين implication) «لغة للتفكير» مثابهاً لبرنامج حاسوبي.

مراجع:

J. Piaget, B. Inhelder, La Psychologie de l'enfant, 1966, rééd. PUF, 2004

L'Intelligence de l'enfant, Le regard des psychologies, coordonné par Martine Fournier et Roger Lécuyer, Sciences Humaines, 2007

Noam Chomsky, Le Langage et la pensée (1968), Payot, coll. «Essais», 04/02/2009

M. Piattelli – Palmarini, Théorie du langage et théorie de l'apprentissage. Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky, Points Seuil, 1979, rééd. 1982.

J. Piaget, Le langage et la pensée chez l'enfant, Delachaux et Niestlé, 2002

J. Mehler et E. Dupoux, Naitre humain, Odile Jacob, 1990.

- أساس السلوكيات البشرية هو الإشراف، أي التعلّم بالترابط بين منبّه واستجابة.

كان للسلوكية تأثير حاسم في علم النفس الأمريكي من ثلاثينيات القرن العشرين حتى ستينياته. «ج.ب. واطسون» (1878-1908) (J.B. Watson) هوز عيم تيار المدرسة السلوكية. وكان الأمريكيون «إدوارد ل. ثورنديك» (1884 - 1902) (Clark L. Hull) و «برهس ف. سكينر».

٦ - اللاماركية Lamarckisme: استنتج «جان باتيست لامارك» Jean - Baptiste Lamarck، عالم الطبيعة الفرنسي (1744-1829)، من ملاحظاته حول الاختلافات الفردية ضمن النوع نفسه، أن الأفراد يتكيفون مع وسطهم. إذ تغيرت الظروف المناخية، والجيولوجية، بشكل دائم، فإن الكائنات الحية تحوّل أجسامها (ولكن ليس على نحو ضوابط) يمكن للعضو في الجسم إذ أن يتغير كي يستجيب لحاجة ما عدل ذلك، هذا التحول قابل للتوريث إلى النسل (وراثة الخواص المكتسبة). ويرى «لامارك» أن هذه التحولات متدرجة وغير قابلة للإدراك على المستوى البشري، وكما يدعم فرضيته، ساق مثلاً على ذلك عنق الزرافة الذي تلاطول كي يصل إلى أغصان الأشجار العالية.

٧ - سيحصلان على جائزة نوبل في الطب لعام 1991 على اكتشافهما.

٨ - الحوسبية من الحوسبية computationnisme (من الكلمة الإنجليزية computer، الحاسب الإلكتروني، وأيضاً من الحاسبة calculateur) تيار من العلوم يسلّي قارئاً لفكره وهو على شكل سلسلة عمليات بسيطة تحققها لنحو تسلسل وسرعة كبيرة، وللحوسبية مشروع يقوم على ترجمة الأفكار البشرية (المعبر عنها باللغة السائدة courant) إلى سلسلة عمليات منطقية (المعبر عنها بالحساب الرمزي symbolique) يمكن ترجمتها في سلاسل حسابية أولية (المعبر عنها بـ «لغة الآلة» langage machine).

٩ - كان هذا النقاش قد حصل في الواقع بعد اجتماع «رويومون»، من خلال تبادل نصوص.

هيرتا مولر : الكتابة أنقذت نوبل حاولت إقناع نفسها بأن السائد هو المعيار!!

ترجمة: د. سعيد بوخليط

في هذا الحوار الاستثنائي مع الروائية الألمانية المتوجة بنوبل لسنة ٢٠٠٩، تتذكر طفولتها بلبلدها رومانيا وكذلك لاقتها بالأدب.

هيرتا مولر، صاحبة جسم ضئيل، طائر صغير جد وشاحب كثير، أيكسوم ريش أسود - حذاء، سروال، قميص - تثبتق منه عينا ن ولسعنا نوقلقن هبتسمة كنهه ضطربة إلبحد أن كل كيانها يظهر كأنه ممتد على حبل، أنافي غاية التوتر، تهمس وهي تفتح باب منزلها الكبير المتواجد وسط برلين Berlin. جد «مرهقة»، بعد انقضاء أسابيع على إعلان فوزها بجائزة نوبل للأدب شهر أكتوبر، بحيث لم تعد تتحمل قسط سمع أي تعليق بهذا الصدد. قطعاً، تلح على الأمر، وهي تسيير بخطوات متثاقلة وسط أرضية خشبية تلمع بطلاء البرنيق، وللاحتفاظ بقواها حتى تتخلص من وضع يفزعها ويخلق لديها الضجر، قررت إجراء حوار صحافي واحد، مع الصحافة الحولية، لاغير، (باستثناء السويدية قبل تسلمها للجائزة بمدينة استوكهولم Stockholm).

ترفض التقاط صور لها، موقف يذكرها بلحظات الاستنطاق التي أشرفت عليها عناصر جهاز البوليس السري الروماني «لاسيكوريئات» la securitate، أيام تواجهها رومانيا فقط كإيشيهات سلبية أخذت لها أثناء اللقاء الصحافي أيضاً وهي بالكاجلسة علمة عوطاً صنف عفسيج رمادي، تطالب الروائية بصوت مختنق شبيهاً ما أن لا يستغرق اللقاء أكثر من نصف ساعة: «وضع يتناقض مع طبيعتي، فأنأ أفضل أن أختلي بنفسكي أكتب إن حياتي الخاصة

وعملي، لست في مستوى التعبير عنهما بشكل آخر». على امتداد المكان من حولها، فوق الطاولات والكراسي، بل وخلف بعض الأثاث، تنتشر قطع ورقية تناسب حجم دُبوس، كلمات ثم كلمات بال لغة الرومانية، قُتصعت من جرائد مستجزيها م لصقاتها، أو بمعنى ثانٍ قصائد.

ولدت هيرتا مولر Herta Muller سنة ١٩٥٣ ب رومانيا، وتحديدًا بمنطقة تسمى le Banat، تتسم بطابعها الجرمانى، لذلك تكتب مولر باللغة الألمانية، مثل أغلب أهل وطنها، الذين سعوا إلى الفرار من ديكتاتورية الرئيس تشوشو تشيسكو فوقتركت رومانيا نحو ألمانيا سنة ١٩٨٧، بعد أن لاحقها وراقبها هذا النظام المعارض له لفترة طويلة. كل مشروعها التأليفي -مجموعات شعرية ٢٢ رواية ترجمت منها حتى الآن ثلاثة نصوص إلى الفرنسية- وستصدر غاليمارد Gallimard العمل المقبل شهر أكتوبر ٢٠١٠ لينطوي على خاصية اضطرهاد «حطمها» كما تقول. عناوين مثل: «الثعلب هو قبل ذلك صياد (سوي ١٩٩٠)»، «الإنسان، أكبر نصاب على وجه الأرض (فوليو)»، «الدعوة، (ميتيلي ٢٠١٠)»، مؤلفات غريبة وجميلة، حيث يكتسي معها الوصف الغارق في النثرية مسالك عجيبة توحى بطريقة خارفة وتقوم على قوة استحضار زخم لغة فاتنة، تعبر أحياناً عن شتى مضامينها كتابة أو شفهاياً كملاؤن مائة الصور التي تسكنها وتلازمها ساعدت الروائية على هزم الخجل وعصبية المزاج ثم الخوف، أيضاً ينبغي على الكلمات قطعك تساح الميدان في مواجهة الموت، نتيجة لكل ذلك، استغرق الحوار أخيراً، ساعتين ونصف الساعة.

السيدة هيرتا مولر Herta Muller، ما هو أول انطباعكم حينما تلقيتم خبر حصولكم على جائزة نوبل للأدب؟

- لحظتها، لم أفكر في أي شيء ولم أنفوه بأية كلمة، سعادة غامرة وهي تقريماً لأسرة كبرى: أعجز عن فهم ما جرى، وقد عتبت على مؤسسة نوبل لعدم إيداعها تصريح، حتماً أنه ليهتجة لكنني لست من النوع الذي يهتف فرحاً، خاصة، لأريد لهذه الجائزة أن تغيرني، في رومانيا، جعلت اليومي خوفاً من الموت، ولكي، لأنبطح، حاولت جعل وقائع محددة تبدو كأنها عادية، ينبغي أن تحافظ على تماسكك حتى لا تتحطم بالتالي عملت تلقائياً لى لتصنيف الأشياء حتى لا تدخل رأسى، بقدر خطورة حظها ذا حدثت بفترة في مسار حياتي، أعرف الموقع الذي نسبته له: إنه بجانبى، لست أنا من نجح، إنها مؤلفاتي.

داخل أي وسط عائلي تربيتم؟ هل كان للكتب حيز؟

- لم يكن من وجود للكتب في منزلنا. توفي أبى وأنا صغيرة جداً، أما أمى فقد كانت تشتغل في الحقول طوال اليوم، ذلك أن منطقتنا المسماة «le Banat» عبارة عن أرض مستوية وسهل، تحيط به القرى الزراعية، الوحيد، الذي امتلك مكتبة، كان أحد عمالي، صاحب الفناعة النازية، مكتبة، احتوت بالتأكيد على مختلف مؤلفات الفكر النازي، فقد اتصف بكونه إيديولوجياً قروياً مجنوناً حين ملات في «ساحة القتال» سنة ١٩٤٥، ووصل الروس الذين اقترنوا كل أنواع الغضاة داخل قريتنا، تحولت جذتي إلى كائن

ننتظر دائماً شيئاً ما، حينما تكون حياتنا قابلة للتحمل، لا نأخذ ذلك في الاعتبار، لكن مع الوضع النقيض نعرف جيداً ما ننتظره. في ظل سلطة الديكتاتور

أنجزه بول سيلان Paul Celan، توماس بيرنهارد Thomas Bernhard أو بيتر هاندك Peter Handk في بداياته قبل أن يصبح سياسياً لا يُحتمل. لقد ابتغيت، أن أعيش بطريقة تجيز لي صداقة هؤلاء الأشخاص على الرغم من موتهم أو أنني لم ألتقهم أبداً بشكل هذ عملي بحيث راهنت على استساغتهم ككتاب لسألهم ذهنياً «كيف الأمر، أهو جيد؟».

جزء كبير من كتبكم، يصف رمزيًا تقريباً، الديكتاتورية، الاعتقال، الرقود، معصيات ارتبطت بالأنظمة الشمولية، المثير أيضاً لديكم، قوة الانتظار؟

- ننتظر دائماً شيئاً ما، حينما تكون حياتنا قابلة للتحمل، لا نأخذ ذلك في الاعتبار، لكن مع الوضع النقيض نعرف جيداً ما ننتظره. في ظل سلطة الديكتاتور نترقب كل يوم صوت الديكتاتور. إنها ظاهرة جماعية.

شخصيات أعمالكم، تشعر بالخوف، إننا نتيبّنه، بل ينفخ خبر الهواء الذي تنفسونه، هل عانيت من ذلك؟

- نعم، لقد فهمت من الفزع في كل مكان مقابل

خلال أي فترة عمرية بدأت الكتابة جدياً، وما هو الدافع؟

- خارج قصائد الشباب، لم أتحوّل الكتابة قط. وإذا كتبت فلأني طُردت يوماً من المعمل، إنها وسيلة لتأكيد حضور الذات، لكنني لم أعتبر ذلك أدبياً. ابتدأت، بتدوين أشياء كثيرة، وقلت مع نفسي: إذنا أتاني صياغتها في قالب، فهذا يدل على أي أفكار، أيضاً، أصدقائي شجعوني، وكانت النتيجة أول عناوين كتابي: (Niederungen). انصب موضوعه الأساسي على قريتي «le Banat» وركونها، حيث تشبهه على كل شيء فيها جامد ولا يتغير.

ما إن ظهر كتابكم الأول، حتى تعرضتم للرقابة، ما الذي منحكم القوة كي تواصلوا العمل؟

- عندما صدر الكتاب، قالوا لي بأني أبصق في الحساء، على امتداد قرون، فإن الأدب الوحيد الذي أقرته هاته القبيلة الجرمانية، حمل تسمية: «Heimatliteratur» أي النثر المحلي والوطني ويمنع توجيه رؤية نقدية حول أصوله فجأة، انفصلت حقاً عن الجماعة. هكذا، عندما عدت للقريبة كإي أرومي، وجه إليّ الناس مختلف الشتمات. أما أمي، فقد استنكرت العمل بجانبها في الحقول الحلاق بدورها، رفض شذب لحية أبي، لم أوصل الكتابة لحواصي قوة الكني فقط اكتشفت أنها منحتني صيغة للتماسك الداخلي، ويمكنها أن تدعوني بعيني ذاتي، أساساً، ربما عدم تلاكي للقوة دفعني لكي أكتب أمنت لحظتها بأن الكتابة مفتاح يرحق لنا التشبث به، حتى ولو أدركت أن وفائع الحياة ستبقى على حالها. هناك، كتابات تجيز ذلك، مثل ما

مرعوب أساؤو التقدير كيمي زوايين الكتب المورّط من غير هافاً قولها كاله في موقد مملعهم كناية التدفؤ فتر قيو مين، لقد عشنا، رعباً شديداً.



اصطدمتم مع البوليس السري الروماني، قبل بداية مشروعكم الإصداري، بحيث طلب منكم تزويدكم معلومات عن أنشطة بعض أصدقائكم مثقفين في منطقتكم «le Banat»، لذلك طردتم من المصنع الخيشتغلون فيه هل شكلت الكتابة منذ البداية، صيغة للمقاومة؟

- لحظة التعليم الثانوي، وأنا في سن لمرافق قول فتوت كتبته جموعة عقصا لظن ذات يوم قلت لنفسي: «هذ كيفي كل العالم بإمكانه أن يفعل ما أقوم به»، ثم توقفت، ولم أعاود الأمر، إلا بعد مرور فترة طويلة. لكن بين الزمانين، أصبحت واحدة من مريدي حلقة المثقفين المسماة آنذاك بـAktionen/Gruppe. أدركت، معهم، أنه بوسعي تمثيل ماهيتي الحقيقية، فكل ما بدا لي جوهرياً في الحياة بوسعي توراها كان محظوراً عليّ. احتقرت من كافأتهم الدولة، حيث النظام عبثي يشتغل بكيفية مقلوبة هذ كذا لست أتمن تحذف فسك كمنشوق بل النظام هو من يصنفك ويختار لك هاته الصفة فتصير كذلك.

وفي يوم من الأيام ستفترسنا داخل جوف الأرض، سنتحول إلى نباتات، نوع من الاستمرارية تقول العقيدة لمسيحية «الله في كل مكان» حقاً فهو يحيط بمناصعه. وتقريباً كل شيء خطيئة شخصياً لم يكن أبداً عنطم مستوحاه مطالب وعلمه تتداخل طبيعة، تعلو السماء لحر فوق رأسي بالتأثير اقنوني الله وأنا وحيدة بر فقة أرقاري، كان بوسعي أن أخلع ثيابي وأسبح في النهر (الدانوب)، لكنني لم أفعل فالله يشاهدني والعراش كل إثم أعتقد أن الطبيعة أفضل مؤشرا لاختزال حياتنا: جل المواد الطبيعية، تعاود الكرّة مع فصول كل سنة، إلا جسدينا فلن يعود أبداً. فقدمنحه الله لنا خلال زمان معين ويرطلب منا تسليمه إياه ثانية. أترون، انعدمت لدي مؤلفات حكائية، فأنشأتها بنفسني.



ليس من جدوى لمشاعر الحب، الصديق والمحببة حينما تستنزف معنوياً يستحيل أن تحتفظ بتلك العلاقات سليمة مع الآخرين

الموت قائم باستمرار بين طيات أقوالكم...؟

-نعم، الموت هنا وقد أخافني على الدوام، أثناء طفولتي، تساءلت على الدوام: «هل سأموت للتو؟» كملسقط توهل كوني الموت مهول، قد يفكك بك متى أراد.

حاولت إقناع نفسي بأن السائد هو المعيار لكن ذلك سينتهي إلى القضاء على المرء

الوضع بمعدن أن تلقى في العالم دون حماية ما. فالأشياء تحميها وتجعل حياتنا مبررة أكثر كما تفرد بمخاطبة كونها جعلنا لصد تاملوا، ركام النظارات والأحذية التي عثرنا عليها في المعتقل النازي «Auschwitz». هذ قدح متموضع فوق طاولة قهوة مستمر لفترة طويلة قيسا لعمر نل شريطة ألا كسره شخص ما أفق، صغير للأبدية هذير عيني نسبياً، من ناحية أخرى. أحياناً، تعمري السعادة حينما يكسر الشيء نحتاج قليلاً إلى التباري في هاته الحياة!

ستتحمل الوضع لفترة مائمتنهار، الأكثر هلعاً، شعورك بالضعف في إطار هذه الشروط

حضور الطبيعة ثابت في نصوصكم، بما فيها تلك التي توظف المدينة كفضاء لها، مثلما الشأن مع عملكم: (La convocation). ماهي أهمية الطبيعة ليكم ولما منحونها وصفاً هذا الاسم السماء، إنها عنصر رئيسي.

-أنطفلة قروية، وحيدة؛ أيضاً عشت دائماً في عزلة مع المناظر الطبيعية من حقل إلى حقل، أرى الأبقار، في تلك الحقبة، لم تكن لدي كلمات كي أعبر عن أحاسيسي وجدت المنظر الطبيعي هذاً فقول مع نفسي سيبتلعنا يغزينا الكني شاهدت أيضاً كيف مات الناس تحت أقدامه نقتات من الطبيعة،

غياب أي شيء آخر، عندما يحدونك بالموت، ويندسون إلى منزلك أثناء غيابك، يقوم لديك الانطباع بقدرتهم على ملاحقتك أينما تواجدت، بالتالي عجزك على حماية نفسك، هكذا تضع أحياناً الشخصية والحميمية. حاولت إقناع نفسي بأن السائد والمعيار، لكن ذلك سينتهي إلى القضاء على المرء: ستتحمل الوضع لفترة مائمتنهار، الأكثر هلعاً، شعورك بالضعف، في إطار هاته الشروط، ليس من جدوى لمشاعر الحب، الصداقة والمحببة حينما تستنزف معنوياً، يستحيل أن تحتفظ بتلك العلاقات سليمة مع الآخرين.

في مؤلفكم الأخير المعنون ب: Atemschaukel، والذي سيقدم قريباً إلى الفرنسية، استحضرت تاريخ أوسكار باستيور Oskar Pastior، شاعر صديق ليكم، اقتيد إلى معتقل للأشغال بأوكرانيا وقد روى لكم بإسهاب حكايته، تتلقون من أشياء، كي ترسموا ثانية التجربة الاعتقالية. لماذا هذا الاختيار؟

الأشياء مهمة جداً! خاصة حينما لا تتوفر على أي شيء ونحن نتسكع في العلم الحقيقية جه صغير فتخل معتقل تسوفيطسيطرة العسكرية، نتحول من أفراد إلى أرقام، والحال أنه بقدر ما ملك الأشياء بشكل أقل، نحدد الموضوعات أكثر، العمل بدور ميصير واحداً، حننا المواد التي نشتغل بها الحجر أو الفحم، نغتنب ذواتنا، ثم يلزمنا أن نحدد ثانية. الأشياء تسمح ذلك ينأى عن شخصي ماهي نموذج ذواتنا، أول ما تصد منا به وضعية الغهر تكمن في هذا الاستعباد المطلق إبان حكم النازيين كان ينبغي على اليهود الرحيل والتخلي عن كل شيء، يجب أن نتصور دلالة

. ابتعدتم كثيراً عن الواقعية، بالمعنى
لمعتللمفهوماختيارالقصيدولم تخيّل
بل العجائبي أحياناً. هل هي طريقة
لاقتراب من الحقيقة ؟

-لأعرف فملاهي الحقيقة، أو بالأحرى أفهمها
كما تتجلى في الحياة اليومية: أن تعرف، إذا
كان شخص ما يكذب عليك أو يقول الحقيقة.
أفقت الكذب والخيانة والخداع، بمعنى كل ما
يتعارض مع الحقيقة، فيما يتعلق بالأدب،
تتبنى الحقيقة عبر كل الأجزاء، إنه خيال
يقودنا إلى أثره. حين، نكتب نعتش على أشياء،
لم يدركها اليومي بعد ثم تصير حقيقة،
فالكتابة تنهض على قواعدها الخاصة
المصطنعة غير أن الحياة تسخر من الكتابة،
ولسنا في حاجة للعيش كي نكتب إنه تمثيل
لملأنيؤسس حقيقة فنكتشف بهمكنت
أخر غير متوقعة تكمن المفارقة فيما إن كنه
الخيال أفضل ما يتطابق مع حقيقة كهذه.
شيء غريب لكنه جميل، وهو ما يمنحني
إمكانية تحمّل الكتابة، لأنني لا أحب أن
أكتب، ليست لدي ثقة في اللغة.

. ما سبب هذا الارتياح إزاء اللغة ؟

-ولماذا الاطمئنان إليهما؟ فاللغة مجرد
انعكاس لمن يتكلمها وبقدر حقيقة تلك،
فهو لا شيء، لكن بوسعنا أن نخلق بها أي
شيء لخلق عالمين جديدين هذا الوضع فترة
الديكتاتورية: جسدت اللغة، أفضل وسيلة
لخداع العالم حين تصمت، يصعب عليك أن
تكذب، بالتالي، يتم الارتياح في الصمت أكثر
من الكذب.

ثقل الكلمات وكذا حضور لغة الخشب كما
يعبر عنها النظام السياسي بيززان دائماً

في كتاباتكم، شبيهاً بما نتاجكم عبر التسلل إلى
لغات مختلفة مثل الألمانية أو الرومانية
كلغة رسمية ؟

-لغة الخشب أشعر تنبني تقزق حقيقة وجدت
هوة، بين الخطابات التي تدعي التقدم
وسعادة للشعب ثم الأفرار نحن نلاحظ كيف
يتحطمون! ينتابني الجنون عندما أقرأ كتاب
فيكتور كليمبيرير Victor Klemperer عن
لغة الرايخ الثالث، أدركت بأن الشخصيات
الديكتاتورية توظف دائماً نفس الاستراتيجية،
مختلفة الكلمات التي يستعملونها بالقيمة،
يهدفون فقط إلى التضييل، هكذا توخيت أن لا
تخترقني لغتهم وهو ما أحاوله أيضاً راهناً
في مواجهة الإلتهار، بل قدر لمستطاع كي
لا أنقاد وراءه.

فيما يتعلق بالأدب، تتبني
الحقيقة عبر كل الأجزاء، إنه
خيال يقودنا إلى أثره. حين،
نكتب نعتش على أشياء، لم
يدركها اليومي بعد ثم تصير
حقيقة فلو لكتابة تنهض على
قواعدها الخاصة مصطنعة.
غير أن الحياة تسخر من
الكتابة

لغتكم الخاصة أليست في نهاية المطاف،
متشردة خلقت حيزها الذاتي وهو يتناسب
بين الثقافات ؟

-في قرينتي الجميع يتكلم الألمانية، غير
الطبيب والشروطي شخصيتان بفضل أن لا

تكون للنصلة بهما تعلمت اللغة الرومانية
في سن الخامسة عشر قرأته في الكتب،
فوقفت على جمالية صيغها وعباراتها
الشعرية وتبين لي حاسجها مع مزاجي
قياساً للألمانية. مثلاً، أسماء النباتات
ونوعية الأشياء: زهرة الزنبق، تؤنثها اللغة
الألمانية، لكنها ذكورية في الرومانية، الأمر
ينطبق كذلك على الورد فبعدت كونت لدي
صورة مختلفة عن المعطيات وصور للنباتات
وجه آخر. كل شيء يملك منحنيين، فهم
ترسخ في ماغي لذلك لحظة الكتابة تحضر
الصورة الرومانية خلف الكلمة الألمانية.
الأثان، مترابطان.

. عملكم الأول باللغة الرومانية، صدر
متأخر أو تحديد أسنة ٢٠٠٥، فلماذا هذا
الانتقال إلى الرومانية عبر رواية القصيدة؟

-كنت في رومانيا، واضطرت إلى السفر
على متن القطار، لأن أوسكار باستور
Oskar pastior أراد أخذني إلى بيت والديه.
أحد الأصدقاء، حمل لنا حفاضة جرائد علمنا
على تقليب صفحاتها بغية التسلية وحينما
عدت إلى برلين Berlin، شرعت في تقطيعها
والاستئناس بلعبة لصق الكلمات ثم وجدت
الخطة إنه نموذج للكتابة انطلاقاً من كلمات
موجودة سلفاً يدخل في هذا الإطار أيضاً،
حساب أردت تصفيته مع اللغة الرومانية،
فقد عجزت عن الكتابة بها، لكن عن طريق
تلك العملية عدت قادر و أردت تقديم دليل
هذا التحقق.

. المنفى، الاجتثاث، الرحيل، حاضرة جداً
في عملكم، كيف تعايشتهم منذ ١٩٧٧، مع
إقامتكم بألمانيا الغربية؟ هل أثر الوضع
على كتابتكم ؟



ماهو أساسي، إحساسي بأنني نجوت لتهمت خشيته من لقتل على الرغم من استمرار تهديدات بوليس لاسيكوريتات La securitate. قلت لنفسي «لقد حلت، أبلعيدة الآن» عملياً طريقي في عالم مستوي الكتابة. في رومانيا ساد الخوف من الإقدام على اقتحام المنازل وتفثيشها، بالتالي استلزم الأمر إخفاء كل شيء، أما هنا لا حاجة لذلك ليست المسافة وحدها هي التي تبدل الأشياء، بل الزمان: بقدر ما يتعد زمانياً فإن المسافة الجغرافية للعمل إلا أنه ضاعفة الإبعاد الزماني. جل الوقائع التي نحياها، تأخذ دلالة مختلفة حينما نبلغ الشيخوخة، بحيث ننظر إليها بشكل مغاير. كل ماله قيمة في الحياة، يتغير مجراه. أشياء هائلة تصير صغيرة كذلك الذات تتموضع بكيفية أخرى، بهذا الصدد لم يبدل الرحيل أي شيء. هو الأفق ذاته، حتى لو بقيت في رومانيا.

. هل من وسيلة للتصالح مع الماضي؟ الذكريات؟ أم هي الكتابة؟

- لا أحتاج إلى اطمئنان داخلي، بل أجهل معناها، ولا شخص يمكنه ذلك معي لن يطوي ملاحسيس تتأرجح حدتها، كما أنها تتأرجح وتتحوّل. يظهر لي، الاطمئنان الداخلي عقيماً ومضجراً، ثم إنني لا أتصارع مع ذاتي، فأصل مشاكلي ينبعث من البراني.

طقوسيات في الشعر الجاهلي

الشعر كتاب الموت قبل الإسلام

د. عبد العلي بشير

التعريف الطقوس النظام والترتيب والطقس هو نظام الخدمة الدينية أو شعائرها وادّلتها (١) والطقس جمع طقوس الطريقة وغلب على الطريقة الدينية فهو بمعنى النظام والترتيب وإقامة الشعائر (٢) وكلمة طقس Rite مشتقة من الكلمة اللاتينية Ritus التي تعني عادات وتقاليم مجتمع معين. كما تعني كل أنواع الاحتفالات الدينية التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي. وتكمن أهمية الطقس في محاولة إثبات استمرارية وتكريس الحدث الاجتماعي أو الأسطوري الذي أوجده. فهو استناداً إلى ذلك إعادة خلق لماض غامض (٣) كان الطقس ولا يزال موضوع أبحاث عديدة في مادة العلوم الاجتماعية ومن العلوم التي اهتمت بدراسة الطقس علم النفس حيث عمل الباحثون في هذا الميدان على إبراز وظيفته في إعادة التوازن النفسي للفرد والجماعة.

ألا أرى على الحوادث باقياً
ولا خالداً إلا الجبال الرواسيا
وإلا السماء والبلاذ وربنا
وأيا منا مَعْدُوْدَةٌ واللياليات (٦)

ويقول في قصيدة أخرى:

ومن هاب أسباب المآيا يئلتنه
وإن يرق أسباب السماء بسلم (٧)

ويشبهه بيبج بن ربيعة الإنسان بالشهاب الذي
يضي ثم ينطفئ ويرى أن الناس جميعاً لهم
ودائع الله، ولا بد أن يردوا إليه حيث يقول:

فلا جزع إن فرّق الدهر بيننا
وكل فتى يوماً به الدهر فاجع
وما المرء إلا كالشهاب وضوئه
يحور رماداً بعد إذ هو ساطع
وما الناس إلا كالديار وأهلها
يوم حلّوها وغدواً بلاغ

الآديان السماوية على أن الله خلق الإنسان
من تراب، وأعطاه روحاً من روحه، ثم يعيده
مضى شاء إلى التراب.

وقهت بل عرب لقدمه لموت مظهر طبيعياً
وهو في اعتقادهم مؤنث الجسد والنفس معاً
والموت يرصد حوماً الإنسان وهو قورب منه
أينما كان، ولا يعلم أحد متى يحين أجله (٤).
يقول طرفة بن العبد في هذا المعنى:

أرى الموت يفتن الكرام ويصطفي
عقيلة قال الفاحش المتشدد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى
لكالطول المرخي وتنتياه باليد (٥)

ويرى زهير بن أبي سلمى أن الإنسان فان
ولا يخلد إلا الله والجبال الرواسي والسماء، و
أن لكل إنسان أيامة محدودة قضيتها في هذا
الكون.

وقد ارتبطت الوظيفة الدينية بالطقوس
ارتباطاً جذرياً لكونها كانت تنفذ وتمارس
من قبل هيئات ضخمة من الكهنة والمعبود
إنها تؤسس نظاماً من الأفعال تؤدى بطريقة
ثابتة في أوقات منتظمة من قبل أشخاص
مخولين يمتلكون المعرفة المتخصصة
بالطريقة المثلى لأداء تلك الأفعال.

وتتجلى أهمية الطقس في إنشاء علاقة
حميمية ومعقولة بين عالم الحياة العادية
وعالم الأجداد والأوهيات الأسطوري. ومن
هنا نستطيع القول إن الطقس هو أسلوب
تواصل مع عالم الغيب.

(٢) حقيقة الموت عند الإنسان الجاهلي: لم
يستطع الإنسان معرفة حقيقة الموت وما
قبله وما بعده، فلجأ إلى الآديان ليطمئن
روحه الحائرة فتوصل إلى أن الموت هو فناء
الجسد وعود الروح إلى الله، وقد قيل إن
الروح تنتقل من جسد إلى جسد وقد أجمعت

وَمَا الْمَالُ وَالْأَهْلُونَ إِلَّا وَدِيعَةٌ
وَلَا بَدَّ يَوْمًا أَنْ تُرَدَّ الْوُدَائِعُ (٨)

١٣ طقوس ميلت للحنن على الميت من لطقوس التي كان يمارسها الإنسان الجاهلي عندما يلحق الموت بأحد أقاربه ما يلي:

- ملابس الحزن: يلبس أهل الميت وأقرباؤه ملابس الحزن مدة العزاء، أو حولا كاملاً. واللون الأبيض والأسود هما اللونان اللذان تتخذ منهما الملابس في الحزن. وتمتنع المرأة - أثناء حدادها على زوجها - عن الزينة والطيب امتناعاً تاماً. وفي هذه الفترة يمتنع خطيب من خطبته ولا طمع في يده حتى تنتهي منه ومن عادة الجاهليين حجب المرأة عند وفاة زوجها في بيت صغير، قد يكون خيمة أو بناطيل يسمى منه «الحفش» تقضي فيه مدة العدة.

- الندب: موقف انفعالي مؤقت يمليه الموقف عند احتدام العواطف وهو النواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية وتذيب العيون الجامدة. إذ يسرف النائحون والباكون في النحيب والنشيج وسكب الدموع (٩).

وكان من عادة العرب عند البكاء على الميت شق الجيوب ولطم الخدود وتعفير الرؤوس بالتراب، واجتماع النسوة لندب الميت وذكر مناقبه (١٠) وكن لا يستعملن مدة العزاء عطياً ولا خلوقاً أو زيناً، ولا يغسلن رؤوسهن، كما يتجنب أهل الميت وخوقر ابتطس الملابس ذات الألوان الزاهية (١١).

والأصل في الندب أن يكون على الأهل والأقارب، وقد يبكي الشاعر نفسه ساعة الاحتضار حين يحس بالموت، وقد يتحول الندب والنواح إلى ماتم تدور مع الأعوام والسنين.

حقيقة الموت عند الإنسان الجاهلي لم يستطع الإنسان معرفة حقيقة الموت قبله وما بعده، فلجأ إلى الأديان ليطمئن روحه لحالها فتوصل إلى أن الموت هو فناء الجسد وعروج الروح إلى الله

إن أقدم صور الندب والنواح في شعرنا العربي، هي صورة ندب الأهل والأقارب، والنواح عليهم، وللمرأة الجاهلية في هذا المجال القسط الأكبر والنصيب الأوفر. وأشهر من بكت واستبكت في الجاهلية الخنساء، إذ قتل أخوها معاوية في بعض غاراته فعمدت عليه ماتماً ضخم من النواح، فأثار ذلك صخراً فثار له، ولكنه جرح جرحاً بليغاً أدى إلى وفاته، فرتته بالأبيات الآتية:

قَدَى بَعِيْنِكَ أُمُّ بِالْعَيْنِ عُوَارُ أُمِّ
ذَرَوْتُ أَنْ خَلْتُ مِنْ أَهْلِكَ الدَّارُ
كَأَنَّ عَيْنِي لِدُكْرَاهُ إِذَا خَطَرْتُ
فَيْضُ يَسِيلُ عَلَى الْخَدَّيْنِ مِدْرَارُ
تَبْكِي لِصَخْرٍ هِيَ الْعَبْرَى وَقَدْ وَكَّ
هَتَّ وَدُونَهُ مِنْ جَدِيدِ التُّرْبِ أَسْتَارُ

تَبْكِي خُنَاسُ فَمَا تَنَفَّكَ مَا عَمَّرَتْ
لَهَا عَلَيْهِ زَيْنٌ وَهَيَّ مِفْتَارُ
تَبْكِي خُنَاسُ عَلَى صَخْرٍ وَحَقُّ لَهَا
إِذْ رَأَيْتَهَا الدَّهْرُ إِنَّ الدَّهْرَ ضَرَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمَّ الْهَدَاةُ بِهِ
كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ (١٢)

هذه الأبيات تمثل أمتلأ المشاعر الصادقة وهي مشاعر أخت اكتوى قلبها بالحزن، لأنها فقدت أخاً عزيزاً عليها، كان أملها في الحياة وكانت تحبه كثيراً.

وهذه اللوعة نجدتها أيضاً في فؤاد بعض الشعراء على إخوانهم ومنهم من صمى نيرة، الذي حزن على أخيه الذي قتل في الحرب، فرثاه بهذه الأبيات:

لَقَدْ لَامَنِي عِنْدَ الْقُبُورِ عَلَى الْبِكَاءِ
صَدِيقِي لِتَذْرَافِ الدَّمُوعِ السُّوَاكِ
يَقُولُ أَتَبْكِي كُلَّ قَبْرِ رَأَيْتَهُ
لِقَبْرِ ثَوَى بَيْنِ اللَّوَى وَالْكَادِكِ
فَقُلْتُ لَهُ إِنَّ الشَّجِيَّ يَبْعَثُ الشَّجِيَّ
قَدْ عَنَى فَهَذَا كُلُّهُ قَبْرِ مَالِكِ

ومن الشعارات الجاهليات اللواتي يكن يعشن التناقض المرع والتمزق العنيف بين الثأر والعفو «الجليلة بنت مرة» الذي قتل زوجها جساس أختها كليب، فلم تجد غير البكاء لتخفف به مصابها وراحت الألمات يلمنها، فلم يزلها ذلك إلا إمعاناً في البكاء.

يا ابنة الأقيوم إن لمت فلا
تعجلي باللوم حتى تسأي

إن تكن أخت امرئ يتمت على
جزع منها فاعلي
يا قتيلاً قوض الدهر به
سقف بيتي جميعاً من عل

ومن أروع الرثاء وأصدق وأكثرو لوعة رثاء
أبي ذؤيب الهذلي، الذي كان له أولاد سبعة
فماتوا كلهم إلا واحداً فقال راثياً (١٣):
أَمِنَ الْمُنُونِ وَرِيْبِهِ يُتَفَجَّعُ
والدهر ليس بمتعب من يجزُع
قالت أمانة ما لجسمك شاحباً
منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع
أو ما بجسمك لا يلائم مضجعاً
إلا أفض عليك ذاك المضجع
فأجبتها أما بجسمي إنه
أودى بني من البلاد فودعوا
أودى بني وأعقبوني حسرة
بعد الرقاد وعبرة ما تُقلع
سبقوا هوائياً وأعقبوا لهواهم
فتحزموا ولكل جنب مصرع
فبقيت بعدهم بعيش ناصب
وإخال أي لاحق مستتبع
ولقد حرصت بأن أدافع عنهم
وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة لا تنفع
فالعين بعدهم كأن حداقها
سلمت بشوك فهي عود تدمع

- التابئين: التابئين موقف تأملي يحتاج إلى
روية وثقافة وأصله الشاء على الشخص حياً
أوميتاً، ثم اقتصر استخدامه على الموتى
فقط إذ كان من عادة العرب في الجاهلية أن
يقفوا لحقير الميت فينكروا مناقبه ويعيدوا
فضائله ويشهروا حده وشلع عندهم حواري
بينهم، وأصبح في سننهم وعاداتهم (١٤).

وكان التابئين دائراً على ألسنة الرجال
والنساء، فهم لا يكتفون بتصوير شعورهم
الحزين، بل يشيرون إلى مناقبه، وكان
غرض التابئين عندهم تصوير مدى الخسارة
ولمصيبة فيلحق كل ما للشعوي في
تابئين الخنسل الأخيه صخر فهي تنجب قلب
محترق، وتؤنبه لتصور فضائله إذ تقول:
وَإِنَّ صَخْرًا لَوَالِينَا وَسَيِّدُنَا
وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لَمَقْدَامُ إِذَا رَكَبُوا
وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا جَاعُوا لَعَقَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمَّ الْهُدَاةُ بِهِ
كَأَنَّهُ عَلَّمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ (١٥)

وكان العرب في الجاهلية يعتقدون أن القليل
لا يهدأ في قبره حتى تصيب القبيلة من دم
قاتله، وكانوا يجرمون على أنفسهم الخمر
وكل الملذات إلى أن يدركوا ثأرهم.

يلبس أهل الميت وأقرباؤه
ملابس الحزن مدة العزاء، أو
حولاً كاملاً، واللون الأبيض
والأسود هما اللونان اللذان
تتخذ منهما الملابس في
الحزن، وتمتنع المرأة - أثناء
حدادها على زوجها - عن
الزينة والطيب امتناعاً تاماً.
وفي هذا فترقة ممنوع خُطِبَ
من خُطِبَتْهَا طَمَعٌ فِيهَا هَلْتِي
تنتهي منه

ولم يؤمن لجاهليون أن طله وقتلاه محسوب،
بل أنوايضاً نشرافهم وساداتهم فخر لهم

واعترازاً، وكانوا يذبحون على قبورهم الإبل
والخيل، لإرضاء أعضائهم، وكان الغرض من
تابئين الميت هو إظهار محاسنه ومناقبه،
حتى لا تمحى ذكره على مر الزمن، وليبقى
الميت دائماً بينهم، ولا يصيبه النسيان.

ولم يترك الشعراء شريفاً دون أن يقفوا على
قبره ويؤنبوه، وكان مقياس الشرف في
الجاهلية التميز في القبيلة بالكرم والشجاعة
والسيادة، يقول أوس بن حجر في رثائه
لفضالة بن كعدة الأسدي (١٦):

أَيُّهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعَا
إِنَّ الَّذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا
إِنَّ الَّذِي جَمَعَ السَّمَاحَةَ وَالنَّبْجَ
دَةَ وَالْحَرَمَ وَالْقَوَى جُمَعَا
أَوْدَى وَهَلْ يَنْفَعُ الْإِشَابَةَ مِنْ
أَمْرِ لَمَنْ قَدْ يُحَاوِلُ الْبِدَاعَا
الْأَلْمَعِي الَّذِي يَظُنُّ لَكَ الْإِلَ
ظُنُّ كَأَنْ قَدْ رَأَى وَقَدْ سَمِعَا
الْمُخْلِيفُ الْمُتَلِفُ الْمُرَّرَا لَمْ
يُمْتَعْ بِضَعْفٍ وَلَمْ يَمُتْ طَبِيعَا

فهذه الأبيات تدور حول المعاني والصفات
التي كان العرب في الجاهلية يقدرونها،
ويطلبونها في شرفهم وسيلابهم هذه
القاعدة أقامت الخنساء تابئينها في أخيها
صخر إذ تقول (١٧):

مُورِثُ الْمَجْدِ مَيْمُونٌ نَقِيْبِيْتُهُ
صَحْمُ الدَّسِيْعَةِ فِي الْعَزَاءِ مَغَوَارُ
فَرَعٌ لِفَرَعِ كَرِيْمٍ غَيْرِ مُؤْتَشِبِ
جَلْدُ الْمَرِيْرَةِ عِنْدَ الْجَمْعِ فَخَارُ

- العزاء: أصل العزاء الصبر، وأن يرضى
عزيزاً بما فاجأه به القدر، لأن الحياة هي دار

زوال وانتقال وليست دار بقاع واستمرار لكل إنسان يعيش محدثه مضي ولا شيء يخدم، والإنسان ضعيف عاجز وليس له القدرة ولا القوة على مقاومة الموت (١٨) ولعل ذلك ما جعل الخنساء تقول:

وَلَوْ لَا كَثْرَةُ الْبَاكِينَ حَوَى
عَلَى إِخْوَانِهِمْ لَقَتَلْتُ نَفْسِي
وَمَا يَبْكُونَ مِثْلَ أَخِي وَلَكِنْ
أَعَزَّتْ نَفْسِي عَنْهُ بِالنَّاسِي (١٩)

فهو شريف غير مذل للنسب وهي تقرن شرفه ومجدوه شجاعته وقت الشدة وكان من عادة الجاهليين أن يعزى الشاعر نفسه إرلصن يفق من أهله وأشراف قبيلته فعزأؤه يوجه قبل كل شيء إى نفسه ثم إى من حوله يقول أبو الحسن المدائني مبيناً صبر الجاهليين وفرارهم من الاستكائة إى حسن العزاء: «كانت العرب فى الجاهلية - وهم لا يرجون ثواباً ولا يخشون عقاباً - يتحاضون على الصبر، ويعرفون فضله، ويُعجَبون بالجزع أهله، إشاراً للجزم وتزئناً بالحلم، وطلباً للمروعة، وفراراً من الاستكائة إى حسن العزاء حتى إن كان الرجل منهم لم يفقد حميمه فلا يعرف ذلك فيه» (٢٠). يقول أبو خراش الهذلي فى رثاء أخيه عروة، ويرد على أميمة زوجة أخيه:

تَقُولُ أَرَأَهُ بَعْدَ «عُرْوَةَ» لَاهِيًا
وَذَلِكَ رُزُّهُ لَوْ عَلِمْتَ جَلِيلُ
فَلَا تَحْسَبِي أَنِّي تَنَاسَيْتُ عَهْدَهُ
وَلَكِنْ صَبْرِي يَا أَمِيمَةَ جَمِيلُ (٢١)

- النداء ونعي الميت: ومن علامات إظهار الحزن النداء، وذلك بإعلان الشخص عن المصيبة بصوت عالٍ يسمع حتى يشاركه الناس مصيبته، أولي حصل منهم على ما

يرجوه من مساعدة مثل واسوع صاحبه فى المصيبة التي تقع فى آخر الليل وأول النهار. أو أن يعلن عن وفاة كبير، وذلك بأن ينادي بصوت عالٍ فى الأحياء والأماكن العامة، بعبارات مؤثرة وبصوت رخم، ليكون ذلك معلوماً لأهل المكان، فيجتمعون حول المفجوع ويشاطرونه حزنه ويشتركون فى تشييع الجنازة (٢٢).

ويكون الإعلان عن موت شخص بالبكاء والنعي، ويتوقف نعي الميت والبكاء عليه على قدر منزلته، ودرجة أهله ومكانتهم الاجتماعية. ويعند نعي الميت وشق الجيوب عليه من وسائل التقدير والاحترام وتبجيل الميت لذلك كالوقوف قبل هتفهم نعيهم للناس نعيًا يليق بهم، ويقوم بذلك ناع أو جملة نعاة يركب الناعى فرساً يسير نعي الميت بذكر اسمه وتمجيده قال الأصمعي: «كانت العرب إذا مات فى ههم ميت له قدر ركب راكب فرساً أو جعل يسير فى الناس ويقول: نعاء فلان...» (٢٣). والغرض من النعي هو الإشعار والإخبار حتى يقوم الناس بواجبهم تجاه الميت، وتعزية أهله.

- النياحة: كان العرب فى الجاهلية يوصون أهليهم بالنواح والبكاء إذا ماتوا وكان ذلك مشهوراً ويمدحهم (٢٤) يقول طرفة بن العبد مخاطباً ابنة أخيه معبد (٢٥):

فَإِنْ مُتُّ فَإِنْعَنِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ
وَشَقِيَّ عَلَيَّ الْجَبِيَّ يَا ابْنَةَ مَعْبَدٍ

وكانت النياحة عندهم سمة من سمات التقديس، ولهذا كان أهل الجاه والغنى والأشراف يستأجرون النائحات للنياحة على الميت فى بيته وخلف نعشه إى القبر

وفى ما تمه، وببالبغون فى ذلك تبعاً لمنزلة المتوفى. وكانوا يظنون أن أرواح الموتى لاتنقطع من التردد إى منازلهم طيلة سنة كاملة (٢٦)، ولذلك كانت مدة العزاء عندهم تستغرق حولاً كاملاً. قال لبيد لابنتيه لما حضرته الوفاة:

تَمَنَّيْتُ ابْنَتَيَّ أَنْ يَعِيشَ أَبُوهُمَا
وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ رِبِيْعَةٍ أَوْ مُضْرٍ
فَقُومَا فَقُولَا بِالَّذِي قَدْ عَلِمْتُمَا
وَلَا تَحْمِسَا وَجْهًا وَلَا تَحْلِقَا شَعْرُ
وَقُولَا هُوَ الْمَرْءُ الَّذِي لَا حَلِيْلَهُ
أَضَاعَ وَلَا خَانَ الصَّدِيقَ وَلَا عَدَرَ
إِى الْحَوْلِ ثُمَّ اسْمِ السَّلَامِ عَلَيْكُمَا
وَمَنْ يَبْكُ حَوْلًا كَامِلًا فَقَدْ اعْتَذَرَ (٢٧)

- الثأر: الثأر تقليد من تقاليد الجاهلية، وثابت من ثوابت النظام القبلي، وبما أن العادات فى أكثر أحوالها هي مزايا الأحوال والتقاليد القيم فقصر فى الجاهليون عادتى تحويل وجهة البيت، وإضرام النار إضراماً دائماً، حتى إدراك الثأر... فكأن الثأر ربح تزلزل بنيان البيت الجاهلي فتغير وجهه من السلم إى الحرب ومن طمأينة إى قلق، ثم إن النار المضرمة دائماً هي تجسيد لتلك النار المستعرة فى الأحشاء (٢٨).

يستنتج من هذا الكلام أن إعلان طلب الثأر عن طريق تغيير وجهة البيت وإشعال النار محرض للجاهلي حتى لا يهدأ قراره، قبل بلوغ الأرب المرتجى.

وهناك عادات أخرى مرتبطة بالثأر: كالامتناع عن الاغتسال وعن شرب الخمر، وعن كل متع الحياة إى حين إدراك الثأر. وتام الثأر عند الجاهلي أن يرمى الثأر

خصمه فيصيبه بأقحاف رأسه، والأقحاف جمع عقف والعقف عظم الرأس فوق الدماغ فيلجمجمة وقيل هو لجمجمة كلها لذلك فإن السعي الدؤوب إلى إصابة الجمجمة، يعني النيل من أشرف ما في الإنسان، وهو الرأس (٢٩) يقول المهلهل مبرزاً هذه عادة حين رثى أخاه كليياً:

خُدَّ الْعَهْدَ الْأَكِيدَ عَلَيَّ عَمْرِي

بتركبي كل ما حوت الديار
وهجري الغانيات وشرب كاسي
ولبسي جبة لا تستعار
ولست بخالع درعي وسيفي
إلى أن يخلق الليل النهار

والثأر مقترن بالخوف من العار، والغالب في العرف الجاهلي ألا يحاسب الفرد القتال، بل تحاسب القبيلة برمتها، يقول المهلهل:

فَقْتَلًا بِنَقِيلٍ وَعَقْرًا بِعَقْرِكُمْ

جزاء العطاء لا يموت من الثأر (٣٠).

ومن أعراف الثأر في الجاهلية «ترابية الدم» بمعنى أن يكون هناك تكافؤ عام في منطية إدراك الثأر، فيكون السيد بالسيد، والعبد بالعبد، وسواء القبيلة بسواء القبيلة. ومن الأعراف أن إدراك الثأر لا يتحقق اجتماعياً إلا بالافتصاص من الرجال دون النساء. وأن الفرار لطالب الثأر عار لا يمحق، بخلاف المطلوب، إذ إن العرف يقضي برحيله من الديار إذا كانت قريبة من ديار طالبه، والرحيل هنا يكون قبلياً أو فردياً (٣١).

التعقبة التعقبة هي سهم الاعتذار وأصل هذا أن يقتل الرجل رجلاً من قبيلته، فيطلب القتال بدمه فيجتمع جماعة من الرؤساء إلى أولي لمقتول بديهة كملة وبسأولهم لعفو

كانوا يصلون على موتاهم،
وكانت صلاتهم إذا مات
الرجل وحمل على سريره أن
يقوم عليه، فيذكر محاسنه
كلها ويثني عليه

وقبول الدية، فإن كان أولياؤه ذي قوة أبواً ذلك والإقوال الوهم؛ بينا وبين خالقنا علامة للأمر والنهي، فيقول الآخرون: ما علامتكم؟ فيقولون: ألتأخسهم أترميهم فحولسهم. فإن رجع إلينا مضر جأ بالدم فقد نهينا عن أخذ الدية، وإن رجع كما صعد فقد أمرنا بأخذها، وحينئذ مسحوا الحاهم وصالحوا على الدية وكان مسح للحية علامة الصلح. قال ابن الأعرابي: ما رجع ذلك السهم قط إلا نقياً (٣٢). يقول الأشعر الجعفي مؤكداً هذه العادة:

عَفُّوا بِسَهْمٍ ثُمَّ قَالُوا سَالِمُوا

يا ليتني في القوم إذا مسحوا اللحي

وكان الذي يرضى بالدية ينظر إليه نظرة ضعف وذل قال قائلهم هجوماً أخذ الدية من الإبل:

وإن الذي أصبحتم تحلبونه

دمٌ غير أن اللون ليس بأشقر

وقال جرير يعير من أخذ الدية فاشتري بها نخلاً:

ألا أبلغ بني حجر بن وهب

بأن التمر حلو في الشتاء

الهامة هذه الخرافة مبعثها ولوعهم بالثأر والتحريض عليه، لأن في زعمهم أن القتيل

الذي لم يؤخذ بثأره يخرج من هامته طائر يسمى الهامة، فلا يزال يقول: اسقوني؛ فيأبي صدية حتى يقتل قتله فيسكن (٣٣) يقول المسعودي مشيراً إلى هذا الزعم: «إن من العرب من يزعم أن النفس طائر ينسب في الجسم فإذا مات الإنسان أو قتل لم يزل يطيف به مستوحشاً يصرح على قبره ويزعمون أن هذا الطائر يكون صغيراً، ثم يكبر حتى يكون كضرب من البوم وهو أبداً مستوحش ويوجد في الديار المعطلة، ومصارع القتلى والقبور، وأهال متزل عند حلق الميت ومخلفه لتعلم ما يكون بعده فتخبره انتهى» (٣٤). قال شاعر لابنه يوصيه أن يثأر له إن قتل حتلاً نادياً هامته بالسقي لأن العطش هو بأبيه لإب الهامة، وإهمال الثأر مصيبة كبرى يبيض الرأس منها:

ولا ترقون لي هامة فوق مَرَدٍ

ب فإن زقاء الهام للمرء عاتب
تنادي ألا اسقوني وكل صدى به
وتلك التي تبيض منها الذوائب

٥ طقوس تجهيز الميت وعطافه من طقوس تجهيز الميت - عند الجاهليين - وإعداده للدفن نذكر:

- غسل الميت: كان العرب في الجاهلية يغسلون موتاهم ويضعون في ماء الغسل ما يساعده على النظافة من سدر أو أشنان وكانوا بعد غسل الميت يحنطونه والحنوط عطر مركب من أشياء عطرية الرائحة يخلط للميت (٣٥). وفي ذلك يقول الأفواه الأودي:

وما قلت يجديني ثوابي إذا بدت

مفاصل أو صالي وقد شخص

وجاءوا بماء بارد يغسلونني

فيا لك من غسل سينبعه غير (٣٦)

وقد جاء ذكر الحنوط وترجيل الشعر والكفن في شعر يزيد بن حذاق حيث قال:
قد رجلوني وما بالشعر من شعث
وألبسوني ثياباً غير أخلاق
وطيبوني وقالوا أيما رجل
وأدرجوني كأبي طي مخراق (٣٧)

-كفن الميت: كما كان العرب في الجاهلية يكفنون الميت في ثوب ثمين النسج إذ كان عظيماً (٣٨) يقول قيس بن ساعدة الأيادي مصوراً مشهد تكفين الميت:

يا باكي الموت والأموات في جدث
عليهم من بقايا بزهم خرق
دعهم فإن لهم يوماً يصاح بهم
كما ينه من نومانه الصعق
وقال عنتره العبسي:
وأحمي حمى قومي على طول مدتي
إني أن أراي في اللغائف أدرج

-الصلاة على الميت: كما كانوا يصلون على موتاهم، وكانت صلاتهم إذا مات الرجل، وحمل على سريره أن يقوم عليه، فيذكر محاسنه كله ويشتد عليه (٣٩) قال رجل من كليب في الجاهلية لابن ابن له:

أعمرو إن هلكت وكننت حياً
فإني مكثرت لك من صلاتي

-سرير الميت: كانوا يحملون الميت إما على الحرج وهو خشب يشد بعضه ببعض، وإما على النعش وهو سرير الميت، وقيل: النعش للمرأة أو السرير للرجل (٤٠) يقول امرؤ القيس:

فإما تريني في رحالة جابر
على حرج كالفر تخفق أكفاني

-تشبيح الجنازة: فإذا وضعوا الميت على السرير حملوه وساروا به إلى القبر، كما كانت تحمل النيران في تشبيح الجنازة، وتتبعها النوائح (٤١). يقول حاتم الطائي مصوراً هذا الطقس الجائز:

فاصدق حديثك إن المرء يتبعه
ما كان بيني إذا ما نعشه حملاً

-دفن الميت: ومن عادات الجاهلية أنهم يقولون للميت عند وضعه للقبر (لا تبعد) ولعل هذا الاعتقاد هو الذي حملهم على إخراج حصته مما كانوا يأكلون ويشربون، ويسمون بها باسم الميت، وعلى زيارة قبور الموتى والجلوس عندهم، وضرب الخيام حولها، وعلى مناجاة صاحب القبر بذكر اسمه وتحيته لأن روح الميت في رأيهم حية لامتوت، ولهذا السبب أيضاً كانوا يسقونها بصب شئ من الماء على القبر (٤٢) يقول النابغة في رثاء النعمان بن المنذر:

فلا تبعدن إن المنية موعد
وكل امرئ يوماً به الحال زائل (٤٣)
ويقول لبيد بن ربيعة:

فلا تبعدن إن المنية موعد
عليك قدان للظوع وطالع (٤٤)

-حمى القبر: ومن عاداتهم أن يجعلوا القبر الشريف حمى لا ينتهك، يقال إنه لمات عامر بن طفيل نصبت عليه بنو عامر أنصاباً يلا في ميل حمى على قبره لينشر فيه ما شئية ولا يرعى ولا يسلكه راكب ولا ماش (٤٥).

-نضح القبر بالخمير: كانوا ينضحون قبر الميت بالخمير. قال نصر بن غالب (٤٦):

أصب على قبري كما من مدامة
فإلا تذوقها ثرو تراكما

-السقيا للقبر: كانت العرب تحب نزول المطر على القبور وقد اختلفوا في سبب استسقاؤهم لها، فقال الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البجليوسي: تدعو العرب للقبور بالسقيا ليكثر الخصب حولها فيبقى صكلاً من مرها دعاء لها بالرحمة، وقال التبريزي: والقصد من طلب السقيا لها أن تبقى هوهوهضة من الدروس، طريقة لا يتسلط عليها ما زيل جدتها ونظارتها (٤٧). يقول النابغة الذبياني في قصيدة يرثي بها النعمان بن الحارث:

سقى الغيث قبراً بين بصرى وجاسم
بغيت من الوسمي قطر ووابل
ولا زال ریحان ومسك وعنبر
على منتهاه ديمة ثم هاطل
وينبئ حوذاً وعوفاً منوراً
سأبغعه من خير ما قال قائل (٤٨)

-العقر على القبر: كانوا يعقرون على قبر العظيم، أو السيد الشريف الخيل أو النوق، أو ينضحون القبر بدمائها، وقد اختلف في سبب عقرهم للإيل على القبور فقال قوم: إما كانوا يفعلون ذلك مكافأة للميت على ما كان يعقر من الإيل في حياته، وينحره للأضياف، واحتجوا بقول زيد الأعجد (٤٩):

وانضح جوانب قبره بدمائها
فلقد يكون أخوا دم وذباح

وقد قال قوم: إنما كانوا يفعلون ذلك لإعظاماً للميت، وقيل: إنما كانوا يفعلونه، لأن الإيل كانت تأكل عظام الموتى إذا بلت، فكأنهم يثأرون لهم منها.

والشواهد على عقر الخيل والإيل على القبور كثيرة، من ذلك ما كاه المبرد في الكامل أن رجلاً عربياً وقف على قبر النجاشي فترحم،

وقال: لولا أن القول لا يحيط بما فيك، والوصف يقصر دونك لأطنيت، بل للأسهبت (٥٠)، ثم عقر ناقته على قبره وقال:
عقرت على قبر النجاشي ناقتي
بأبيض غضب أخلصته صياقله
على قبر من لو أنني مت قبله
لهانت عليه عند قبري رواحله

وقال حريص بن الأشيم الفقعسي يوصي ابنه بأن يعقر على قبره (٥١):
إذا مت فادفني بجداء ما بها
سوى الأصرخين أو يفوز راكب
فإن أنت لم تعقر عليّ مطيتي
فلا قام في مال لك الدهر حالب

- اتخاذ البلية: وقد كان من مذهبهم في الجاهلية، اتخاذ البلية وهي ناقة تعقل عند قبر صاحبها إذ ماتت وتموت جوعاً وعطشاً. وكانوا يزرعون من أن مات ولم يبيل حشر ما نشياً، ومن كانت له بلية حشراً اكباً على بليته.

وقد ذكر القلقشندي: «أن العرب كانت تشد ناقة الميت إلى قبره، ويقبلون برأسها إلى ورثها ويخطون رأسها بولية - وهي البرذعة - فإذا أفلتت لم ترد عن ماء ولا مرعى، ويزعمون أنهم إذا فعلوا ذلك حشرت معه في المعاد ليركبها» (٥٢) وقد ذكر البلية الشاعر كعب الخزاعي من قصيدته يهني به عبد مناف حين أتاه نعي نوفل بن عبد مناف فقال (٥٣):

يا عين فابكي أبا الشعث السجيات
بيكينه حسراً مثل البليات
بيكين أكرم من يمشي على قدم
يعلونه بدموع بعد عبرات

وقال عمرو بن يزيد الميموني يوصي ابنه عند موته بالبلية:
أبني زودي إذا فارقتني
في القبر راحلة برحل قاتر
للبعث أركبها إذا قيل اضعنوا
مستوثقين معاً لحشر الحاشر

- التطهير يسميها خلط قسرمي البعرة وتقوم به الأرملة كما أشار لذلك النووي: «بأن الأرملة بعد عام من وفاة زوجها تعتزل الجماعة وتدخل الخصى وتلبس بشرثيها، حتى تمضي سنة، ثم تؤتى بدابة حمار أو شاة أو طير فيمسح به بقلم لمسح بشيء إلامات» وتخرج على رأس الحول فتعطي بعرة فترمي بها ثم تعوذ بحياتها الطبيعية في الجماعة.

وخوفاً من شبح الموت ورغبة في تحاشي رقابته غير المستحبة للجماعة، ولكي يصر فوانظره عنهم، يقومون بعزل امرأة طوال هذه المدة في «خص» بعيداً عنهم، وبعد التأكد من انصرافه إلى عالمه يسمحون للمرأة بالانضمام إليهم مرة أخرى، وعادة ما يساعدها في طقوس التطهير خلط الأصغر للمتوفى على اعتبار أنه المرشح المفترض للزواج منها (٥٤).

(٦) الخلاصة: ونختتم هذه الدراسة بخلاصة نعمل فيها كل ما توصلنا إليه من نتائج وملاحظات:

- لطقسها وطريقة الدينونة وقد قلنا شعراً، أو هو كل أنواع الاحتفالات الدينية.

- اعتبر العرب القدماء الموت مظهرًا طبيعيًا وهو في اعتقادهم فناء الروح والجسد معاً.

- ترتدي المرأة - أثناء الحداد على زوجها - ملابس الحزن مدة العزاء كما أنها تمتنع عن الزينة والطيب امتناعاً تاماً.

- من عادة الجاهليين حجب المرأة عند وفاة زوجها في بيت صغير يسمي (الخفش).

- الندب هو النواح والبكاء على الميت بالعبارات الشجية، والألفاظ المحزنة.

- أصل العزاء الصبر، ورضى الإنسان بما فاجأه به القدر.

- يكون الإعلان عن موت الشخص بالبكاء والنعي، ويتوقف نعي الميت والبكاء عليه على قدر منزلته، ومكانته الاجتماعية.

- كان أهل الجاه والأشراف في الجاهلية يستأجرون النائح للنياحة على الميت في بيته وخلف نعشه إلى القبر.

- الأثر تقليد من تقاليد الجاهلية، وثابت من ثوابت النظام القبلي.

- من العادات المرتبطة بالأثر الامتناع عن الاغتسال، وعن شرب الخمر إلى حين الأخذ بالأثر.

- من أعراف الأثر في الجاهلية - تراثية الدم - بمعنى أن يكون هناك تكافؤ في إدراك الأثر.

- ومن طقوسيات الموت في الجاهلية (التعقية) وهي أن يقدم أهل القاتل دية إلى أهل المقتول، فإن كان أولياؤه أصحاب قوة رفضوا الدية، وإن كانوا ضعفاء قبلوا بما

يقضي به السهم الخيري من ماله إلى السماء،
فإن رجعت مضر جبالاً لمفهومه علامة على عدم
أخذ الدينة، وإن رجعت كما صعد أخذوا الدينة.

- ومن الخرافات التي كانت منتشرة في
المجتمع الجاهلي أن القليل الذي لم يؤخذ
بثأر ميخرج من قبره طائر يسمى هامة، فلا
يزال يقول اسقوني حتى يقتل قتاله فيسكن.

- كان العرب في الجاهلية يغسلون الميت،
ويكفونونه في ثوب ثمين إذا كان عظيماً.

- ومن العادات السائدة في الجاهلية حمل
النيران في تشييع الجنازة.

- كانوا - بعد دفن الميت - يزورون قبره،
ويناجونه بذكر اسمه وتحيته، ويضربون
الخيام حوله، لأن روح الميت في رأبهم حية
لا تموت.

- ومن عاداتهم أنهم كانوا يجعلون لقبر
الميت حملاً لينهك وينضحون قبره بالخمر،
ويعقرون عليه مكافأة له.

- ومن عاداتهم أيضاً اتخاذ البلية، أي عقل
ناقة عند قبر الميت، وتركها هناك إلى أن
تموت جوعاً وعطشاً.

- كانت المرأة - بعد وفاة زوجها - تعزل
الجماعة وتلبس شراً بها المدة سنة، ثم
تخرج بعد ذلك فتعطي بعرة فترمي بها،
وتعود بعد كل ذلك إلى الحياة الطبيعية في
الجماعة.

المصادر والمراجع:

أ- المعاجم:

- ١- المعجم الوسيط لإبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول/تركيا، ط/٢، ١٩٧٢.
- ٢- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط/١، ١٩٦٣.
- ب- الدواوين:
- ١- ديوان الخنساء، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٣.
- ٢- ديوان زهير بن أبي سلمى، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٧٩.
- ٣- ديوان طرفة، دار صادر بيروت.
- ٤- ديوان ليلى بن ربيعة العامري، دار صادر بيروت.
- ٥- ديوان ليلى، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط/١، ٢٠٠٤.
- ٦- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق وشرح، كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- ت- المصادر والمراجع:
- ١- أديان العرب في الجاهلية، محمد نعمان الجارم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط/١، ٢٠٠٦.
- ٢- أروع ما قيل في الرثاء، يحيى الشامي، دار الفكر بيروت، ط/١، ١٩٩٢.
- ٣- الشنطرة، فتنة طبر في الجاهلية حسين الحاج حسن المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط/١، ١٩٨٨.
- ٤- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمد شكري الأوسلي، بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ج/٣، ١٩٧٦.
- ٥- التعازي والمرثيات، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيقه له البيهقي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ط/١، ١٩٧٦.
- ٦- الدين والطقوس والتغيرات، نور الدين طوالب، ترجمة وجيه البيهقي، منشورات عويدات، بيروت، ط/١، ١٩٧٨.
- ٧- الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط/١.
- ٨- شعراء الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية الشركة المصرية للنشر، مصطفى عبد الشافي الشوري، لوتجمان، ط/١، ١٩٩٥.
- ٩- القيم الروحية في الشعر العربي، قديمه وحديثه، شرباعبدالفتاح ملحس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٤.
- ١٠- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، دار العلم للملايين بيروت، ط/١، ١٩٧٠.

الهوامش:

- ١- إبراهيم مصطفى، أحمده حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول/تركيا، ط/٢، ١٩٧٢، ٥٦١.
- ٢- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط/٢، ٢٩٩٣.
- ٣- الدين والطقوس والتغيرات، نور الدين طوالب، ترجمة وجيه البيهقي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، وديوان المطبوعات الجامعية، ط/١، ١٩٨٨، ص ٣٤.
- ٤- القيم الروحية في الشعر العربي، قديمه وحديثه، شرباعبدالفتاح ملحس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت، ط/١، ص ١٥٣.
- ٥- ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، ص ٣٤.
- ٦- ديوان زهير بن أبي سلمى، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٧٩، ص ١٠٧.
- ٧- المصدر نفسه، ص ٨٧.
- ٨- ديوان ليلى بن ربيعة العامري، دار صادر بيروت، ص ٨٨-٨٩.
- ٩- الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط/٢، ص ١٢.
- ١٠- شعراء الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية مصطفى عبد الشافي الشوري، الشركة المصرية للنشر، لوتجمان، ط/١، ١٩٩٥، ص ٩٣.
- ١١- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الأوسلي، بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج/٣، ص ١٣.
- ١٢- المصدر نفسه، ص ١١.
- ١٣- ديوان الخنساء، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٣، ص ٤٧-٤٩.

- ١٣- أروع ما قيل في الرثاء، يحيى شامي، دار الفكر، بيروت، ط/١، ١٩٩٢، ص ٢١٢.
- ١٤- الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط/١، ص ٥٦.
- ١٥- ديوان الخنساء، ص ٤٨-٤٩.
- ١٦- شعراء الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية مصطفى عبد الشافي الشوري، ص ١٠٧.
- ١٧- ديوان الخنساء، نفسه، عيناها.
- ١٨- ينظر شوقي ضيف، الرثاء، ص ٨٦-٨٧.
- ١٩- ديوان الخنساء، ص ٨٤-٨٥.
- ٢٠- التعازي والمرثيات، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيقه له البيهقي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ط/١، ١٩٧٦، ص ٤.
- ٢١- نفسه، ص ٥.
- ٢٢- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، ج/١، دار العلم للملايين، بيروت، ط/١، ص ١٥٢.
- ٢٣- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الأوسلي، بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج/٣، ص ١٣.
- ٢٤- المصدر نفسه، ص ١١.
- ٢٥- ديوان طرفة بن العبد، ص ٣٩.
- ٢٦- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الأوسلي، بغداد، ط/١، ص ١٢.
- ٢٧- ديوان ليلى، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط/١، ٢٠٠٤، ص ٥٠-٥١.
- ٢٨- ينظر محمد أبو علي، صورة العادات والتقاليد القيم الجاهلية في كتب الأمثال العربية، شركة المطبوعات للتوزيع، بيروت، لبنان، ط/١، ٢٠٠٢، ص ١٦٧-١٦٨.
- ٢٩- نفسه، عيناها.
- ٣٠- نفسه، ص ٢٩٤.
- ٣١- ينظر محمد توفيق أبو علي، صورة العادات والتقاليد القيم الجاهلية، ص ٢٩٧-٢٩٨.
- ٣٢- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، بغداد، ص ١٩١٨.
- ٣٣- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، بغداد، ج/٢، ص ٣١١.
- ٣٤- المصدر نفسه، عيناها.
- ٣٥- أديان العرب في الجاهلية، محمد نعمان الجارم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط/١، ٢٠٠٦، ص ١١٠-١١١.
- ٣٦- نقلاً عن محمد نعمان الجارم، ص ١١٠.
- ٣٧- نفسه، ص ١١٣.
- ٣٨- المرجع نفسه، ص ١١٢.
- ٣٩- نفسه، ص ١١٣.
- ٤٠- نفسه، ص ١١٤.
- ٤١- نفسه، ص ١١٦.
- ٤٢- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، بغداد، ص ١٤.
- ٤٣- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق وشرح، كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٩٠.
- ٤٤- ديوان ليلى، ص ٨٩.
- ٤٥- كان سيدنا شريفنا ندي بسوقه عكاظ يقول: «هل من رجل فأحمله، أوجاع فاطمه، أوحاش فأؤمنه، وقد أدرك الإسلام، نقل عن محمد نعمان الجارم، ص ١٢٠.
- ٤٥- أديان العرب في الجاهلية، محمد نعمان الجارم، ص ١١٩.
- ٤٦- أديان العرب في الجاهلية، محمد نعمان الجارم، ص ١٢١-١٢٢.
- ٤٨- ديوان النابغة، ص ٩٠.
- ٤٩- ينظر محمد نعمان الجارم، المرجع السابق، ص ٤١٢-٤١٣.
- ٥٠- نفسه، ص ١٢٤.
- ٥١- نقلاً عن محمد نعمان الجارم، ص ١٢٤.
- ٥٢- نقلاً عن محمد نعمان الجارم، ص ١٣٣-١٣٤.
- ٥٣- نفسه، ص ١٣٣.
- ٥٤- ينظر مصطفى عبد الشافي الشوري، شعراء الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، ص ٣٨.

التراث اللغوي العربي

أ نموذج من الدراسات الاستثنائية

خالد العبسي

المستعربون:

بوهاس، جيوم، كولوغلي

جعل المستعربون الثلاثة العبارة السابقة مُستَهلاً لكتابهم القيم «التراث اللغوي العربي»^(١)، وقد أعادوا بسبب إغفال الباحثين في تاريخ اللسانيات للجهود اللغوية عند العرب وعدم تقديرهم لمكان الإبداع فيه - أعادوه إلى انشغال الباحثين بفرضيات التأثير الخارجي (المنطق الأرسطي، النحو اليوناني، الفقه الإسلامي) عن البحث الحقيقي في خصائص التراث اللغوي العربي؛ فحال ذلك دون الدراسة الحقيقية للجهود اللغوية العربية لذاتها وفي ذاتها^(٢).

وقد كان سبب القصور الأساسي لفرضيات التأثير الخارجي - في رأي المؤلفين - أنها تحاول تفسير مجمل التراث النحوي بعامل واحد فقط، وذلك فرض غير ضروري، فضلاً عن أنه يخالف منهج الدراسات التاريخية السائدة في الوقت الحالي^(٣)؛ فالذي يشكّل وحدة العنقود بطبيعته الخاصة ليس كما ينبغي إجادته مفاهيمه صلحاً من العنقود في الغيبة التامة للأ نموذج المماثل، بل في أن تكون له خصوصية تحديده مفاهيم تفسير العلاقات بين هذه المفاهيم وبين المادة المدروسة^(٤)، وقد رأى المؤلفون أن التراث

اللغوي العربي بغض النظر عن أ نموذج المحتذى - إن كان ثمة حقاً نموذج - قد تحوّل إلى تراث لغوي له شخصيته المختلفة تماماً، وهو ما يتفق عليه الجميع بصورة أو أخرى^(٥).

ورأى المؤلفون أنه حتى على أعلى مستويات الصناعة النحوية (أي على مستوى التقسيمات والأجزاء المستخدمة في وصف وتحليل المادة اللغوية) لم يتأثر النحاة العرب بالفكر اليوناني على الإطلاق^(٦)، كما رأوا أن من ذهب من المستشرقين - أمم الدقة البالغة والرقي الكبير اللذين يتميز بهما الدرس الصوتي العربي - إلى افتراض تأثير هنجلي لم تتقدّمه لطلبة التحليل لم ننعج به هذا الرأي^(٧).

سبويه إمام النحاة

وأما المؤلفون الثلاثة عناية خاصة بسبويه، فهو العلم النحوي الذي يمثل الانفجار اللغوي العظيمة في سلسلة تطور لرسالة لغوية عند العرب، كما أولوا عناية خاصة بـ «الكتاب» - كتاب سبويه - الذي شكّل نواة النظرية اللغوية العربية، والذي يستحق أن يوصف - في رأيهم - بأنه عمل فريد من حيث الإبداع والأصالة والفهم^(٨).

فسبويه - بحسب المؤلفين - كان أمكن من معاصره في تناول عمق الجملة العربية وأسس تركيبها، فبينما يظهر كتابا معاصريه «معاني القرآن» للغراء^(٩) (ت ٢٠٧ هـ) و«معاني القرآن» للأخفش الأوسط^(١٠) (ت ٢٢١ هـ) مُعْتَنِينَ بتجميع عد من الظواهر والقواعد، تختلف كل واحدة منها عن الأخرى في طبيعتها، وتختلف كل قاعدة فيهما عن الأخرى في مدى عموميتها^(١١) (يكون سبويه (ت ١٨٠ هـ) النحوي الوحيد في تلك الفترة المبكرة الذي أظهر اهتمامه عميقاً منتظماً بالتركيب).

فسبويه لإحلال عاده منطوقات مفردة بل إن عمق نظريته يؤدّي به إلى تحليل المنطوقات في صورة زمر متنوعة لإظهار أوجه الشبه والخلاف فيما بينها من خلال عمليات إحصائية تتناول مستويات مختلفة وهو ما سماه المؤلفون «النظرية الإفصاحية» عند سبويه^(١٢)؛ فسبويه مثلاً يحلل التراكيب الآتية: زيد منطلق، كان زيد منطلقاً، ليت زيداً منطلقاً، رأيت زيداً منطلقاً، مررت بزيد منطلقاً، جموعه في صيغة منطوقات تكمل ليذهب إلى أن الكلام يقوم على نظام ثلاثي لثنائي، أي من علاقة إسناد زوجية ومؤشر إفصاحي^(١٣).

الفرق بين تناول سبويه للنحو وتناول

متأخري النحاة كان أيضاً مما تطرّقوا له؛ فالأنظمة اللغوية نوعان: أنظمة تحلل المنطوقات من خلال العلاقات الصورية بين مكونات الكلام وأنظمة تحلل المنطوقات من خلال العمليات التي يقيمها المتكلم لتحقيق أثر معين في المخاطب، فالنحاة المتأخرون مُعتنون بالنوع الأول، أما سيبويه - بحسب المؤلفين - يبدو وعُتبتياً بالنوع الثاني (١٢)، كما تمتع كتاب سيبويه أيضاً بخاصية ثراء المعايير ففي حين يُصنّف النحاة المتأخرون المنطوقات على أسس «الصحة» «الطفاؤ» «الفساه» «الطلاق» يستخدم سيبويه معياراً مُتدرجاً يجري بصورة دقيقة دائماً، يتجلى ذلك في الباب الذي سماه سيبويه (هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة)، حيث يُقسّم المنطوقات إلى «مستقيم» و«كلام محال»، ثم ينقسم الكلام المستقيم إلى «حسن» و«قبيح» (١٣).

ومن خلال إعطيت عدتهم المستعربون الثلاثة إلى نتيجة محفزة للجدل، وهي أن المستوى التركيبي الدلالي هو أوضح ما يتجلى فيه إبداع سيبويه، إلا أن المتأخرين من النحاة تغلّبوا الجوانب الشكلية الخاصة بتوزيع العلامات الإعرابية، ومن ثم لم ينتبهوا إلى ما كان إبداعاً حقاً في كتاب سيبويه (١٤)!

رؤا آخرون وجهود أخرى

ومن خلال استعراض المؤلفين لمسيرة التراث اللغوي عند العرب منذ نشأته وتقسيم مسيرته الطويلة إلى مراحل، وذكرهم أبرز ملامح كل مرحلة مع التوقف عند المحطات

الفارقة فيها توّهوا إلى أعلام آخرين وجهود أخرى، من ذلك:

- ابن السراج (٣١٦هـ) هو أول من وضع منهج (الأصول)، وذلك في كتابه المسمى باسم (الأصول)، وبالإضافة إلى ذلك، هو أول كتاب تتم فيه الإشارة إلى الفرق بين مستوى الأصول ومستوى العلل في التحليل النحوي، كما أن عمله يعتمد على مبادئ التقسيم لتصنيف المادة اللغوية (١٥)، وقد أظهر ابن السراج هذا التقسيم لعلاقات الهرمية بين الأقسام النحوية وأنواع المادة اللغوية، وقد مثل هذا النظام تطوراً عملياً ولا شك، فقد أصبح باستطاعة الباحث في أي موضوع أن يذهب إلى القسم المتعلق به وأن يجد كل البيانات والتحليلات والآراء المتعلقة به (١٦).

لا شكّ في أن التراث اللغويّ العربيّ يُعدّ واحداً من أهمّ الدلائل اللغوية الرئيسيّة في العالم، كالتراث الهنديّ واليونانيّ، على أن الحيّز الضئيل الذي يخصّصه مؤرّخو علم اللغويّة للنحاة العربيّ لا يعكس الأهميّة الحقيقيّة لهذا التراث.

- كتاب الإيضاح للزجاجي (٣٤٠هـ) وكتاب الخصائص لابن جني (٣٩٢هـ) - على الرغم من الاختلاف الكبير بينهما في كثير من النواحي - يُعتبران قائمين على نفس الفرضيات الأولى؛ أن النظرية النحوية التي حددها التراث العربي ليست قادرة على وصف المادة اللغوية بالشكل الخيبي عليه

فحسب بل فإذاً أيضاً على تفسير مجيء المادة اللغوية بذلك الشكل، الثانية: أن هذه القدرة التفسيرية للنحو ما هي إلا نتيجة النظم الشامل والمتجانس والعقلانية التي يميّزها كلام العرب على عكس من اللغات الأخرى (١٧).

- يُعدّ ابن جني (٣٩٢هـ) أعظم شخصية في حقل الدرس الصوتي العربي بعد سيبويه، وقد ألف أول كتاب مختصّ تماماً بدراسة الخصائص الصوتية للغة العربية (سر صناعة الإعراب)، كما يفيض كتابه الآخر (الخصائص) بالملاحظات الصوتية، ويبدو أنه أول من تعرّف من النحاة بكل وضوح إلى أن الصوتات وحدات صوتية كالصوامت سواء بسواء، كما أنه أحسّ بالوظيفة التكاملية لهذين الصنفين فيما يتعلق بتركيب المقاطع (١٨).

- تعدّ الجهود العلمية لابن سينا (٤٢٩هـ) مصنفة ضمن مساهمة علماء وظائف الأعضاء على المستوى الصوتي، وكتابه (أسباب حدوث الحروف) يُعتبر أهم مؤلف يعرض ما كان معروفاً عند الأطباء العرب عن نتائج أصوات الكلام، وعلى الرغم من حجمه الصغير فمن بين الأمور التي تُحدثش المرء عن عقراء هذا الكتيب: الإدراك الصحيح للطبيعة الترددية للصوت ولبنية الأساسية لعملية السمع (١٩)، وثمة احتمال قوي أن يكون هذا الكتيب أول مؤلف يتناول موضوع التركيب الصناعي للأصوات الشبيهة بأصوات الكلام (٢٠).

- لم يحاول أحد من النحاة أن ينشئ نظاماً موحداً يتم فيه تفسير العلامات الإعرابية بالرجوع مباشرة إلى نظرية إسناد. كان الاستثناء الوحيد هو الاستر اباذي (ت 7٨٦ هـ) الذي يُعدّ أعم النحاة المتأخرين وأكثرهم استبصاراً، وذلك في جهديمتاز بالوضوح وتماسك الفكرة ومهارة الطرح (٢١).



«ابن سينا»

- ينتمي كتابا «لمع الأدلة» لأبي البركات الأتباري و«الافتراح» للسبوي (ت ٩١١ هـ) -الذي يُعدّ حلقة الأخير في سلسلة النحاة العظام (٢٢) - ينتميان إلى ما كان يُطلق عليه في تلك الفترة اسم «أصول النحو» وهو مصطلح مختلف تماماً عن معناه في القرن الرابع الهجري، وتعدّ هذه الجهود المتأخرة محاولة لتطبيق مفاهيم «أصول الفقه» على درس النحو (٢٣).

- يشكّل حفل (التجويد) مصدرأ ثميناً للمعلومات التي تعلق بمشكلاته حيثقي

صوتيات اللغة العربية، ويعود ذلك إلى أنه كان من الضروري لهذا العلم عملياً تسجيل التفاصيل الدقيقة للغاية لكل صوت من أصوات العربية، وأن يتتبع التغييرات التي تلحق الصفات النطقية والفيزيائية لكل صوت تقريباً في كل سياق يقع فيه (٢٤).

- تطوّر أثرُ أصول الفقه في البحث اللغوي العربي في اتجاهين: أحدهما نظري والآخر وصفي، ففي الاتجاه الأول طور الأصوليون نظرياً عميقاً في العلاقات بين اللفظ والمعنى والأشكال المتعددة التي يمكن لها أن تعكس تأخذها، وفي الاتجاه الثاني طور الأصوليون نماذج عميقة لتفسير أسئلة حتمتها عن معنى الجملة لشرطية (٢٥) والوعي الواضح بتطور اللغة والاتزان بمعرفة الاستعمال الجاري والعرفي عن تفسير النصوص الشرعية عتد من أهم إسهامات علم الأصول في التفكير اللغوي العربي (٢٦).

ولعلّ من أهم ما ذكره المؤلفون في حق التراث اللغوي العربي -وقديكون من وجهة نظر الكاتب- فحسب - أن الجزء الأكبر من المؤلفات الصادرة عنه كان يتألف من أعمال «وصفية» (٢٧).

في (٢٢٣) صفحة يُقدّم الكتاب المشار إليه عرضاً إجمالياً للجهود اللغوية العربية المتنوعة، ويتصف ذلك العرض بكثير من الشمول والاستيعاب ويصرّح مؤلفه والكتاب أن جهدهم جعله مقتصراً على تحليلية سبق أن قام بها مؤلفوه الثلاثة منذ عام (١٩٧٣م) (٢٨).
ومما يميز هذا العمل صفة (تعدد المؤلف)

بحيث تصدر آراؤه عن اجتهاد جماعي، مما جعل نتائج الكتاب أبعد عن الجهد الفردي الذي قد تشوبه صفة الجموح والمغلافة في الحكم، في مقابل ذلك توفر عليه مترجمان (الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالعزيز والدكتور كمال شاهين) تجلّى إحكام تعريبهما في سلسلة اللغة المنقول إليه ووضوح الفكرة. يمكن القول إن مكتبته الثلاثة المستعربون بوهاس وجيوم وكولو غلي جهداً لساني جدير أن يُنشر بالمنافسة والجدل في وسط حقل اللسانيات العربية، وكغيره من الجهود العلمية ينتهي هذا العمل إلى آراء ونتائج ليس من اللازم أخذها مسلمات، ولكنها نتائج تستحق أن تُحيد بالنحو لمباحثة وليست هذه القراءة إلا مدخلات تواضعاً لبعض أفكار الكتاب.

١- التراث اللغوي العربي، تأليف: بوهاس وجيوم وكولو غلي، ترجمة: أحمد محمد حسن عبدالعزيز، كمال شاهين، دار السلام، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص: ٢٢.

٢- السابق: ٣٢.

٣- السابق: ٣٢.

٤- السابق: ٢٣.

٥- السابق: ٣٢.

٦- السابق: ٣٩.

٧- السابق: ١٤٣.

٨- السابق: ٣٣.

٩- السابق: ٣٤.

١٠- السابق: ٧٢-٨٠.

١١- السابق: ٨٠-٨١.

١٢- السابق: ٧٢.

١٣- السابق: ٧٤-٧٥.

١٤- السابق: ٨٢.

١٥- السابق: ٣٩.

١٦- السابق: ٣٩-٤٠.

١٧- السابق: ٤٠-٤١.

١٨- السابق: ١٤٣.

١٩- السابق: ١٤٥.

٢٠- السابق: ١٤٦.

٢١- السابق: ١١٢.

٢٢- السابق: ٤٦.

٢٣- السابق: ٤٨.

٢٤- السابق: ١٤٤.

٢٥- السابق: ١٦٢.

٢٦- السابق: ١٦٤.

٢٧- السابق: ٤٨.

٢٨- السابق: ٢٢.

مواقيت الصمت... وصدمة التعرّي

قراءة في رواية (مواقيت الصمت)

د. مصطفى رجب



بدءً أمن العنوان «مواقيت الصمت» وحتى آخر فقرات الرواية، يؤدي الصمت دوراً محورياً في هذه الرواية البديعة التي صدرت للقاص خليل الجيزاوي، فمن البداية يسوق لنا الكاتب مثلثاً شعبياً يؤكد ارتباط الحق بوجود الصمت (الحق أخرس والباطل له ألف لسان) وقولاً مبيّر توكيداً: إن كل شيء يكتمل في الصمت، معبراً عن ارتباط الصمت بالكمال معززاً فكرته بنبل الصمت أو بالأحرى أحد أنواع الصمت.

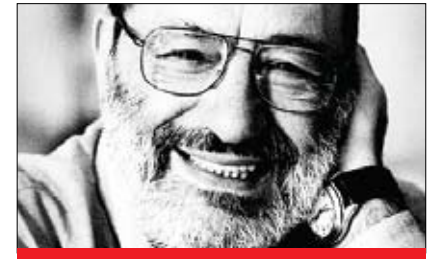
ويتأفف الكاتب في إهدائه بالرواية من استنطالة مواقيت وأسوار الصمت المذموم حتى إنه يتمنى انتهاء تلك المواقيت بيد الأجيال القادمة التي ربما تملك القدرة على تكسير أسوار الصمت.

إذن فنحن أمام نوعين من الصمت تطرحهما الرواية الأولى: صمت محمود يعزز فكرة المقاومة بصمت يبدو كصمت احتجاجي، والثاني: صمت قهطال حتى تحول إلى سلبية تسلب الصامت حقه في الحياة والرد والكلام المرادف للحياة.

من هذه النقطة ينطلق الكاتب خليل الجيزاوي ليأخذنا لمفاتيح فكرته، فكماترى في المدخل عبق الارتباط الشديد بالمكان (وهو السيدة زينب) الذي ما هو إلا صورة صغرى من هذا الوطن الذي يهيم الكاتب به عشقاً فخرًا يحيله هذا الوطن بكل تناقضاته أسفاً على حاله وصامتاً دوماً حزناً على ما آل إليه الحال.

إذن فعشق الوطن والصمت هم فكرتان تضافرتا لتتسجأ أفكاراً أخرى كتعريية البطلة وانفصالها عن الواقع وصمتها مع كل الناس اللهم إلا بعض نغز تحاورهم البطلة رغبة منها في اكتشاف نفسها التائهة.

ومن بداية الرواية وفصولها الأولى نشتم رائحة الحيرة التي تغز ونفس البطلة وعدم قدرتها على تحديده وبتكلمها لسان، فهي إحدى توأمين بقيت حية بعد رحيل توأمها.. لكنهما عادتت تستطيع التأكد من كنهها أهي تلك الفتاة الباقية؟ أم أنها تلك الميتة التي تلبسها مرة أخرى؟ أم هي مزيج بين هذه وتلك؟!



أمبير توياكو

وتزداد حيرة البطلة لتخلق عازلاً بينها وبين الواقع فترتبط ارتباطاً شديداً بأبيها الميت / الغائب حتى إنها اتناجيه، بل تتخيل -حتى لتكاد تصدق- أنه يتكلم معها ويجالسها في البيت، في التاكسي، وفي أماكن أخرى، وتحاول الفتاة أن تترك كنهها وأن تكتشف سر الغربة التي تحياها في وطنها وفي ذاتها من خلال أبيها الذي يسترسل برغم غيابه -في سرد الذكريات عن نشأتها وعن نشأتها وظروفها الأسرية بين أهم تسلطة تنتمي لطبقة اجتماعية أعلى وأغائب حتى في وجوده. ويعزو الكاتب ارتباط البطلة بالوطن إلى ارتباط أبيها به، وترسخ ذلك في بطنها حين يقول أبوها: «أله قدر شأ أعيش إلفي السيدة زينب»، «بلافي نفسي وسط الدراويش» ويبرز هنا العالم بمتناقضاته، فعالم الأب الذي يحيا فيه هو خليط من عدة عوالم، فالسيدة زينب مكان يعقب برائحة الذكر وحلقاته وتشم فيه رائحة الأوراد

الصوفية وأشعار ابن الغار و إنشائيا ياسين التهامي، وهو عالم تحيا فيه والدة البطلة التي تنتمي لعالم آخر تسيطر فيه روح المادة وطبقية التفكير.. الأمر الذي يجعل السيدة زينب تلفظ هذه الروح الغريبة إلى المكان الآخر: مصر الجديدة.

وبروز المكان الآخر يدفعنا هنا للبحث في كتلة المتناقضات التي تترجم هذه الرواية، فالبنات نصف باق أو نصف ميت من إحدى توأمين، والأب تغلب عليه مظاهر التقوى والذكر لكن يسهل جسداً خادماً لأن زوجته تحرمه من نفسه ولولدها لاملأ لبيتر كميحيا في الشارع بينما يحيا ابنه الآخر في الترف لمجرد أنه قد ولد في هذه الظروف فقط. والبطلة تحيا في عالمين متناقضين: عالم الأرواح والأشباح حيث تحيا مع أبيها الميت وعلى حد حقيقي يظهروا في قلبه بشكل جلي وهناك الحبيب الخبير تضيئ لنفسه أن يعيش في حجاب الذكر كي يحصل على وظيفة من صاحب عمل الصوفي، أو مسك المسبحة ذكر لشكر لغيره، أو ضيعاً لليل في سهرات ماجنة داعرة ليمسك زمام مصالحة.

**عشق الوطن والصلمت هما
فكرتان تضاهقان لتنسجا أفكاراً
أخرى كتغريبية البطلة وانفصالهما
عين الواقع وصلتها مع كل الناس
اللهم إلا بعض نفور تحاورهم
البطلة رغبة منها في اكتشاف
نفسها الخائفة**

ويستمر الكاتب في طرح فكرة للصلمت حين يواز بين صمت البطلة وبين انغماس أبيها غير الموجود أصلاً في الحكي واسترجاع

الأحداث، فيجد الأب الصمت المحمود عن قول السوء ويذم الصمت عن الحق سارداً الكثير من الأقوال التي تؤيد تلك الفكرة. ويأتي الكاتب بفكرة الصمت الذي يغلف لمجتمع لمقهور ويتصقلاً لفايل قوليلة راسماً خطابين قهر المرأة واستبداد الرجل في تلك المجتمعات الخيالية وبين القهر الذي يحيا كعرب مستخدماً للصلمت كرابط بين صورتين، فلجوه شهرة زلزال الحكي كحل للصلمت للبعث لقهروا لوطع لصلمت كنوع من دفن الرؤوس في الرمال والمقابلة بين الصمتين.

وتتسلل السياسة لتبرز في اعتناق الأب - الذي هو لسان حال الكاتب - للأفكار الناصرية وإيمانه بعبد الناصر وكفره بأبي زعيم آخر حيث يقول في ص ٢٧ «أين الزعيم الذي يمكن أن نغديه بالروح والدم؟ لقد تأمروا على الزعيم في حرب ١٩٥٦، واغتالوه في حرب ١٩٦٧، ودفناه بأيدنا يوم ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠». ويستمر الأب في البوح وتكتفي البنت بالسمع والصلمت.

على أية حال، يستمر الكاتب في تأكيد فكرة الغربة والحنين إلى الوطن / الذات من خلال البطلة التي يشهد داخلها الصراع بين الأنا / البنت وبين الآخر / التوأم الميتة، وتقاوم البنت فكرة ترك الوطن الأول - السيد زينب - إلى الوطن الجديد - مصر الجديدة - حيث توضح أسباب ذلك للتوأم الميتة حين تحاورها فتخبرها - مثلما أخبر أبوها - عن الماضي وعن قصة الحب التي عاشتها مع ابن الجيران، وفي تلك القصة ينسج الكاتب خيوطاً ضمنية أخرى تعمق من حالة الانفصام والانقسام الذي تحياها البطلة فنجدها تحيا في عالم منفصل تماماً - أو جزئياً - عن هذا العالم الحقيقي.

**بروز المهكان الآخر يدفعنا هنا
للبحث في كتلة المتناقضات
التي تزخم بها هذه الرواية.
فالبنيت نصف بيق أو نصف مبيت
من إحداهم توأمين**

الصمت المذموم جبال هذه الظاهرة التي
أرقت البطلة. ويتضح بشدة الصراع بين
الواقعين اللذين تحيقيهما البطلة حين تلجأ
للماضي البعيد وتنادي بحبيها باسم أبيها
الميت. ويتجلى أيضاً ذلك في نسيان هذا
الحبيب الغائب لقيم وأصول ابن البلد التي
كانت أهم ما يميز شخصية المصريين.



جمال عبدالناصر

ويمضي الكاتب فيتخذ من الحبيب ستاراً
ليعلق به على الأحداث فيخبر أنه يعمل
كواجهة لرجال السلطة الكبار. ويتحفنا
الكاتب بـ ٨٠ بصورة رائعة عن أن الأرض
- مصر - تغذف كل من يهادن ويمالي في
النيل وتمسح من على أرضها الطاهر قوآن
طال الزمن.

خطابات تشرح لها فيها ما تقاسيه من
الموحرة. ويستمر الكاتب في طرح فكرة
التغريبة عن الوطن التي توازي التغريبة
عن الذات. فيصور رحلة البطلة إلى باريس
التي غالباً ماتشد الناس لكنها الاستهوي
البطلة فهي تحس بحنين أجدى لوطنها الذي
ما عاشت فيه.

وتتأصل فكرة الانفصال أيضاً من خلال
فكرة التوأم محاولة إحداهم للسيطرة على
الأخرى وطردها خارج الحيز الجسدي. فيبدو
هذا طرح مقبول لفكرة الانفصال بين السيدة
زينب/ مصر لجدية و البطلة / توأمها مصر
عبد الناصر / مصر الآن، والكثير الكثير.

فلسيدمة زينب هي الوطن الصانع لخي فتش
عنه لبطلة في تغريبته كم تفتش عن ذاتها
وعن حبيها وعن مصرها وعن أبيها وعن
دفاعها الماضي كل تفاصيله وترداد المساحة
الانفصالية عن الوصف التفصيلي للأماكن
والمعالم التي تحتويها السيدة زينب فنرى
الحاج عيسى الذي ينتظر من الأجيال يتحدث
معه أمام محله، ونرى دكاكين الحاجة نعمة
وقهوة النادي الأهلي وكل الأماكن التي
تتكرر وجود البطلة، الأمر الذي يفعله معظم
شخصيات الرواية حين يرفضون وجود هبة
وبصرون على هذا الأمر الذي يناه في ما تفكر
فيه البطلة وتشعر به شاعراً قبل الانفصال عن
الواقع أكثر فأكثر.

يرصد الكاتب أيضاً الهوة الثقافية البحثية
التي تحياها مصر الآن « الجديدة » وبين
ثقافة الغرب ويستخدم كاتب بطلة أطفال
الشوارع ليعبر عن ظاهرة الغربة في الوطن ومع
وجود أطفال الشوارع ومعاناتهم يستمر
جميع مسئولين في كواجبهم معتنقين

ويلتقط الكاتب خيط قصة الحب التقليدية
ليبرهن على الفكرة الأولى/ الصمت. فحين
يفتض الولد البنيت من غير زواج حين تدعوه
لزيارتها في غياب أهل البيت. يجزع هو بينما
ترضى هي بالأمر وتقبله صامته. ويغادر
الحبيب الشقة صامناً، وبعد ثلاثة شهور
يسير ان معاً بالكلام لنصف ساعة كاملة.
ويؤكد الكاتب على فكرته من خلال الحضور
الطاغي للصمت في قصة الحب، الأمر الذي
يؤدي لغورها ثم انتهاها تماماً رابطاً بين
الصمت وبين الهزيمة وعدم الالتزام بالوعد.

نرى بعد ذلك جرأة الكاتب في عرضه للأمر
دون مداراة تذكر عارضاً صور فساد متتالية
تعيث لها مصر، لكن يعاب عليه استخدامه
أسلوباً أقرب للتقريرية منه للسرد حين
يتحدث عن معاناته من الفساد فيرصد
صوراً متوالية بطريقة تقريرية.

يظهر أيضاً الفساد مرة أخرى في حكاية
شحتقومه فشحتق صمت ويسجن راضياً
بذلك قابلاً خلف أسوار الصمت تاركاً أمه
وزوجته وحيدتين، وأمه تلزم الصمت أيضاً
حين يفضها أبو البطلة و يولدها غلاماً
ويزوجها لسائقه ولا ينسى الكاتب أن يلقى
الضوء على ظاهرة اجتماعية أخرى خطيرة
أيضاً وهي ظاهرة زواج الفتيات المصريات
من أثرياء الخليج وظهور ذلك كتجارة كما
تفعل الحاجة نعمة حين تعرض لها لبطلة
الزواج من أحد أثرياء العرب.

ونمضي لنرصد حالة الانفصال بين الواقع
الحقيقي والواقع المتخيل فنرى محاولة التوأم
الميتة العودة للحياة بامتلاك مكان التوأم
الحي تحالو البطلة أن تكسر جواز الصمت
عن طريق البوح للحبيب الغائب فتكتب إليه



خليل الجيزاوي

القاسي فيه وترحل بعيداً رافضة محاولات التوحيد ليها وتهرب عن مصر حاملة معها كل الحيرة والألم.

أخيراً، فإن خليل الجيزاوي حاول أن يقدم رؤية سياسية اجتماعية لواقع مصر من خلال رواية جيدة، لكن يعاب عليه اهتراء بعض الأجزاء فتبدو كأنها أدخلت عنوة على النسيج الروائي ومن خلال مزج اللغة العامية السلسلة باللغة الفصحى ينجح الجيزاوي في إخراج رواية متماسكة لغويًا وتسليطه الضوء على قضية الصمت نجح الجيزاوي في تعريتنا أمام أنفسنا وأمام بعضنا بعضاً رافضة عيشتنا داخل أسوار الصمت العالية أملاً في تحطيمها يوماً ما.

واضحاً من خلال محمد جنينة الفساد لسيلسيخيتي عيشته مصر للثمة لففتي يعمل عامراً للسيط فوقاً خمسين ولسنتين ويخبر البطلة أنه على تلك الموائد الفاجرة العامرة بالخمرو الجنس تدارم صروتسوى معظم صفقات أصحاب الجاه والنفوذ.

يستمر الكاتب في طرح فكرة الصمت حين يوازى بين صمت البطلة وبين انغماس أبيها غير الوجود أصلاً في الطلعي واسترجاع الأحداث، فيمجد الأب الصمت المحمود عين قول النسوة ويذم الصمت عين الحق سارداً الكثير من الأقوال التي تؤيد تلك الفكرة. ويأتي الكاتب بفكرة الصمت الذي يغلف المجتمعات المقهورة

عند نهاية الرواية تقترب الفتاة من الجنون جراء الصراع بينها وبين توأمها -صراعها الداخلي- ويتضح ذلك في رسالتها لحبيبها المعنونة (عزيزي س) حين تخبره أن كل ضحايا القهر هم أولاد شوارع بصيغة أو بأخرى. وتبحث البطلة عن التحرر من الذات ومن الاستعباد الداخلي فتهرب من الوطن نهائياً عندها شهر منحة ويظل الصمت مرة أخرى مخيماً على أجواء شوارع مصر كلها بعد رحيل عبد الناصر الذي يطرحه الكاتب كحل رغم موته لكل مانحن فيه من صمت ناتج عن القهر وأخيراً أتخلى البطلة عن صمتها مع حبيبها وتواجهه برأيها

تبلغ الأحداث ذروتها ويشتد الصراع الداخلي في نفس البطلة بين الأدوار الميتم والحي رغبة في فرض السيطرة على الحيز المكاني (الجسد). لكننا لنحظ سرداً خبرياً تقريرياً جافاً للأخبار داخل الرواية عند استعراض الأخبار من قبل البطلة في الجريدة. وتعاود البطلة الأم الماضي من خلال ظهور أشباح ماضيها في صورة مقتضبة للأم الهازئة بانبتها التي تحب العيش في الحوارية مقابل صورة طاغية للأب الذي يشد من ساعد ابنته ويؤيدها في كل ما تفعله ويبرر لنفسه أخطاءه أمام ابنته ويسترسل الأب في عرض فكرة أن الدين هو خمر الشعب المصري الذي ينسبه ما فيه من الموقهر، فيخبر أن الأب يهو حلقات الذكر في السيد ولا يستطيع أن يحيا بدون العيش في رباب «أمها شمس» كي ينسج أمه بيته وهزائم الشخصية وتصل مرارة البطلة لمنتهاها عند مليح جمعها بعض شباب في مقهى إترنت عند تقاطع التيار الكهربائي لبرهات معدودة راغبين في نهش عرضها دليلًا على حال البلد المتردي. بعد ذلك ربما يحسب على الكاتب اهتزاز الحكمة الدرامية -في مواطن محدودة- حين يزوج بعض اللقاءات التسجيلية بين البطلة وبين أطفال الشوارع فترصدها في لقاءات ربما تكون جافة نسبياً من ناحية اللغة والصور فسوقاً لم أطفال الشوارع فهناك عملياً طفل الشوارع الذي يعاين فسوقاً المعاملة في الملاحة تحت يجل الشخوذ الجنسي وربما تتكرر نفس القصة مع باقي الأطفال الذين التفت بهم البطلة دون تغيير يذكر اللهم إلا بعض التفاصيل الصغيرة. وي طرح الكاتب حللاً ربما يبدو ساذجاً في رغبة كل الأطفال تقريباً أن يستخرجوا بطاقات هوية وأن يلتحقوا بالجيش أو الورشة. ويرسم الكاتب ملامح عالم آخر تحت السطح يبدو فيه

قراءة في الأعمال الكاملة للدكتور شهاب غانم..

الشعر بجناحي التاريخ والفلسفة

حمزة فناوي

الكثير من قصائد الحيوان يتميز بالطرافة بدءاً من التسمية (عتبة النص) مروراً بالموضوع، ووصولاً إلى الخاتمة التي تحمل بدورها شيئاً من الطرافة الأسلوبية مثل مفاجأة القارئ أو إدهاشه أو التوصل إلى حكمة شاملة تجمع ما هدفت له القصيدة من البداية كقصيدة (بخوخ) مثلاً وقصائد (هنوف) و (مناغاة توأم) (مداعبة)، (فأرميكيا فيلي)، (سباق الجردان)، (برج).. إلخ.

قصيدة (بخوخ) التي تصوّر جداً يلاعب حفيده، فيخفي منها الدرهم في يده وهو يهمس (بخوخ) وهي تحاول مجاراة، ولعل هذا كلمة /الثيمة/ مستخدمة لخدمته ومن الدرهم مستمدة من الأدب الشعبي ومن أبيات الحكاية الشعبية يستخدمها مبدع في قصيدته أكثر من مرة:

(ضحكت والتمعت دهشتها في العينين
كانت يحفظها المولى دون العاميين
«بخوخ»

وتوارى درهمنا المنفوخ
راحت تحضّر دميّتها الضخمة ذات الثوب
الجوخ

وضعتها في كفيّ وقالت: «بخوخ»
قلت أراوغ في صوت مبحوح،

البنية الشعرية، الهيكل والمضمون بين الداخل والخارج

في الأجزاء السبعة للمجموعة وهي على التوالي (بخوخ و قصائد أخرى)، (معاني الهوى عندي وقصائد أخرى)، (سوف يأتي فجرٌ وقصائد أخرى)، (المخاض في وادي عبقر وقصائد أخرى).

(أرقٌ وقصائد أخرى)، (من أين أدخل في المرثاة يا أبتٍ وقصائد أخرى)، (الدروب الخضرو قصائد أخرى)، في هذه الأجزاء من الصعب أن نمسك بمحطت شكلايية فاصلة بين جزء وآخر، فالقصائد هنا لا تخضع بين مجموعة وأخرى للتطور الزمني الفاصل بين الشكليين الرئيسيين لكتابة قصائد الحيوان (البيئية والتفعلية) فالقصائد تتمازج في المجموعات كلها بصورة تؤكد أن طبيعة الموضوع هي التي تفرض على مبدعها شكلها الكتابي لإصرارها على شكل محدد للكتابة يُكرّس به توجهاً معيناً.

ولست أعرض سريعاً لموضوعات قصائدها لئلا يظن أنها لا تميز إلا بنحصر فقط بين شكليها الكتابيين إنما أيضاً أعلى مستوى القصائد والموضوعات، فالبنية الشعرية في الحيوان تتميز بالثراء الشكلي والمضموني، أي بين الداخل والخارج.

عندما وقفت أمام الأعمال الشعرية الكاملة للدكتور شهاب غانم، كنت أستحضر تاريخاً من الشعر يمتد إلى نصف قرن من الزمان وهو ما يعني بدايات ومعاصرة إحدى المدارس الشعرية الهامة في تاريخنا الشعري الحديث وهي مدرسة «الشعر الحديث» أو «الشعر الحر».

غير أن قراءة هذه الأعمال التي جمعت بين دفتيها لسبعة وثلاثين «أسبوعاً» لحسب تصنيف شاعرنا «تؤكد لنا أن د. غانم لا يلتزم نهجاً مدرسياً وحسب، بل هو شاعر لا يكتفي بالكتابة بل يفتخر بالكتابة، أيضاً يكتب به القصيدة الحرة أو التفعلية، ويبقى الفارق بين «الشكليين» في الكتابة هو المتعلق بالخصوصية الأسلوبية لكل منهما، والمرونة الإبداعية التي تمنحهم هذه الأخيرة أكثر من الأولى، حسب ما أرى، في استخراج قصائلهم من الإبداعية، نهجاً للقصيدة دون التقيد بالإجراء البيئي المحكوم والمؤطر في الشطرين المحددين.

وبعيداً عن هذا التجريد النظري ندفع إلى هذا الحيوان المجموعة للنهل من روحه التي تسري بنا خمسين عاماً في فضاء الشعر العربي.

هذي الدُميةُ أُلحى من أن تُخفى
.. يا روح الروح!

فالقصيدة التي يخالها القارئ تصويراً
مشهديةً لطيفاً لحوارٍ فيبين جهوداً في
إملاخفيهايتها لحكمة هيملي في
الشعر العربي (بيت القصيد) هيملي في الشعر
العربي أيضاً (بيت المركز أو النواة) فالحكمة
البادية هي أن الدرهم / الدينار / الدولار، لا
يُمكن أن يُخفى أو تُخطأ أثره العين في هذا
الزمن الذي لا يرى سواه فيه.

وهذا النوع من القصائد يُطلق عليه في
مدرسة الشعر الحديث شعر «لوهضة» وهو
المعتمداً على التكتيف والاختزال و طرح الفكرة
في نهايتها بصورٍ سريعةٍ و لافئةٍ تمكّن منه
شاعرنا على امتداد العمل الذي حفل بهذه
النوعية من القصائد.

غير أن استقطاع شريحة من العمل، من
الصعب أن تُلخّص السمات الفنية الكاملة
لديوان، وذلك لتنوع الفنيات المتبعة في
كتابة القصائد، التي غلب عليها الطابع
الوجداني، والتيار العاطفي كما في قصائد
شديدة النزوع إلى هذا التيار مثل (حلول)،
(معاني الهوى عندي)، (عينك)، (هو الحب)
وسواها من القصائد. أما التوجه السياسي
في القصائد فواضح من خلال الكثير من
القصائد التي رصدت قضايا كانت أيقونة
عصرها، وبعضها ما زال حياً الآن، ومن
القصائد هذه (بيروت ٢٨)، (هدايا كيسي نجر)،
(المذبحة قبل الأخيرة)، (طيور الحجارة)
(الموت والحضارات) (الفوضى الخلاقة)
(القرن الخامس عشر) .. إلخ.

هذه القصائد، كما هو واضح من عناوينها

الشديدة الالتصاق بموتونها، إنما تشير إلى
ارتباط الشاعر بقضايا عصره، وبهويته
العربية، وإيمانه بالنضال والحق والقيم.
نقرأ في قصيدة (بيروت ٢٨):

لو كانت تسمع مني الهيئات المعنية
لأشرتُ بأن تُستحدثُ جائزةٌ دولية
أعلى من «نوبل» للإنجازات السلمية
تمنحها لـ «مناحم بيجين»
ولـ «شارون» و«هيج» و«ريجن»
عن «صور» و«صيदा» و«النبطية»
ومجازر بيروت الغربية

بيروت الحسنة المعنادة أن تسترخي تحت
الأنعام
أمست لا تجد مكاناً لتنام
إلا فوق الألغام
أو تحت جحيم النابالم
بيروت المعنادة أن تحيا تحت عنقيد الكرم
الذهبية
باتت لا تحيا إلا تحت القنبلة العنقودية
والقنبلة الفوسفورية
وسعير الأحقاد الصهيونية

أه أه
لم يبق إلا أن نصرُحَ وأذلاه
فلدينا لا يوجد «مُعْتَصِمٌ» حتى نستنجد
«وأفعتصماه»
ولدينا لا يوجد «قُطرٌ» يهتِفُ فينا «وا

إسلاماه»
لم يبق إلا الأشباه!

عشرون نهاراً تحت لقصفها
بيروت
لم تسقط
لكن قد سقطت عن عورتنا أوراق التوت.

في النص السابق لاحظنا تقطع السيميائي/
الإشاري بين الرموز التاريخية المُستحضرة
من تاريخنا العربي والإسلامي إلى قلب النص
الذي يستشر فالحالات التاريخية نفسها
التي يرمز لها الحدث التاريخي المُستحضر.
واستحضار هذه الرموز يستلزم من المبدع
أن يخلق لها واقعا في تجربته الشعرية
المعاصرة بمعنى أن عدولة استحضار هذه
الرموز - الشخصيات خصوصاً - ليس من
منظور توثيقي - تاريخي مباشر، لكن من
زاوية إبداعية، وذلك من خلال إحياء هذه
الشخصية ضمن سياق شعرٍ بل قصيدٍ
إعطائها أبعاداً متعدّدة، وهو ما برز في هذا
التوجه الشعري في مجموعة دغانم باقندار.

تتالي الدوائر.. الشعر عبر الذات إلى العالم

ذكرنا أن الموضوعات المتناولة في
المجموعة لا تقف عند توجه بعينه، وإنما
تنوع اتجاهاتها في أكثر من منحى وغرض،
ما يمنح العمل / الرؤية ثراءً إبداعياً حقيقياً،
وهذا الاتجاهات إنما تتحرك في شكل دائري،
كألمة صدرت من الشاعر التي تتسع رؤيتها
من دائرة لأخرى كحجرٍ يلقي على سطح

بحيرة فيخلق التوترا لسطحيه هذه الدوائر
المتتالية والتي قلير طهار ابرص موضوعي
واحد، إن ماتت في اتساعاتها المتعددة
راسمة مشهداً سائياً ووجدت من الذات،
مروراً بالدائرة القريبة (الأصدقاء، الإخوة،
الأبناء) مثل قصائد أخي حمود الشهبان تجمع
بيننا)، (دمعة على تريم عمران)، (دموع
على راشد)، (سلاماً بأب عبد السلام)، وهي
كلها قصائد في المراثي، وهو توجه أصيل
وراسخ في اتجاهات الشعر العربي القديم،
(هنا تأخذ أثر التوجه شكلاً عمودياً يتعلق
بالتصنيف لموضوعي لنص وفاقاً لطبيعته
لاخارجه)، وتتتالي الدوائر بعد هذه الدائرة
القريبة من المحيطين من البشر متسعة إلى
مشهد الوطن، الذي ناله الكثير من الاحتفاء
من قلم شاعرنا الذي عاصر اتحاد الإمارات
وقيام الدولة، وكتب عن ذلك باعتراف الشاهد
وعين الراصد في جزء خصه لذلك بأكملة
وهو جزء (سوف يأتي فجرٌ.. وقصائد أخرى)
ومن قصائده (أغنية عيد للخليج) و(عيد
الإمارات) و(في عيد الاتحاد) و(أم القيوين)..
وسواها وهذه الرؤية للوطن في شكله الوليد
يتسع ليشمل صورة وطن العربي بأكملة،
من قصائد تعرض لبعض أسمائها ومنها
قصيدة (بيروت ٢٨) السابقة.

دائرة رابعة تتسع رؤية الشاعر لتشملها،
وهي تستعرض الهم الإنساني العام ونرى أن
هذه الدائرة هي أهم كائز الديوان، فالشاعر
لا تقاس إنسانية قلمه ومداه الشعري إلا
بتفعله مع قضايا عالمه في صيرورته
الأشمل، من هنا وجدنا اتساعاً في رؤية
القصائد لتصل إلى العالم في رصد قضايا
المجردة وهو ما لمسناه في قصائد دللت
إلى قلب هموم الإنسان في العالم ومنها: (ما

جدوى الأشعار)، (الموت والحضارات)، (صلاح
الدين في ديزني لاند)، (حضارة النابالم)،
(العولمة)، (الزمن السوريالي)، (الفوضى
الخلقة)، (متقفون)، (تواجد في دفقة فناء)
(تأملات في الكون).

وقصيدة الموت والحضارات تمثل نموذجاً
لرصد هم الإنسان المحاصر بالموت
والثورات الدموية والحروب التي ترفع لواء
الشعارات، ثم يكون التطبيق مجازاً ودماء
وبشر أعابرين في ذاكرة التاريخ كنقش فوق
الماء، من خلال استعراض القصائد للثورة
الفرنسية و(حرب كوسوفو) يقول الشاعر:

(وللموت آتاه

فألوف الرؤوس التي أينعت

لم تعد مشكلة

فقد اخترعوا المقصلة

كلمة روبسبير

بإيماء طرفٍ يُشير

رأسٍ يطير

وكل الجماهير تضحك

يعلو الصغير

رأس أمير

ضحكٌ هتافٌ صغير

رأسٌ طفلي صغير

ضحكٌ هتافٌ صغير

ثورة!

يسقط الباستيل

حرية!

تهبط المقصلة

والأخوة
فلتهبط المقصلة
يا لها مهزلة!
والمساواة رأسٍ يطير
رأس من؟
روبسبير)

في هذا المشهد الشعري الأخير رسم مرارة
السخرية من الحياة، ويرصد جانباً من
الثورة الفرنسية (التي مازال الكثير من
المؤرخين يرون فيها انقلاباً دموياً عنيفاً
أكثر منها ثورة إخاء وعدل ومساواة) تقف
بنا القصيدة بين حدي الموت والحياة في
تناقضهما وتضرب مثلاً بروبسبير سفاح
الثورة الفرنسية الذي استخدم الجيولتين
(المقصلة) في حمله ستاً لفرنسي
في خمسة أسابيع واستمرت لثورة فرنسية
(المقصلة) في تقطيع البشر حتى وصلوا
إلى ٣٠ ألف ضحية، حتى أطيح به، وأعدم
بطريقة فسها مقصلة مشيخاً ألعنت
المظلومين وأرواح القتلى.

ألم مشهداً في المقصيدة في صير صحر

كوسوفو، بقول الشاعر:

(والقبور جماعية في كوسوفو

وليس عليها شواهد

أنت تحفرها الآن خوفاً من الصرب

خوفاً من الضرب

وبعد قليل

يُكدّس جسمك فيها

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



فهذه رؤية التي جسدتها قصيدة مؤسسة البوسنة والهرسك من خلال رصد الآثار المرعبة التي خلفتها إرثات جعل من هذه المؤسسة امتداداً لأدب النكبات في الشعر العربي القديم، من حريق البصرة في العصر العباسي وورثاء الممالك في الأندلس، إلّا أن مؤسسة شعوب بلبلقية مسلمة تجوزت في فضاءاتها لمارت كعب فيها من جرائم وظلم بحق شعوب كل المآسي التي سلفت في تاريخ الإسلام، وإذا كان الضمير العالمي قديماً أليماً لك من وسائل التواصل والإعلام مليجعله يتنبه لمثل هذه مآسي في القرن العشرين بما يملك من وسائل وتقنيات. ذكرها الشاعر في القصيدة تمكّن أن يطلع الرأي العام العالمي على المآسي والكوارث التي يلحقها الإنسان بأخيه الإنسان ومن ثم استطاع العالم الذي أصبح أسيرة واحدة أن يكون له تأثيره في مجرى الأحداث والدفاع عن الحق. لكن يبدو أن الأعياب السياسية العالمية تعتمد إلى مصادر هذا الرأي العام العلمي وتوجيه المشكلات وإدارتها لمصلحة القوى الكبرى وأهدافها الاستراتيجية هذا ما وصل له الشعار المنهش من موقف التاريخ الذي لا يباي بالجرائم التي تمر عبره ولا يهتز لها وفي هذا التساؤل العميق الذي أنهجبه لشبهه لقصيدها كثر في فلسفة عميقة تطرح الأسئلة حول كل ما ينتهك الإنسان، وينال من كرامته وحقه في الحياة والترقي.

مع ألف جسم هزيل
لم يذُق لقمّة منذ عهد طويل
لم يبق شاهد..!
وسائل منع التأثر بالإيدز
منثورة
في البناية بالقرب
هذا فتى وفتاة
هتكا قبل أن يُقتلا
وذاك عجوز وشيخ
شوّها قبل ان يسحلا
وطفلاً وطفلة
مُرّقا
أحرقا
يا لها من مشاهد
والكون شاهد..!
القبور جماعية في كوسوفو
بينما القرن يوشك أن يلفظ أنفاسه
هو قرن الحواسيب
والطاقة النووية
والنعجة دولي
وقرن اقتحام القمر
بالجهل البشر
كيف حربان كونيتان بذاكرة الناس لم
تتركا من أثر!
يا لجهل البشر
بل لشرب البشر!

الشخصية المسكونة بمتاهات الأزمان

قصة سلمى مطر سيف

أحمد حسين حميدان

فجاء سياقها مفعماً بالرحيل والغياب ومتخماً بأسئلة توافقة إلى معرفة كنه الموت من خلال صيغ استخدمت فيها الكتابة تقنية لخلق خيال والأسطورة فنقلت شخصيتها إلى عوالم الجن والسحر والميتافيزيقا حتى «هاجر» التي استحوذ اسمها على عنوان المجموعة يقول عنها لطل قصة «الشعبان» «جنية جاءتني وغسلت ما بي من قذارة. مسدت رودي بطهارتها قبلت أصابعها وسميتها هاجر» (٢) ..

هكذا تقدم سلمى مطر سيف أدنتها للواقع المعاش الذي اغتال لها بطلقة قصة «ساعة وأعود» والتي أفرط في قسوتها مع بطلقة قصة «لنشيد» وشريكها المرأة الرمز «همة» فتبعث بالطارهارة بطلقة قصة «هاجر» من وراء لطبيعة الواقع المدان في ممارساته المزوجة المتناقض سره مدع عنها في أي الواقع الجديد من رحم الغيب وأساطيره، وهو ما يعيد إلى أذهاننا عالم «فيروز» بطل مجموعة قصص رجمتة عن حبيبته لمفقودة «يلس مينة» التي قال عنها الشيخ لها شمي «يلس مينة» صفاً لمفقودها في ما لجنسية تقييم مع المرده هناك» (٣) لكن الجنية في قصة «الشعبان» ليست نصفه المفقود كما يتوهم بطل سلمى مطر سيف وهو مسر لصيقه «زوجتي الإنسية لا تعلم شيئاً عن ذلك، لقد

يتجاوز قيس ليلي بجنونه الحواجز الاجتماعية إلى حرية اختياره ولويس أرغون ألم يحرقه جنونه بالسامن أسراقي النساء...؟! ..

كذلك جنون بطل سلمى مطر سيف بذاتها المفقودة يحرقها من حصار الجدران ويخرجها من ثقب الباب الموصد باحثاً عن الغائب من كيانها بتوق جسدي إلى اعتناق أري نحو فضاء أرحب، وإذا كانت القصة الروسية - السوفييتية قد دونت انتحار بطلتها «جميلة» عربوناً حريرتها واحتجاجاً على «الألاجتماعية العليفا» في سلمى مطر حونت بطلقة قصتها ضمن بصيرة مفتوح على احتمالات السلب والاعتصاب وتحت لسانها بقية سؤال الحرية الذي لا يكف بينما كان لسان بطلقة قصة «لنشيد» في المجموعة القصصية الأولى ذاتها ليهاجج سؤال المعرفة الذي تمحور حول كشف شخصية المرأة «همة» والتي تعتبر إحدى ضحايا المجتمع الذكوري المبني على تناقضات صارخة بين طروحاته وممارساته وهو ما استمرت في تصويره والكشف عنه في مجموعة ثالثة «هاجر» التي نقلت إلى سطورها النهر الذي تخيلت بطلقة قصة «ساعة وأعود» فرقها في قمة هو ذلك ضمن مجموعة مشبهة وكأها في قصة صها للاحقة تستكمل سيرتها الأولى

نشير في بداية متابعتها لمقدمته القاصة سلمى مطر سيف إلى أن مجموعتها الثانية «هاجر» حظيت بمقاربات وقرارات نقدية أكثر مما لالتة مجموعتها الأولى «عشبة».. ولعل لسبب كمن في نهاها دخلت مجموعة مكرراً، سيما وأنها طبعت خارج دولة الإمارات، ولم يُصر إلى إعادة طباعتها مرة أخرى (١).

وهي يمكن من أفران سلمى مطر سيف للتميل في قصص مجموعتها إلى كون الأثني ولا تجعل شخصياتها النسائية تهادن أزمان الواقع كما هو الحال السائد عند عدد غير قليل من شرايح النساء.

فهل تسعى الكاتبة إلى تصحيح مواقف المرأمن مكابذاتها المختلفة، أم أنها ترغبت بالتشابه من دائرة التعميم القتل كينونتها النفسية - العاطفية والعقلية - والمعرفية وذلك من جو كيرها لقصصها في مجموعتها الأولى «عشبة» التي أيقظت فيها غير رغبة أنثوية دفيئة تدفعها إلى أمنيات لا تغفو وتجعل بطلقة قصتها لساعة وأعود تظير في مناهة بياض الورق إلى حلمها غم الجدران وأولها لموصد كحدق سحرية عصية على الغفص وقضبه. ألم يقل الشاعر الفرنسي بول إيلوار: ليس لليأس أجنحة ولا للحب أيضاً لكنني حبي مثل حبي مثل يأسني؟.. ألم

وصلت إلى مرحلة من الشك بأنني على اتصال مع امرأة أخرى..» وهذا إن لم يكن عدم توافق وانسجام في حياته الزوجية، فيأخذوه الوهم إلى سعادة متخيلة مع الجنية كنوع من التعويض الذي يعبر عنه بنفسه قائلاً: «لشمر أحتها لعلها لفة بي وأفسسها لعل عشتني وأرى كل ما حولي من خلالها.. لم أذق سعادة مثلما أشعر بها الآن..» (٤).

بهذا المعنى تصبح المرأة مصدر عذاب في بعدها الواقعي وتكون ملاحقها للتعويض في عدها لم يتفريقها وحلمها يوفق جعلت الكاتبة الإحباط والضجر والموت معادلاً لنموذجها الأول في قصص مجموعتها «هاجر» بينما صاغت احتفاءها بالحياة ولنهوضها في قصص هجموعتها «شبه» التي جاءت في ملبطون تكس المظالم الأولية لولادة الحولة الإماراتية المتحدة وحالة الزهو التي شاعت بين أبنائها معتمدة في تصوير ذلك على تقنية المفارقة التي تسنلها تقديم التباين الحاصل بين مرحلتين.. مرحلة ما قبل قيام الحولة المتحدة ومرحلة ما بعد قيام الحولة المتحدة ومقدمة كاتبة في قصتها «الزهرة» بعد الأكثر تعبيراً عن ترسيخ صورة هذا التباين القائم بين صحراء أومية تعليمية وعرفية في قصة خلفان لعلها تخلص منها وبين واقع جديد محفوف بأحلام غير منتهية إلى قصة فسيفسائية يسعي إليها معللاً ذلك بقوله:

«لو كنت متعلماً ما كنت سائقاً في الوزارة..» (٥) وهو ما جعله يحرص على تقديم زهرة كل يوم للمعلمة التي كانت تنشر في عليه وفي مدرسة تعليم الكبار، في لفته واعية منه إلى الإحساس بأهمية العلوم المتعلمين ولكن بنظرة بر اغمائية رأيت من خلالها تحسين واقع الوظيفة ومركزه الاجتماعي، الأمر

الذي جعله لا ينظر بعين الرضا إلى زوجته الأمية البسيطة ويسأمن بيته لخلوه من الورد الذي بات هديته المفضلة للمرأة الأخرى - المعلمة - التي أبعدته عن زوجته دون أن تدري، بعدما ساقه الإعجاب بها إلى تمنيات الزواج منها ليبلغ معها واقعاً علمياً جديداً أخذ يتسوق إليه وكأنما زوجته باتت جزءاً من ماض كان يسعى للانعتاق منه إلى مستقبل يحدث تحول فيه تراث الصحر لعور ماله إلى روم منذ التحاقه بتحصيله التعليمي كما تؤكد القصة بسياق غرائبي يندرج ضمن الواقعية السحرية التي قدمت الكاتبة عبرها الحدث القصصي وقائع افتراضية تجاوزت فيه سلمه صرسيماً أجواء الإمارات وبيئتها المحفوظة عبر تخييل سمحها للشهر كز لتعليم الكبار من الرجال بكادر تدريسي نسوي غير مذكور به في الحديث الواقعي مبدية إيماناً وتفواؤاً لكبيرين بمستقبل قادم سمت الإمارات بواكيره باتحادها وبوعي أبنائها التخفي التشكل من جراء عملية تعليمية الناهضة التي تعاطفت الكاتبة عبرها مع بطلة قصة «قط لعلها مستهجنه زوجته غافرة» إعجابها وتوددها إلى المعلمة بعشرات الزهرات دون أن يبادر إلى تقديم زهرة واحدة إلى تلك الزوجة - الضحية - على امتداد السياق السرحي القائم على تقنية المفارقة التي نشأت عندها فاضلة غير عادلة لأهلها بين امرأتين غير متكافئتين معرفياً وكأن كل واحدة منهما تنتمي إلى زمن مختلف عن الآخر... والموقف المنحاز الذي جسده «خلفان» في القصة تتغاضى عنه الكاتبة لأنها تحمل مسؤولية للمجتمع وأعرافه الخاطئة المتوارثة وليس الفرد محد بعينه سواء أكان الفرد ذكر أم أنثى... لذلك سعت إلى إلغاء فعيل هذا المجتمع وتغاليده غير الصحيحة في قصة «بحران نشوان» (٦).

من خلال بطلها المخمور - حارس البحر - الذي بدأ ماحباً للمرأة التي توهم خروجها إليه من خلف الموج في لطفه لوي تقرب منها ويعرض عليها ارتداء ملابسها لتشاركه حراسة البحر.. ولكن عندما تعود الصحة بين الفترة والأخرى من آثار الخمر وتستيقظ فيه الأعراف الاجتماعية وتغاليدها الموروثه يعاملها بقسوة ويشبعها صراً ثم يندم على ما فعل ويترجع ليعود إلى التودد إليها من جديد إلا أنه يقرر في النهاية تسليمها إلى السلطات المختصة بعد إقدام وإحجام أظهرته الكاتبة في موقف بطلها بالاعتماد على المرأة التي أخرجتها من بطن الماء كعروس سحرية لتجعل عندهم رآتها كسنة للفعل الاجتماعي في الفرد وهو ليس ميه كارل غوستاف يونغ بالأنا الجمعية وقد بينت الكاتبة من قبل آثار فعاليتها السيكولوجية والسوسيوولوجية في المجموعة من خلال ما دونته من رحوذ الأفعال على غياب بطلتها في قصة «ساعة وأعود» وذلك بعد اعتمادها على عدة أصوات متباينة للراوي المشاهد تناوبت من خلالها الأدوار مع شخصياتها في نقل وقائع الحدث فمثلته في السياق القصصي الراوي برؤية خارجية عامة بمجرب السرح حسب رؤية توماس فسكي والتي تكون فيه كبر من الشخصية في العمل القصصي على حد تعبير تودوروف (٧)..

وفي هذه الحالة تكون الشخصيات التي اعتمدت عليها الكاتبة لمشاركتها السرد أصغر من الشخصية التي يدور حولها لحدث القصص الخيقي في قصة «ساعة وأعود» (٨) غير قابل للحسم ومشرعاً على الاحتمالات المتباينة والمنقولة من أحاديث الرواة المتضاربة حول مصير بطلة القصة مما أبقى سيرورة أختافها مفتوحة على

«قال جدي سأذبحك كدابة الزريبة إن شاهدتك مع تلك المرأة الملعونة..» (١٠) مما دفعها إلى سؤال أمها عن أسباب كره جدها له فظمراً أو لسببه نعهدها من الخراب عنها والتعرف إليها وحين ترى الخوف والمرادغة في عيني أمها تعود إلى جدها ذاته وتكرر عليه الأسئلة ذته فتجفي أجوبته المرادغة نفسها تتكرر من جديد وهو ما تتقصد الكاتبة تمتلكه بررات استمرار عملية لسرد التحولات في سيقها على الخوض والرمز المكون منه حقيقة المرأة «دهمة» الذي يعتبر بمثابة المحرض الدائم لحركة بطله لقصته مبنية على الاستكشاف لمعتم على الإصرار والجرأة، فهي رغم التهديد بالوعد تلح على المعرفة وحين لاقتنع بميلها لها تفترض أسباباً وإجابات قائمة على المفارقة وتلقي بظنونها لافتراضاتها لمن يحاول إعادتها من هذه المرأة لتجذب تفسيراً ما يحور حولها فهي تخبر أمها عن عزيمتها لبارة دهمة - رغم تهديدات الجد - لتعرضها على كشف الحقيقة الغائبة ولتجربها على قول الكلام غير المباح عن حقيقة هذه المرأة، وعندما تلمس تضارباً في كلام أمها تتجرأ في الإفصاح عما تريد معرفته وذلك بسؤال جدها بطريقة استكشافية:

«ما ظلمتني عن دهمة أمها لسوءه؟»
جميلة بدأت أحبها.. « (١١).

وتكون النتيجة عقوبة صارمة وقاسية من الجد، تزداد بها الحفيدة إصراراً على معرفة الحقيقة التي أبقته الكاتبة طي مرادغة الأم وتهديدات الجد لتكمل نسيج حبكتها لقصته بخطاب ينتج من تسريته على المفارقة بين اللون الرمزي للدونية وصاحبه الطافح للسحر وتلحق التكوين وكذلك بين المعلن والمضمر وهو يلتجئ بشكل ظاهر



نهدت إليه في سيقها القصص مع العلم أن هذا المروءة والاختفاء قد استُفهمته بتسجيل ردود الفعل عليه وهو ما استثمرته سلم مطر سيف وهو حديث بطلها كشف عن صورة الطيف الاجتماعي وتباين الوعي فيه وتضارب أقواله ومواقفه إزاء ما يجري من أحداث، وهي بذلك تضيء جانباً من أزمة المجتمع مع قضايا التغيير المنتهية الأمر الذي دفعها إلى تبقي سيقها لقصص صيرتها للنهيات المفتوحة على الاستمرارية وذلك تتقاطع البنية الفنية السردية لديها مع السيرة الواقعية.. ومقامتها من إقصاء لما يمكن أن تؤديه بطلتها قصتها «ساعة وأعوذ غيب» تراجعت عنه في قصة «النشيد» التي جعلت فيها سعيها بطلتها واضحة من البداية وهو التعرف إلى المرأة غير العادية «دهمة» أمها لتصل حصر فرض جدها وتقل هي هذا الرقص وتؤكد به قولها:

الاستمرارية زماناً، وعلى الاحتمالات والتعددية مصير أو مآلاً.. وهو ما تعمدته سلم مطر سيف في سيقها السردية لأن قوتها سيجها لقصصية تشكلها عن عيطت هذا الاختفاء ومن ردود الأفعال عليه، لذلك نجده يتكرر في العديد من أعمالها الأخرى. بل ويستأنث بالحدث ويستوي على عنوانه أيضاً كما في قصة «غياب» الذي يعبر من البداية عن اختفاء ما، حاصل سينبئ عنه السياق السردية وهو ما يتبدى على الأسطر الأولى من خلال الفتاة الشابة التي ذهبت مع معلمتها في نزهة بحرية ولم تعد، ومن خلال حديث الأم - الراوية لسيرة الحدث - يتبين أن الشابة المخفية ليست حبيسة البيت كما سابقتها التي خرجت من ثقب الباب في قصة «ساعة وأعوذ» بل هي هنا في هذا السياق تعيش حياتها اليومية بحرية تبلغ حد الانفلتات وحين تحاول أمها أن يوجهها ما تراها مناسباً لها تندفع إلى الذهاب بلا عودة وتبقى مجهولة المصير في غياب مفتوح.. وإذا كان غياب البنت في القصة السابقة «ساعة وأعوذ» قد سجلت فيه الكاتبة ندم الأب الصالح لثمة في قوله عنها ليقول: «أين هي لقد حلت الساعة وأعوذ ولم تعد..» فإنها لم تستطع الاستحواض على ذلك بطلتها الثانية التي جاء صوت أمها جاري الأعراف الاجتماعية، صارخة بسخط:

«يا ليتني لم أدها...!» (٩).

ولعل اللافت في هاتين القصتين هو غياب صوت الفتاتين المختلفتين لتبين من خلاله أسباب معاناة كل منهما وتعرف إلى المبررات الذاتية والموضوعية الكامنة وراء هذا الهروب الذي اختارته الكاتبة لكليهما لتجسده في نسجها كقوس سبق سعت لإطرحةا لشخصيتها صنوعة خصيصاً

فيقول بطلان قصة «ملائمة» من همة
 ألأهل سوداء؟ إنها جميلة». فالسواد الرامز
 للجنونية في السياق لا يعبر عن جمال خلقه
 همة وسحر تركونها المتناسق كمنشي
 عبارة «إنها جميلة» كما أن ما اكتشفته بطلان
 القصة في زيارتها المتكررة لهمة «يختلف
 عن اتهام الجده المرأة العهر كمال يتفق
 مع همة ساقته همة من أخبار عنها أيضاً فهي
 أخبرت بنتها بأن هذه المرأة سيئة السمعة،
 والبنت حين تفحصتها أتجسسها فيقول
 للاستطلاع وممارسة العمر.. وهي أخبرت
 ابنتها بأن هذه المرأة سكيرة عريضة بدالة
 العروق الحمراء قرب عينيهما والبنت عندما
 رأتهما انتبهت إلى العروق الحمراء وجدتها
 ناجمة عن كي النار وليس السكر، وأخبرت
 ابنتها أن المرأة مخبولة لكن
 البنت لم تجفها بآلية صفة من صفات الخبل
 المزعوم وتؤكد أنها حين اقتربت منها أكثر
 اشتمت منها رائحة النخيل والتراب..

بها لم عندهم تقي حقيقته مغللة
 في مخبوء التاريخ برصاص الجد الممثل
 للسلطة أو رفاهية نقلها لتي شاختفي
 عمرها المديد إلا أن أثرها بقي ماثلاً وفعالاً
 إلى اليوم.. من خلال هذه الخلاصات تتكشف
 مقاصد رموز الكاتبة وتأخذ قصة أبعادها
 الدلالية التي اعتمدت فيها ابنية المفارقة
 مظهره عبرها خوف الأقوى - الجد - من
 الأضعف - همة - تلك المرأة التي يتولى
 الشاعر العجوز فضح حقيقة ما تعرضت
 له من سيدها الذي فتن بجمالها وتبعه
 بالممارسات المحرمة إزاءه لمدح من وجهاء
 القبيلة وسادتها ومن ضمنهم الجد الذي
 ينكشف سره خير روينكشفسر خوفه كرهه
 لهمة فتية همة سلمه مطرس فيهن رطين
 الأسطورة وذلك يشارتها لمدح لسان بطلانها

بأن جسد همة غير قابل للانحناء
 والاستلقاء كما قدمت لها أبعاد مزية للوطن
 المنتهك من قبل رجل المال والليبدوحين
 أكدت بطلانها بأن لهار أحة النخيل والتراب
 كاشفة شكل الحقيقة كمن غير ويتبين بين
 المعلن والمضمر في فحوى السر الذي لم
 يلتزم بسلسل المقدمه فلعقد فاختامة
 في عرض الحدث، إنما جاء وفق معمارية
 فنية دائرية ابتدأت بتهديد الجوانت انتهت به
 أيضاً وتوالت بإصرار الحفيدة على زيارة
 همة موهمة عرفه فحققتها ولم تستمر تضم من هذا
 الفحوى ذاته حتى الخاتمة التي كان مبدأها
 مأساة همة موهمة انتهت همة كبلت همة تلك
 على حدتها لسطر طقس صي لم فمعم مغللة
 الأنوثة من السلوك الذكوري المتناقض
 والمزوج وإذ كان ذلك يكرس في المحصلة
 النهائية جانباً من مأساة الفتاة المثقفة
 ممثلة بالحفيدة لمصر قتلها المعرفة في
 ما ذهب إليها الكاتبة في قصة «هيام» يعتبر
 جانباً آخر من مأساة المثقف العربي الذي
 يبدو لها ما كناً في باطن الكتب ومجادلاً
 في نظرياتها المختلفة وكثير الاهتمام بما
 يدور في عالم مترامي الأطراف بينما يشكو
 انقطاعه مع محيطه الذي يعيش فيه فيبدو
 عديم الفاعلية في قضايا مجتمعه.. لذلك
 تطلق العنان للراوي المهيمنة عليه في كيل
 الاتهامات له، مخاطبة إياه: «جالس وحدك
 وسط أكوام كتبك وفراشك المجمعو أعقاب
 السجائر الميتة، هانت مشي وحدك بيللك
 النحى، همت فيه غارق ففسك، تمشي ويوتر
 معك جبل تراب... سجلك تيه... حاولت أن
 تكسر محيط الدائرة لكنك لم تفجح..» (١٢).

وتمضي أكثر في نعته بالسلبية واللاجوى
 وتتهمه بعدم التحلي بروح المسؤولية الذي
 بلغ به حد الهزيمة من الحياة ذاتها، بل

وحتى من المرأة التي أحب لم يقيم بأداء بعض
 ما عليه من فروض هذا الحب.. وبهذا الصدد
 تقول له الراوية - الكاتبة -:
 «أحببت ابنة الجيران وتبادلتم معها الرسائل
 والاتقاء خلف الجدران المجتاحة بالرطوبة
 والظل والغيبش وعندما تزوجت من رجل
 آخر لم يعد الأمر عندك سوى الاحتماء بظل
 حشائش لبعض الوقت ثم الرجوع إلى ظلك...
 انصرفت إلى كتبك...» (١٣).

عبره طرس يفتقير لمصطرس يفتح
 ملسج لتهسع لاطرمي على بطل قصتها
 «طفول وسيوف القبيلة» (١٤)، من تخل
 عن الفتاة التي شاركتها المبادئ والأفكار
 النظرية، وبذلك تذهبان معاً مذهب إدانة
 للمثقف العربي وفق خلاصة فلسفية لا تعنى
 فيه ملامحه ياكل السكن والاستسلام
 بعدما تحول إلى ظاهرة ذهنية لا تأثير ولا
 فاعلية لها في ميادين الواقع وقضاياها
 المتعددة على اختلافها...

إن هذه الصورة السلبية للنخبة الثقافية
 العربية - الأنتلجنسيا لم تقف عند سلمى
 مطرس في فحوى مجموعتها الأولى «مشبه»
 بل جاءت بها في مجموعتها الثانية «هاجر»
 وسعت إلى تكرسها في العديد من قصصها
 فكم تخلص بطل القصة لسابقة عن المرأة -
 الحبيبة - يتخل بطل القصة في «حميات
 اليراعة» عن المرأة - الزوجة - ويخرج من
 بيته ضجراً إلى الشوارع الخالية وقد جفاه
 لنموحين يريدن معقته حتى شمهعة يدخل
 إليه رغم خلوه من الزبائن وعلى مقربة من
 إحسنوا فذم جلس ويغرقرق به وواجسه وحيداً
 إلا من وقع أقدم كان ينفذ من جسم الزجاج
 لمسمعه وكذلك خيال المرأة تعلق الشرفة
 المقابلة وأشياء متناثرة لمرأة أخرى على

فلو فتحته فكسفت مصر صر سلمه طر سيف
 مريضاً ليستثنى سقمه إنساناً بسيطاً أو
 مثقفاً... رجلاً وامرأة... وإذا كانت انكسارات
 الثقافي مَردها إلى الانفصام القائم بين الحلم
 والواقع، وإلى التباين المائل بين النظرية
 والتطبيق كما لهدت بنا الكاتبة في سياقاتها
 التي مررنا بها والتي أخذت فيها على المثقف
 تقاعسه في مواجهة الأزمات المختلفة
 المحيقة به فإن سقم الواقع لم يتبدد مع الآخر
 في صورته البسيطة غير الثقافية «كمصبح»
 في قصة «مشية» التي اجتهدت عمل يكفي
 مجابهة منغصات هذا الواقع حتى زوجته
 العاقرة شبيخة قامت بجهود حثيثة لتجميل
 حياته من «عشبة» المالكة زينة الحياة الدنيا
 من مال وبنين ستلدهم له إذ لما قبل بالزواج
 منها فيقبل غم ألعاب السائل باستمرار من
 فمهاور غمولاتها لطفل الأبيح منه في
 حياة أصبح البائسة سون الألعاب التي تركته
 بعرجيله الأبيح يسيل من فمصبح من
 جدي في دنيا ظلت كل حدة عليه حتى عالم غيب..
 (١٨).

وتأخذ المأساة أشكالاً أو أبعاداً أخرى مختلفة
 من خلال موضوع الزواج ذاته الذي يبدو أنه
 حدث نسوي بامتياز أكثر من سواه... وهو
 ما تأتي الكاتبة على تأكيده في قصتها
 «جنهار» (١٩).

التي اعتمدت فيها على التقطيع بعناوين
 فرعية من الناحية الفنية، بينما لا يتعدى
 حدثها القصة صيغتها جموعاً نسائية
 ساذجة ظلت إلى نهاية السياق مأخوذة
 باللهو والترثرة بأحاديث الزفاف والزينة
 والزواج الذي أخذ بعد أثر اجدياً في قصة
 «العريس» حيث يفتح السر دلحاً على
 مأساة النساء من خلال الفتاة حمامة التي



تمثله لحياته من بدايات يتطهر بها من
 منغصات النهايات وذلك عبر الطفولة التي
 نحن إليها باستمرار.. (١٧).

لأن الصورة التي عاجبها بطل سلمى مطر
 سيف في هذه الرجعة كانت مخيبة للآمال
 ومجافية لما توسله من حنان أمه، وذلك
 بعدماتمت وهو في حالة هذيان وحمم مما
 كان من مؤداهات عارض الصورة المتعارف
 عليها للأم وحنانها الفياض في السيرورة
 الواقعية مع صورة الأم وجفوتها المائلة
 في السياق السردي الذي بدت فيه الأحوال
 تتصاعد على الملأ والشخصية وقسوة غض
 النظران كانت الشخصية التي تعيش الحدث
 تتمتع بسوية معرفة وثقافية كالتي مرت
 معنا في القصص السابقة أو بسيطة عادية..

طاوله مجاورة كل هذه المكونات للمشهد
 الخارج يوظفها كالتبقيوكشفت به خبوه
 أزمق بطلها الداخلي وهم مستلم من خلالها:
 «أنت غير راغب بالعودة إلى البيت، تريد قضاء
 الوقت في هذه الزاوية الصامتة صحت على
 طرق نافذ وقوي لحداء كان يضرب الأرض
 كأنه سيحدها من تجلصت مع طعم القهوة
 ونذوق لمطور وحك المستنفر قولك شك أنه
 صوت جسد أنثوي... وجدت على الطاولة
 قبضة زهور عالقاً بهاراً امرأة... دفعت
 ناظريك إلى الشرفة المقابلة، المرآة لها حها
 واضحة الآن... شعرك قصير شديد السواد،
 وجهه قمح حور ندان غير ممثلين جميلين...
 إنها توجه نظرها إليك واقفة مثل تمثال لا
 يتحرك» (١٥).

عبر هذا السياق يتبين لنا بصورة واضحة
 لشق لوضع بين بطل القصصيين للحظة
 المعاشة التي قومت الكاتبة من خلالها المرأة
 وفوق ثلاثه مستويات رمزية مثلت فيها الزوجة
 الواقع الراهن المتأزموع عبرت امرأة الشرفة
 العالوية عن الحلم البعي والصعب المنال بينما
 أخذت الأم في المقطع الثاني من «حميات
 وحشة الميراث» أبعاد الوطن والمبادئ القيم
 التي تربى عليها بطل القصة، وحين نأعن
 حملها وتقعاس في مواجهة أزمته الراهنة
 أدخلته الكاتبة في مرحلة الالفعل ليمثل
 الحالة السكنوية للمثقف العربي المعاصر
 وقبل أن تسدل ستارة النهاية عليه تتركه
 يصرخ:

«قذفتني أمي وحيداً، التفتُ إليها، أرجوكِ
 ذرة حنان، لاشيء يطلع منها... يا الله من
 يحضنني أنا الوحيد في لعنتي..» (١٦).

وكأنه يقدم بهذه الصرخة أكثر ما يقوى في
 رثاء الذات التي رجع بها إلى الأمومة بما

تعيش حالات متنوعة من البؤس، تتناسل حالة من أخرى عبر زواج متعدد، يبدأ في مرحلة عمرية مبكرة ثم تجوز فيها العروس الثانية عشرة من عمرها، فتهرب من بيت الزوجية كتمرد على الصلوة والجماعية لكنها تقع في فراش الزوج الثاني بعدما تحدثها جدتها عن الجنس والإيجاب، لتدخل في طول ولنجف تجنفسها بيسقوفص الزوج كمات حبيسة قفص الأب في قصة «ساعة وأعود» وكما هربت في هذه القصة من أبيها، تهرب في قصة «العرس» من زوجها ثم تدخل بعد ذلك إلى حياة رجل ثري عبر زواج ثالث يتغير فيه جمالها الجسدي من جراء الحمل والإيجاب، الأمر الذي يدفع زوجها إلى الزواج عليهما من فتاتين شابتين، فتغادر هي إلى بيت أهلها وتنتقل منه إلى زوجة جديدة ثم يعتز بها المرض ويبلغ منها مبلغاً طيماً بعدما جرت العيلة طبيعياً في التعرف إليه ومعالجته كما عجزت التمام وتلعون من جلب الشفاء منه فتلحقه حملة مصيرها المحتوم وتذهب في رحيلها إلى غيبها لأبى مستسلمة لموت الخيول جعلت الكاتبة معادله لموضوعي في قصة «تلعثم» بالولادة فتغسل الأنثى وتعالجها بالحبابة بعد أن تنظهر بماء الخلق كما تقول الرواية معلقة على موت المرأة «حمامة»:
«ذات يوم تصحو وتذهب إلى البحر..» وكما تؤكد بطلا قصة «تلعثم» في قولها:
«لنجمت أجلس تنيني قبره فلم عوجي حتى اصطحمت بالبحر وكبت موجة علت وهبطت، فعلوت وهبطت وكان قلبي يعلوي وهبط، دخلت لغيوم الضباب وهبطت في حفرة لملء والرمل..» (٢٠).

عبر هذا المنتهى المائل بين الماء والرمل اللذين تنهض منهما حديقتي أحسن تقويم

تقدم سلمى مطرس سيف ردها على الرحيل والغناء والغياب الذي جاء في بعض قصص مجموعتها الأولى «عشبة» بينما غصت به مساحتها رحيقاً في قصص مجموعتها الثانية «هاجر» بعدما انطلق ضمن سياقاتها من ماء البحر حيناً، ومن عالم الجن وفضاءاته الميتافيزيقية حيناً آخر قدمته الكاتبة بلغة شاعرية مفعمة للتخييل لتجسد من خلاله أفكاراً أنهنية مسبقة أفضت بها إلى اعتماد أسلوب السرد الذاتي الذي قدمت عبره الحوادث وفق سيرورة افتراضية تحكمت إزاءها بتوجيه حركة الشخصيات واستأثرت بعملية السرد (٢١)، التي يقوم الوصف فيها من خلف الشخصية كما يعبر جان بويون، والتي يكون السارد فيها أكبر من الشخصية حسب توصيف تودوروف (٢٢).

وهو ما يفسر بعض أسباب الحشو والاستطالات التي نشأت في بعض القصص عندها مثل المقطع لأخي في قصة «لعرس» وأحاديث الأم المسهبة حول انفلات ابنتها في قصة «غياب» وكذلك الأحاديث المكرورة عن العنوسة والزواج والمنقولة من جلسات النساء في قصة «جنهار». ويبدو الأمر مختلفاً في قصص أخرى مثل «زهرة ساعة وأعود» حيث نهضت الشخصيات في تشكيل قوام السرد وتوسيعها عبر سياق استثماريها ككتابة موروث شعبي ودانت من خلاله الأنا الجمعية مع تبرة الرجل والمرأة ضحية لبعض الأعراف والتقاليد غير الصحيحة ولجأت في بيان ذلك إلى تقنية المفارقة والخطف خلفاً – الفلاش باك – مقدمة في مجموعتها الأولى «عشبة» والثانية «هاجر» سياقات اتسعت عوالمها الواقعية لتسجل في لوقوعها سحر قول تعبير ريتي لم تغب عنها الأساطير والخرائب أيضاً...

مراجع وإحالات:

- ١- صدرت مجموعة قصصها «عشبة» سلمى مطرس سيف عن دار الكلمة في بيروت عام ١٩٨٨م، بينما صدرت مجموعتها «هاجر» عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات في الشارقة عام ١٩٩١م.
 - ٢- مجموعة «هاجر» قصص سلمى مطرس سيف قصة الثعبان ص ١٥.
 - ٣- مجموعة «فيروز» قصص مريم جمعة فرج - إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات عام ١٩٨٨م - قصة فيروز ص ٩-١١.
 - ٤- مجموعة «هاجر» قصص سلمى مطرس سيف قصة الثعبان ص ١٤-١٥.
 - ٥- مجموعة «عشبة» قصص سلمى مطرس سيف قصة الزهرة ص ١٢.
 - ٦- المرجع السابق - قصة بحران نشوان ص ٢٣.
 - ٧ - الأدب والدلالة - ترفيثان تودوروف، ونظرية المنهج الشكلي نظرية الشكلانيين الروس - ترجمة إبراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٢م.
 - ٨- مجموعة «عشبة» قصص سلمى مطرس سيف قصة ساعة وأعود ص ٥٩.
 - ٩ - المرجع السابق - قصة غياب ص ١١٩.
 - ١٠ - المرجع السابق - قصة النشيد ص ٤٧.
 - ١١ - المرجع السابق ص ٥٠.
 - ١٢- المرجع السابق - قصة هيام ص ٧٥-٧٦-٧٨.
 - ١٣ - المرجع السابق ص ٧٩.
 - ١٤- مجموعة «طفول» قصص سعد العريمي - إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٩٠م - قصة طفول وسيوف القبيلة ص ٢١-٢٣.
 - ١٥- مجموعة «هاجر» قصص سلمى مطرس سيف - قصة حميات البراعة ص ٥٠-٥٣.
 - ١٦- المرجع السابق - قصة حميات وحشة الميراث ص ٦٣-٦٣.
 - ١٧- شاعرية أحلام اليقظة - غاستون باشلار - ترجمة جورج سعد - مؤسسة لجمعية للدراسات والنشر ط ١، بيروت ١٩٩٣م.
 - ١٨- مجموعة «عشبة» قصص سلمى مطرس سيف قصة عشبة ص ٥٩.
 - ١٩- المرجع السابق - قصة جنهار ص ١٣٣.
 - ٢٠- المرجع السابق - قصة تلعثم ص ٩٩-١٠٠.
 - ٢١- بنية النص السردي - حميد حميداني - المركز الثقافي العربي بيروت - الدار البيضاء ١٩٩١م.
 - ٢٢- التخييل السردي - عبد الله إبراهيم - المركز الثقافي العربي - بيروت ١٩٩٠م.
- ألفت مجموعة قصصها «عشبة» سلمى مطرس سيف

فضاء الوعي

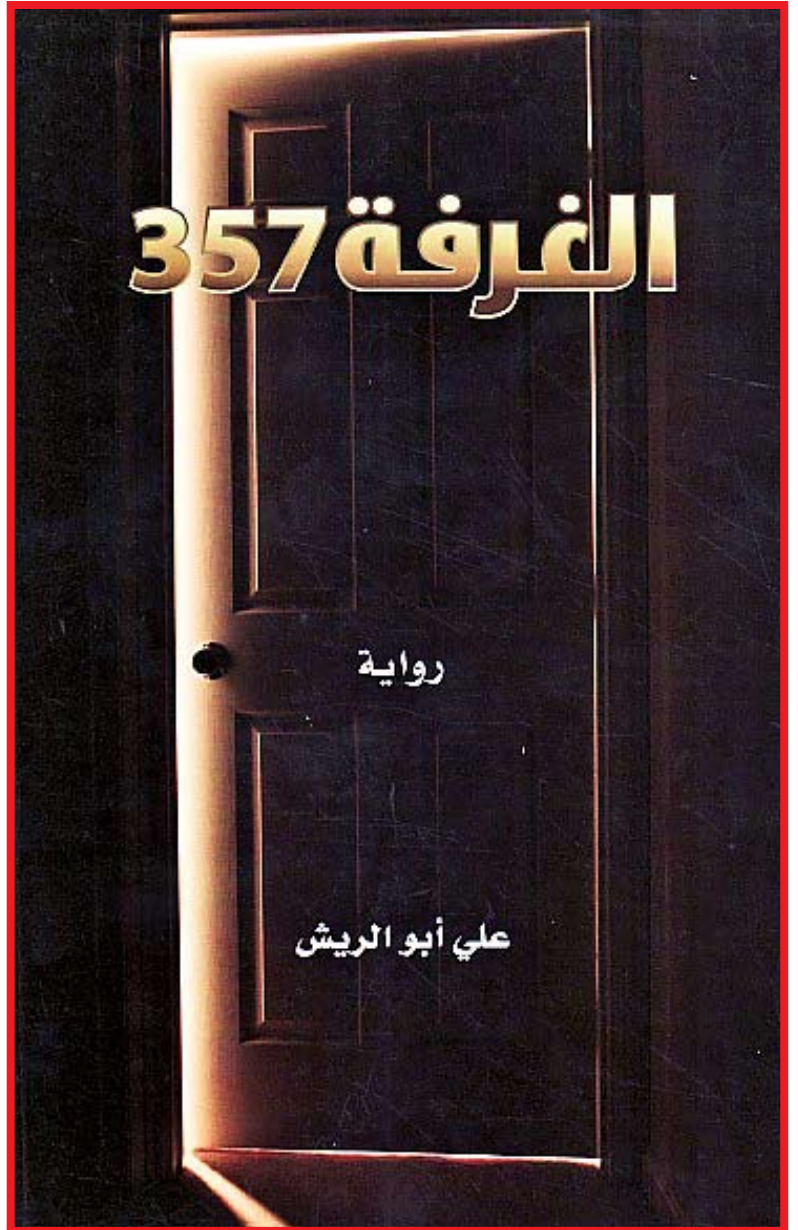
الغرفة 357 لعلي أبو الريش نموذجاً

ممدوح محمد حقي

تبدو إشكالية الرواية بوجه عام عند علي أبو الريش، في البعد الفلسفي لخييه من ملأ الفضل روائي لمعظم رواياته فهو يمتلك الخبرة الواسعة في كتابة النص الإبداعي التخيلي القائم على توظيف طاقة الوعي واثباته حيث يشهد بأنه تخلص في رواياته من الزمن الواقعي والمكان الواقعي وأصبح لا يمتد إلا مكاناً الزمن الحقيقي هو زمن اللاشعور زمن الداخل الممتدة جذوره منذ بدء الخليقة.

لذلك فإن أسلوب التداعي هو الأسلوب الأمثل في فهم وعطيني الفرصة لأن أقارب بعين زمني الواقعي وزمني الداخلي. الزمن الواقعي أصبح فجأة بالهنا الزمن الأقيم له الزمن الداخلي هو الأساس والمؤسس للكون كله (١) باستثناء رواية (الاعتراف) وهي باكورة إنتاجه الروائي، والوعي عنده مرتبطة بذاته القلقة دوماً المتشككة والمتسائلة لكل ما حوله والمدركة لعوالم شخوص ماضوية تشكل حاضرنا وهي كذلك تسهم في بلورة اتجاهاتنا الحاضرة.

ورواية (الغرفة 357) هي من نوع الروايات التي يُطلق عليها (رواية تيار الوعي) (٢). وتقوم الرواية على الزمن النفسي لا الزمن الميكانيكي الذي ظهر في الروايات التقليدية و«المونولوج الداخلي» هو التكنيك الأهم الذي يقوم عليه تيار الوعي في رواية الكاتب، ويكون بين الواقعي والتمتداعي، حيث البطل لا يكف عن المونولوج الذاتي مع المكان والغربة والأشياء وهو أمر طبيعي ومعقول حيث يفرض الوعي اللاوعي ويظل يتدفق في سيولة تامة، وكأنه تيار من الهذيان المستمر، فلا تتدخل جزئيات الواقع في فيضاته أو تعوق سيره وهذا التدفق يقدمه الكاتب مباشرة إلى القارئ، ومن ثم يجد القارئ نفسه داخل وعي الشخصية الروائية وفيه مواجهة حتمية لها لنفسه حين أن يشير الكاتب إلى ذلك صراحة ولا بالإيجاز.



لذلك فإن رواية (الغرفة ٣٠٧) تكاد أن تكون مونولوجاً داخلياً واحداً من أول الرواية وحتى نهايتها يفيض بالوعي العام، فتأتي الرواية منطلقاً من الوعي ومنتهية إليه فهو يراوغ عبر روايته في إيهام المتلقي بأنه يردد سيرة شخصية أو ذاتية، ولكنه في حقيقته يردد صيرورة الوعي الرجل الريف في علاقته بالحقبة والوهم وبحثه الدائم عن لمطلق لم تشكل في فهمه ما يجعله خضع كل ما تقع عليه عينه أو تمت عمل معه للتشريح الفكري والتحليل الفلسفي.

وتبدو إشكالية الوعي في الرواية، في كثرة المضامين التي اتكأ عليها المؤلف، ليقدم واقعاً فككاً تهرأ في داخل هذه الغرفة من فنون البستان تقف لشخصية لمحورية في الرواية (أبو أحمد مطرب حارب، الرجل الخمسيني، بطل الرواية) على الفاجعة، والمتمثلة في إحساسه بالتيه والضياغ، حيث تعيش الشخصية صراعاً داخلياً بين «قيم الصحراء» وما تدخره من أوامر ونواهي ومحظورات وقيم المدينة وما يتيح من حرية تلامس التحلل من كل قيد.

إن المدينة خلعت عباءتها والشوارع تغيرت ملامحها، فميدان عبد الناصر لم يعد كما كان، أو أصبح «هكذا قبل أن تتغير الألوان والأشكال» (٤) والناس الذين يقابلهم في هذه المدينة تبدلوا، فهذا الرجل الآسيوي شومار

كوتي الذي يعيش فيها بلا عمل، «فانتابت أبو أحمد غصّة وهو يقر أسحنة الإذلال وهي تتفطر من وجه الهندي» (٥)، وهذا جوزيف القواد الذي يتاجر بأعراض النساء، فهو «نذل ووضيع ومحتال فاشل» (٦)، هذه حقيقة الغربة التي واجهها أبو أحمد «أي غربة موحشة هذوتت سير علياً رصك التيلم يبق من قديمها غير التراب، وحتى التراب يبدو مثقلاً بكائنات نبتت فجأة، وصارت ترحف على صدرها كالمباغت» (٧) فعلى أبو الريش معنى يشكّل التفاصيل من المكان الذي يصفه، وعن مختلف الأمكنة والأحداث المتداعية، بأسلوب يقترب من الوصف، لمعتمداً على فنون تعدد ظنني يفرضها تيار التداعي.

أسلوب علي أبو الريش هو السلس الواضح، في حضور عبر المحسنات البديعية، والاستعارات والكنيات الكثيرة، وقدم توليفة لغوية جميلة قوية ومتنوعة، وبذلك تكون اللغة قد أصلحت الحدث، فحققت المتعة

إن أبو أحمد لم يستطع تفهم التغيرات التي طرأت على مجتمعه، لأنه لا يملك الوعي الكافي الذي يمكنه من مواكبة هذا التغيير الذي يمس كل جوانب الحياة الخليجية خاصة، وهي فترة تحول «تتميز بحدّة الصراع بين القديم متشبث في عمقها والوجدان الجمعي

والجديد الزاحف على مظاهر الحياة» (٨)، وهذا الصراع تمثّل في صراع نفسي داخل الشخصية القصصية وفي صراع شخصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا، وربما أراد الكاتب أن يقول لنا من خلال بطله أن حصولنا على ما نحب يتحقق في عالم الخيال أكثر منه في الواقع. أوقد نحصل على ما نحب ونسعى إليه، لكن نكون قد فقدنا الرغبة فيه والسعادة به.

هذه المعالم توضح شيئاً شبيهاً بشيء النص، من خلال موضوع شخصية أبي أحمد في الفضائل الروائية والخرافات في شبكة علاقات مع شخصيات أخرى تشكل هي محورها. وقد جاءت عفوية وفي تداع حر ناتج عن استحضار الوعي لكل ما مضى، (أبو أحمد) الذي هجر الصحراء بحثاً عن الحرية والأمان الذي افتقده وهو في الحقيقة يبحث عن أمه، بما مثله من أمان وحنان، يظن أنه يجده في أي أنثى يلتقيها، لكن تطارده لعنة المكان، فمابين الصحراء والمدينة تمر الشخصية بلحظة مخاض عسير داخلياً وخارجياً، وتتخذ مواقف ازدواجية من الحيز نفسه، فتضيق بالصحراء ودستورها وتحن إليها في رحابتها وأمومتها، تتوق إلى ممارسة اللذوق الحرة والتمرّد في المدينة، وتفر من قذاراتها..

وينجلي هذا الصراع عن عودة الشخصية إلى الصحراء، حيث نشأت وترعرعت وعملت

وتعبت وهي عودة الوعي كذلك إلى الطفولة في عملية رفض مزدوجة للمكان والزمان، فأبو أحمد الآتي إلى المدينة من قرية صحروية لإطفاغ شهوة الجسم سرعان ما يقع في براثن جوزيف القواد الذي يعرّفه إلى مادلين الشقرط الجميلة فتستهويه ويروح يحلم بها غير أن المفارقة تتحقق هنا في أنه يقع في حبها فلم تعد تمثل له مجرد جسّد شهواني جميل بل يجدها امرأة تستحق أن تعيش كينونتها، فأصبحت له العمر والتاريخ والدماء التي تجري في عروقه (٩)، ويحاول جاهداً إنقاذها من مخالب جوزيف الذي يتاجر بها بهدف كسب المال، «فأمثال جوزيف يستخدمون النساء كأعداء الثقب، يشعلون بهن حطب النار ثم يلقونهن في رمل التاريخ» (١٠).

وعندما تختفي مادلين فجأة، يُشكّل اختفاؤها صدمة قوية ليس لجوزيف وحده، ولأبي أحمد أيضاً، حيث كان الخطب عنده أكنفوتستيقظ فيه طفولته تأخر في سيق حالة مَرَضِيَّة، فيتمثل في مادلين أمه التي ماتت قبل أربعين عاماً والصحراء التي نشأ فيها ويروح في عملية بحث مرّكبة يسعى للعثور على قبر أمه وعلى مادلين، فتتطابق صورة الأم مع صورة حبيبته مادلين «صاح: أمي.. أم مادلين، الوجهان صدروا واحد، وثدي واحد، وحلم واحد، وفجعة واحدة، وفقدان واحد» (١١). ويصادف في بحثه العقبات

والمتاعب التي تتشكل بمظاهر بشرية كجوزيف، والمرأة السريلانكية عاملة النظافة في الفندق، والتي كان ينظر إليها أبو أحمد نظرة إنسانية، لكنها غدرت به عندما نفت مادلين وجعلتها لوعود أراجها وتثنيها عن البحث عن أبو أحمد، وكذلك الرجل البهوي الذي يستمر مرافقاً لأبي أحمد في الصحراء، وهو الآن يعيش مرحلة التيه والبحث الوجودي، وراحت انفعالاته تتطور، فبدأت تستلهم مشاهل الأمس فيستحضر السريلانكية وجوزيف «يا جوزيف يا جرد، يا سافل، يا نسل الأذال، إن كنت رجلاً فاخرج فسوف أقطع أو صالك وأرميها للضواري» (١٢)، لكنه في النهاية تهمد ورحه ويغيب تحت التراب، فتتحقق راحته الأبدية بالتزامن مع هطول المطر وحضور وجه الأم، والموت هو إعلان الانتصار على الخصم، هو إعلان انسحاب من الحياة وتغويت الفرصة علم من أراحو الاستفاد منه على حسابهم، أمثال جوزيف والفتاة السريلانكية..

هذه التحولات التي حدثت في سلوك أبي أحمد كانت مفاجئة فهو يفتقر إلى المنطق الواقعي وإن كان المنطق الروائي يسوّغه، فأبو أحمد يتحوّل فجأة من باحث عن الجنس إلى رجل قيم ومبادئ.. ثم إنه يتيه على وجهه فور اختفاء مادلين، فجأة ومن دون مقدمات، وربما كانت تلك سمة في إطار تلك الرواية، فالحدث الروائي هنا يسرع التنقل من الوعي إلى اللاوعي ثم إلى الوعي مرة أخرى، يشهد

على ذلك حدة التحول في الشخصية، هو انتقال وتحوّل زمني ومكاني.

هذه مشاهدات التي تفهّمها لشخصية تقدم للقارئ إجابات جاهزة، ربما تشكل عنده نوعاً من الصدمة التي يعاينها لحظة التكتشف وكبداً لمع شخصيّة أبي أحمد، لذا فالقارئ يشعر أنه شريك في الورطة، ورطة الوعي بذكرياته ووجوده.



علي أبو الريش

يقدم علي أبو الريش نصّاً روئياً متماسكاً، يعكس قدرته السردية من خلال شخصية البطل في صدف أفكاره وأحلامه وتخيالاتها أكثر من حركتها في المكان والزمان والنص كلُّ متكامل يجعل عملية القراءة مشحونة الوطأة على القارئ كما أسلفنا - فضلاً عن بقاء الإيقاع السردية، فثمة صفحات كثيرة تخصص للحدث نفسه دون أن يصادف ذلك

نمو لهذا الحدث، زيادة على تكرار الحدث الواحد في أكثر من موضع من الرواية. لكن ما يخفف هذا البطء هو تلك اللغة الشعاعية الجميلة الأنيقة التي كتبت بها الرواية.

إن رواية (الغرفة ٣٠٧) تكاد أن تكون مونولوجاً داخلياً واحداً من أول الرواية وحتى نهايتها يفيض بالوعي العام، فتأتي الرواية منطلقة من الوعي ومنتهية إليه، فهو يراوغ عبر روايته في إيهام المتلقي بأنه يرصد سير شخصيةً أوثانية ولكنه في حقيقته يرصد سير قوعي الرجل الريف في علاقته بالحقيقة والوهم

أسلوب علي أبو الريش هو السلس الواضح، في حضوره عبر المحسنات البديعية، والاستعارات والكنيات الكثيرة، وقد تم توفيق لغوية جميلة قوية ومتنوعة، وبذلك تكون للغة فصاحتها حدثاً فحقت المتعة لكننا نفتقد في الرواية روح الدعابة والتهكم التي ألفناها دوماً في مؤلفات أبو الريش الروائية، وربما كان ذلك ملائماً في روايتنا، لأنه يمتاح من الوعي الشخصية المتألمة الحزينة المهمومة بما حولها.

ولقد أفاد الحوار الداخلي من قدرة الذاكرة والمخيلة في تعزيز أزمات الكاتب وتنويعها، فاستطاع الكاتب أبو الريش تطويع تقنياته

السردية، ليستخدما في معالجة النص الروائي، كما في الاسترجاع والحوار الداخلي الفني اللذين يسهما في التعبير عن العالم الداخلي للشخصية.

وقد نجح في أن يقدم لنا شخصية بطله مجسمة بأكثر من بعين أبعاها ماضيها وحاضرها، باطنها وظاهرها، وعلاقتها بالظلمة متشعبة ونقاط ضعفها في حديثي أحمد الدائب عن أمه إكسبر حيايته ومصدر أمانه وقوته حيث كان الهم النفسي أو تقنية التداعي هي المسيطرة منذ المفتح.

إن الغرفة رقم ٣٠٧ للروائي الإماراتي (علي أبو الريش)، هي رواية تيار الوعي بامتياز، بكل ما يحمله هذا المصطلح من رؤية فكرية ونفسية وفلسفية توهي كذلك تتسع كثنون تأويل وتتحمل عدة تفاسير، فهي انتصار للذات في وجه الآخر، وانتصار لقوة الخيال على معطيات الواقع والمكان.

الهوامش:

(١) - حوار أجراه، وازد بدر السالم.

(٢) - اختيرت روايته «الاعتراف» إحدى أهم رواية عربية في القرن العشرين من جانب اتحاد الكتاب العرب.

(٣) - وقد عرف روبرت همفري رواية تيار الوعي بأنها «نوع من السرد الروائي يركز فيه الكاتب أساساً على ارتداد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية الروائية من خلال مجموعة من التداخيات المركبة للخواطر عن هذه الشخصية» ولعل أسرع من يعرف به إلى رواية تيار الوعي هو مضمونها، وهو الذي يميزها عن غيرها من الأعمال السردية التقليدية وليس ألوان التكنيك فيها انقلع عن قراءة شوقي بدر يوسف لكتاب أ.د. محمود الحسيني، تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة، مطبوعات الرافعي - طنطا - ١٩٩٠.

(٤) - رواية الغرفة ٣٠٧، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩، ص ١١.

(٥) - السابق، ص ١٦.

(٦) - السابق، ص ١٨٦.

(٧) - السابق، ص ٢٠٣.

(٨) - يوسف الشاروني: قراءات في روايات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٨٨.

٩ - السابق، ص ١٨٦.

١٠ - السابق، ص ١٣٠.

١١ - السابق، ص ٢٢١.

١٢ - السابق، ص ٢٥٢.



تدعو إدارة
معرض الشارقة الدولي للكتاب
للمشاركة في:

جائزة ومعرض الشارقة الدولي للكتاب الريائي

والتي تشمل المحفل التالي:

- أفضل كتاب إماراتي (مؤلف إماراتي).
- أفضل كتاب إماراتي (جلا مجال الدراسات).
- أفضل كتاب إماراتي (جلا الإهداء والترجمة).
- أفضل كتاب إماراتي (مطبوع من الإمارات).

مطبوعاً بين آخر موعد لاستلام المشاركات:

جوائز معرض

2010 / 9 / 1

الشارقة الدولي

للزيد من المعلومات أو للاستفسار يرجى مراجعة المتأهلين التاليين:

الهاتف 06 - 5671116

البرق 06 - 5662126

البريد الإلكتروني: stjbookfairaward@sharjahbookfair.com

الموقع الإلكتروني: www.sharjahbookfair.com

www.sdc.gov.ae/awards.html

الكتاب

فضائل وإيجابيات

الدورة التاسعة والعشرون لمعرض المشاركة الدولي للكتاب كرست فضائل وإيجابيات من الصعب حصرها ذلك أنها تشكل مشهداً جميلاً تمتع به أعيننا يومياً إذ أنها وبشكل بانورامي مُشاهدٌ ومتابعٌ ضمت حوالي ٢٠ ألف عنوان لـ ٧٨ دار نشر عربية وأجنبية من ٥٣ بلداً إضافة لأكثر من ٣٣٠ منشأ فكري (برنامج نظري، مشاغل للأطفال، مقاهي ثقافية، عروض مسرحية وحفلات توقيع لإصدارات عربية وأجنبية). وهذه الدورة تأتي متنامية الصعود لغير أفيكي الذي شهدته الدورات السابقة، وما كان ذلك كله ليتم لولا رعاية ودعم مواكبة يومية من لدن صاحب السمو والشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الذي يرشد المعرض أيضاً إصدارات نوعية لسموه، في مجالات أدبية وثقافية متنوعة، ومرد ذلك رؤية صاحب السمو للدور الريادي للكتاب، كونه أحد الركائز الأساسية للتنمية الثقافية علمه سنو حلي وإقليميو عربي وودوي وهو جعل الأضار شاخصة للمشاركة كونها عاصمة الثقافة العربية (١٩٩٨)، وعاصمة الثقافة الإسلامية (٢٠١٤)، وتقدير يستتبوا لقب عاصمة عالمية للكتاب قريباً جداً إن شاء الله، بإيجاز ومنذ انطلاقة المعرض عام ١٩٧٢ بدورتين متتاليتين (يناير وديسمبر) في العام ذاته تحقق حتى الآن:

- انتشار أكثر من ألف مكتبة تتعاطى ترويج الكتاب.
- تواجد أجنحة، بل مكتبات كبرى ونوعية في مراكز التسوق الكبرى بالدولة.
- توافر مكتبات في كافة المدارس الرسمية والأهلية بالدولة.
- شبكة مكتبات عامة بمواصفات عالمية في مدن الإمارات وقرائها، وبما يتناسب مع أوضاعها الديمغرافية.
- خلال عقدين صدر عن المؤسسات الثقافية والرسمية والدينية وجمعيات النفع العام بالدولة أكثر من ٥٠ ألف عنوان في كافة المجالات الثقافية والعلمية.
- تكرست ظاهرة تكريم المؤلفين والكتاب شكلاً ومضموناً من خلال الجوائز التي ترصد لها معارض الكتب بالدولة، والمؤسسات الثقافية، إضافة إلى جوائز للمبدعين الجدد.
- تشكل أطر مهنية لتجويد صناعة الكتاب «جمعية الناشرين الإماراتيين، ملتقى ناشري كتب الأطفال الاتحاد العربي للنشر الإلكتروني وحماية حقوق الملكية الفكرية والرقيم الدولي».
- توسيع قنوات الحوار الثقافي بين المبدعين العرب والأجانب.
- مساهمة الأنشطة المواكبة لمعرض الكتاب في إثراء المستوى الفكري والثقافي لنخب وشرائح مجتمعية ساهمت جميعها في جمالية المشهد الثقافي والحضاري لدولة الإمارات العربية المتحدة، بحيث غبظناً عليه الجميع.
- بوركنت الجهود التراكمية التي حققت لنا هذه المنجزات الإيجابية.
- وتهانينا لصاحب السمو والشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي بنجاح خياره الثقافية الإستراتيجية.

أسامة طالب مرة

رواية أم سيرة أم تداخل أجناس؟

الحديقة السرية لمحمد القيسي

د. إبراهيم خليل

المخيم الذي أعرف، هكذا تَهْت، ولم أعرف الطريق إلى البيت، الذي عشتُ فيه مع أمي. رُحْتُ من جديد أمشي على هَدْي خارطة الذاكرة، أغمضُ عيني وأرى المخيم طفلاً. ورأيتُه إذ ذاك واضحاً تماماً. كيف تغيّر المكان إلى هذا الحدِّ، وغابتُ معالمُ بيتي؟ لا الشارع نفسه، ولا دكانُ أبي طلال هناك، ولا شجراتُ الزيتون أبشاً، ولا بيتُ الخلاء في العراء المظلل بأشجار اللوز والبرقوق. لا أبي شبيء مِمَّا كان هنا قبل ثلاثين سنةً باقياً مني. هكذا تتعدّد الجغرافيا الأولى لذاكرة الطفولة. إنه الجلزون. مخيم الجلزون».

وأيّ كان الدارسُ الذي يريدُ أن ينفّي صحّة ما نزعهُ من أن الراوي هنا مُندغمٌ في المؤلف، والبطل، على حدّ سواء، فإنه لا يستطيع أن يُنكر صحّة أن القيسي هو ابن مخيم الجلزون، وقد أوضح ذلك، وفصله، وجلاه، في غير كتاب من كتبه النثرية التي تطرق فيها إلى السيرة والطرد من المكان، ومنها «كتاب الابن» الذي أشار إليه صراحةً في «الحديقة السرية» ارتباطاً بين مشروع الكتاب، وبعض الحوادث التي روّيت في السيرة التي نتحدّث عنها في هذه المقالة.

والواقعُ أن القيسي لا ينفّي عن كتابه هذا صفة السيرة بديلُ أيّ ذكرٍ في بعض شعوره



القيسي

لمح النصّ الاسم مراراً وتكراراً، وسأستوق هنا بعض الدلائل التي تثبت بالدليل الملموس أن القيسي هو من يروي وهو من تورجوله الحكاية يقول المؤلف في الصفحة ذات الرقم (٢٩٨) ما يأتي «هذه المرّة امتدت المسافة أسابيع قليلة كان لأبدمنها وقد تشقق قلبي في الطريق إلى رام الله، لأرى البيت الذي تركته منذ ثلاثين سنة، وأتعرّف عليه، وإذ وصلتُ وسعيتُ إلى المخيم رأيت أن هذا المخيم (يعني مخيم الجلزون) ليس

لوميشر نلشر «الحديقة السرية» لمحمد القيسي (١) بكلمة «رواية» على الغلاف الأول لماضئها القاري أكثر من سيرة ذاتية، لاسيما القارئ الذي على دراية بسيرة القيسي، وماتوا في حياته من حوادث في السنوات الأخيرة التي سبقت رحيله المباغت في أواخر شهر آب من العام ٢٠١٣.

فالمنظرون لعنّ الرواية يشترطون فيها أن تكون الحوادث التي يثبني منها الجسمُ الأساسي للسرد حوادث متخيّلة وأن يكون الراوي فيها شخصاً غير المؤلف. وأن يكون الشخص فيها غير حقيقيين، أي أنهم من اختراع الكاتب المُبدع، وأن تجري أوضاعهم فيها وفقاً لقواعد السرد لقواعد الحياة اليومية الحقيقية. فالكاتب الروائي يحاول ما أمكنه محاكاة الواقع جعل الحوادث المتخيّلة تبدو لقارئه العادي، أو المتمرّس، وكأنّها حوادث حقيقية ليست من صنّع الخيال.

والدلائل التي تشير إلى افتراض نصّ «الحديقة السرية» من السيرة دلائل كثيرة جداً.

فالكاتب وهو محمد القيسي مِمَّا هو الراوي والراوي الذي هو المؤلف مِمَّا بالبطل الذي

والرواية لا تحتمل مثل هذا التوثيق القائم على تتبع حياة المؤلف الراوي، ويستطيع من ينظر في نماذج من الرواية العالمية، أو العربية أن يكتشف بسهولة ويسر شحيدين خلوة الأعمال الروائية من مثل هذا السبيل الثقافي، لأن الرواية يُفترض فيها أن تخاطب القارئ العادي الذي لا يعرف من هو بورخيس، أو بارت، أو جوليا كريستيفا، أو إيتيل عدنان، أو جلال الدين الرومي. من هنا تأتي القول باقتراب هذا النص من كتب السيرة الذاتية والاعترافات، وربما كان هذا الوصف أقرب إلى الدقة من وصفنا لحديقة القيسي بالرواية.

الرواية / الرحلة:

ثمة وصف آخر لهذه الرواية يمكن أخذه بالحسبان، وهو: الرواية الرحلة.

فمن يقرأ هذه الرواية يكتشف حصر المؤلف، الذي هو الراوي دائماً، والبطل، على تضمين النصّ انطباعات عن الأماكن فيما يشبه الارتحال الذي يذكرنا برواية أمين معلوف عن الحسن الوزان (ليون الإفريقي) ويكتب الرحلات الكثيرة التي صنفت في القديم والحديث وقد بدأ هذا النزوع في أسلوب الكاتب من الأسطر الأولى، فقد التقى البطل العاشق فتاته في رحلة قام بها إلى بغداد ليحضر مؤتمرًا، وقد تكررت الإشارة إلى هذا اللقاء فيما يشبه التواتر السردي، ولكن السارد لم يترك فرصة تغفلت من يده للودون فيها ما جرى في رحلاته من بغداد إلى عمان، فالمغرب: فاس، والرباط، وسلا، وشالة، والدار البيضاء وطنجة، وغيرها، إلى تونس، ثم لندن فالإقامة فيها تحت ستار العمل في مركز إعلامي ليكون إلى جانب المرأة التي عشق ثم رحلاته من لندن إلى تونس فعمان،



همنجواي

والبحر» للكاتب الأمريكي همنجواي التي يقول فيها القيسي «هي الرواية التي أحب». ونستطيع أن نقول مثل هذا عن جلال الدين الرومي، وعن كافكا، وبهاء طاهر، وإيتيل عدنان ومثل هذا السبيل من الكتب والنصوص التي تشير إليها القيسي يضعونها وجهه أم لسيرة، أو اعترافات، يكتبها شاعر عاشق، وكاتب مثقف، وقارئ من الدرجة الأولى.

المنظرون لفن الرواية يشترطون فيها أن تكون الحوادث التي يبني منها الجسم الأساسي للسرد حوادث متخيلة، وأن يكون الراوي فيها شخصاً غير المؤلف وأن يكون الشخص فيهما غير حقيقيين، أي أنهم من اختراع الكاتب المبدع، وأن تجري أوضاعهما فيهما وفقاً لقواعد السرد للقواعد الحياتية اليومية الحقيقية

وبعض أسفاره، وما كان من شأن الأمم التي توفيت قبل بدء الحوادث في الرواية بعشر من السنوات، وهو يذكر اسم ابنته البكر (بيسان). فوق هذا وذاك يذكر المكان الذي يقيم فيه وبينه السابق في الرصيفة ويذكر عناوين الكتب التي قرأها، أو اطالع عليها في أثناء تدوينه لهذا النص، ومنها - على سبيل التمثيل لا الحصر - كتاب «الرملة» لبورخيس، و«علاقات خطيرة» وهي رواية ترأسلية من تأليف لاجلواهدتها إليه بطله الرواية (الصادفة) واللهب المزجج لوكاتفيو باث، ويذكر قصيدة لشاعر إنشيبيلي أعجب بها ذات يوم. (ص ٦) ويذكر رواية «تحت الدولاب» لهرمان هسه، فيحدث القارئ بملخص تلك الرواية، وما كان من شأن بطلها (هانز غيبنرث) مثل ميلور همق تصفات من «نشيد الإنشاد» منبهاً إلى الصلة بين عنوان كتابه و«الحدث السري» المرتبطة بإيروس. (ص ١٠٨-١٠٩). وفي موضع آخر يحدث القارئ بحديث جان جينيه الذي نزل ذات يوم في فندق بالرباط يقال له «النزل الملكي». إلى ذلك يشير لقصائد كتبها، فكانت مؤرقة له، وإلى آراء لكل من رولان بارت، وجوليا كريستيفا، ويطلع كتاباً عن حياة نازك الملائكة مؤكداً أنه لم يُعجب بالروح المتحفظة لديها وهي رائدة الشعر الحديث مثلهم ليقولون (ص ١٠٨) وعن الرواية السودانية «بيضة النعامة» يقول القيسي «فرغت من قراءة «بيضة النعامة» التي قد تمتهل ودعوتني لقرائها بالسرعة الممكنة، أعجبتني كعمل - كذا - فني شحيح حلسية قوم لوبلسون البطله سودانية ونكهته التي تحمل مثلهم ليقولون، عبير الغابة» (ص ١٩٠). وهو دائم الذكر لكتبه فسر عن عائلته مثل منه واحد يشرع في قراءته، من ذلك - مثلاً - قصة «الشيخ

ورحلات (الصافية) إلى أمريكا، فالجنوب الإفريقي، والدوحة، فتونس.

الرواية لا تحتمل مثل هذا التوثيق القائم على تتبع حياة المؤلف الراوي، ويستطيع من ينظر في نماذج من الرواية العالمية، أو العربية أن يكتشف بسهولة ويُسّر شديدين خلوّ الأعمال الروائية من مثل هذا السبيل الثقافي، لأنّ الرواية يُفترضُ فيها أن تخاطب القارئ العادي



نازك الملايكة

الرواية - القصيدة:
في كتابيه «الحساسية الجديدة» و«أصوات الحداثة» استخدم إدوار الخراط تعبيراً جديداً يشير فيه إلى اختلاط الأنواع الأدبية في أعماله المعيّنة بل ذات وهو القصة/القصيدة، لكنهم استخدموا لفظاً واحداً وخسب مصطلح الرواية القصيدة، أو السيرة القصيدة ونحن هنا نقترّب من تعبيره ذلك، لكننا نعمّمه على نوع آخر وهو السيرة المزجكة بين الشعر والنثر، أو بين الرحلة والرواية، أو بين الرواية والسيرة الذاتية.

ومن الواضح أنّ القارئ لن يفوته أن يدرك معنى «الحديقة السرية» من أسلوب شعري يطغى فيها على النثر، غير أنّ ما ينبغي لفت الانتباه إليه، هو أنّ هذا النصّ لأنّ سمع فيه سوى صوت المؤلف، متماهياً بصوت الراوي، المنغم بالبطل في الوقت نفسه بلا فوارية أو تمويه، وهذا يعني أنّ المتكلم هو المؤلف، وأنّ النصّ يدور حول المتكلم المتمركز حول أناه، وبما أنّ الشعر الغنائيّ وحده خلافاً للملحمي والقصصي والتمثيلي هو الذي يتمركز فيه المتكلم حول ذاته؛ فإنّ نص «الحديقة السرية» بمالهو واضح من الصوت الوحيد الذي يخاطب فيه المؤلف ذاته، أقرب إلى الشعر الغنائيّ منه إلى السرد القصصي الذي ينبغي أن يكون مستقلاً عن صاحبه.

والمعروف أنّ الأسلوب الشعريّ يقوم على ما يأتي:

1- الاستخدام الخاص للغة بتكثيف المجاز والاستعارة والاستكثار من المحسنات.

2- عدم التقيد بالترتيب المعياري لعناصر الجملة فيلجأ الشاعر للتقديم والتأخير.

شلة نمر بمقهى بليمة ثم أخذ لعربة ندفع ثمن تذكريين وندخل بوابة نشالة، العالية الفخيمة، ساعات من التجوال، والحديث المتواصل بين أشجار خرافية، وخضرة ملتهبة الألوان، وقبور لأسلاف لانعرف، وغزاقساحوا ثم باحوا النفضي إلى جلسة على العشب مطوّقين بالأشجار التي تحنو علينا. حيث يصلنا عذف الطيور، لكنّ الطبيعة بجمالها كله تحتفي بنا، ثم يمرّ فوج كبير من السائحين الأجانب، رجالاً ونساءً في منتصف الغمركو هولتهم ينهشون جلستنا بين الأعشاب»، وفي كثير من المواقف نجد المؤلف الذي هو البطل والراوي يفتش في الأماكن عن ذكريات، ففي أثناء تجواله في مدينة (سلا) يتذكّر مؤشحات لسان الدين بن الخطيب، فيورده (ص110) وهو يفعل ذلك في أثناء تردّده إلى لندن وتونس؛ فأسماء الشوارع والمطارات والأحياء والأسواق محفورة في ذاكرته، لذا لا تعجب إذا وجدناه يُشير لكتاب جبر «شارع الأميرات» الذي دون فيه انطباعاته عن لندن وعن مناطق أخرى كثيرة فهي تجلّز الاسم لمنطقة البحيرات.

ومظهر الأدب الوصفي (الرحلات) يُخيّم - في الواقع - على السرد من أول النص حتى الكلمات الأخيرة. لكن القارئ المرتاب بما نقول يستطيع أن يتصفح على هذه الصفحات من 10VI-0 ليكتشف ما فيها من تسجيل وثائقي لانطباعات الكاتب عن الأماكن التي تردد إليها. وقد استحات عناوين الفصول بفضل ذلك إلى أسماء أماكن «الحج إلى فاس» و«فاس - انيسان» و«فاس - انيسان» و«فاس - الرباط» و«الرباط - انيسان» و«الرباط - انيسان» و«الدار البيضاء - انيسان» ثم «لندن 13 انيسان» وأخيراً غار دينيا البحر (ص 121) والعناوين لا تمثل في الواقع إلاّ الوحي، والذكره لليوم والشهر إلى جانب اسم المكان هو وحده ما يوحي لنا بأنّ الكتاب لا يتعدى أن يكون مذكرات. وإنما السرد نفسه جيلنفي بعض المواقع إيمليشبه الكتب التي تحسب في هذا الكتب السياحية، فهذا سرد تم اختياره بطريقة عشوائية من الصفحة ذات الرقم (114) لنقرأ فيه ما يأتي: «نتجول في الرباط قاصدين

والتكرير والحذف وفوق ما يتطلبه الإحساس والشعور. فإذا كان الناثر يقول: (أنا أت إلى ظل عينيك) فإن الشاعر يقول (إي ظل عينيك أت) فالعبارة الثانية يغلب عليها الترتيب الشعري فيما يلوح على الأوك الترتيب النثري.

٣٣- والأسلوب الشعري يتسم بتوافر الجرس الصوتي والإيقاع في الكلام والسلاسة وحتى الوزن.

٤- يغلب على الأسلوب الشعري التعبير بالصورة تجنباً للوقوع في المباشرة.

٥- يغلب عليه أيضاً الإيحاء والرمز.

ولننسب لملعبير التي تميز الأسلوب الشعري من النثري في هذا النصّ يستطيع القارئ أن يجد الأمثلة والشواهد الكثيرة التي تنم على ذلك ليس في كل صفحة من هذا الكتاب بل في كل فقرة إذ أراد البحث، والتنقيب، ففي الصفحة ذات الرقم (٣٣) وهو اختيار عشوائي نقرأها لم يخفى فكراً وخيوطاً متشابكة داخلية، خيطاً خيطاً، وتفرداً أمامي، تذيب ما تجمّد في من يبايع، وأطوار، فأتطائر أنفراشاً في أجواء المكان»، وفي الصفحة التي تليها يكتب القيسي واصفاً فقرة إحدى قصائده

أمام المرأة التي يعق في حبها تلك اللحظة «أثوغ في الكلمات وأراي فيها، لكأني أقرأ في سيرة الوجود الطويل في هذا الوقت بالذات لماذا لنهدج صوتي وتبتل الأهداب وما طفرّ الدمع؟» وهما هذان يصف في فقرة قصيرة لقاء الحبيبين بلغة مملوءة بالانزياحات تقرب النثر من لغة الشعر: «أراها الآن أمامي

ترتدي قميص نوم حريراً طويلاً بحري اللون، وعشياً قليلاً، تصرّزه الأثرها وأوراق الورد. تواطأت مع الصمت، وانطبق الباب.. حضنتها طويلاً قبل أن أصل إلى الأريكة وتحضنني. فعلنا ذلك في ضماً صحرأوي. لكأنا من سنوات كنا نذخر هذا الكنز. كنز الأحاسيس التي لا حدّ لفيضانها الآن» ص ٤٣.

ومن البين الواضح أنّ الكاتب القيسي يلجأ بكثرة للصورة، والمجاز: كنز الأحاسيس، سيرة الوجود الطويل كركلة خيوط المتشابكة داخلي، إلخ.. علاوة على ذلك نجده ينحو في منحاه الكتابي منحى الشاعر في اللعب بأوضاع الكلمات في الجملة الواحدة «أراي فيها أقرأ سيرة الوجود» و«طويلاً دار بنا السائق» ويقول من فقرة (ص ٥٩): «أية خفة حملتني على أجنحة هذا العتمة قبل العودة إلى الطاولة، لم تكن بالأمد القصير، كانت محسّساً سعاً وشاشة ناصعة البياض رأيت فيها صبح كتوبوء، أعرس قلبي بظلال الليل والجدران..»، فالأصل أن يكون الترتيب قبل العودة إلى الطاولة حملتني خفة على أجنحة العتمة (لكن المؤلف كما لو أنه يكتب شعراً اختار أن يبدأ بالسؤال، وأن يُقدّم ويؤخر لما في ذلك من مراعاة لسلاسة والإيقاع فضلاً عن الترتيب النفسي لاهتماماته في تلك اللحظة إلى ذلك نعثر في الكتاب على المزيد من التكرار في الكلمة، والعبارة، والموقف، ممّا يضيف على اللغة الطابع الموسيقيّ الذي يضاف مع العبارة للسلسلة القصيرة، المنحوتة ببراعة قلّ نظيرها في النثر.

والسؤال الذي يتبادر للذهن هو هل أفاد السرد قصصاً من هذا النوع؟ لا بد من التذكير بشيء يتناساه كثيرون ممن يكتبون عن الرواية، وهو أنّ اللغة في الرواية

ينبغي أن تتصف بالتنوع، وفوقاً لم يخاطب باختين يجب أن تتراءى فيها الأطياف اللغوية السائدة بين أناس الحكاية، ولا يمثّل التجانس اللغوي إلا شيئاً واحداً هو غلبة صوت المؤلف على الأصوات الأخرى، وذلك يتنافى مع المبدأ الذي دعا إليه، والتمزمه، فلوبيّر، وهو ضرورة تغيب الكاتب عن الرواية أم «الحقيقة السرية»، فلا شخصيات فيها بل معناه تحقيق للكلمة والحوادث فيها تفتقر للتنوع، والسيروية، فالراوي، الذي هو المؤلف نفسه، لأيرواح الإبين اللقاء الذي يضمّ العاشقين تارة، أو الفراق الذي يباعد بينهما قليلاً، ليعودا فيلتيقناتارة أخرى، أو يهجر السرد الزمني لسرد من نوع آخر هو الرسائل والكلام بواسطة الهاتف وهكذا - بلاريب - قلل من استجابة النص لقواعد السرد، وقربه على نحو واضح من السيرة الذاتية، ومن القصيدة النثرية التي تروي بالتفصيل حكاية عشق عابرة، ربطت بين اثنين، ثم توقفت تلك الحكاية دون أن يترتب عليها ما يروى القارئ من تغيير يُفصح عن قيام السارد بحبك الحوادث حبكاً يؤدي إلى نهاية.

لذا، إذا كان لا بدّ من الجواب عن سؤال التجنيس في هذا النصّ الموسوم بالحقيقة السرية، فإنّنا نجحّ نسبته إلى النصوص التي وصفها جينيه بكلمة «النصّ الجامع» ففيه شيء من الرواية وشيء من السيرة وشيء من أدب الرحلات وشيء من غزير قليل من الشعر، وشيء من الرسائل، فضلاً عن الاعترافات، وذلك ممّا يسوّغ الرّغم أنّ هذا النصّ نصّ استثنائيّ يخطى قواعده لتصنيف ويّجل من التجنيس.

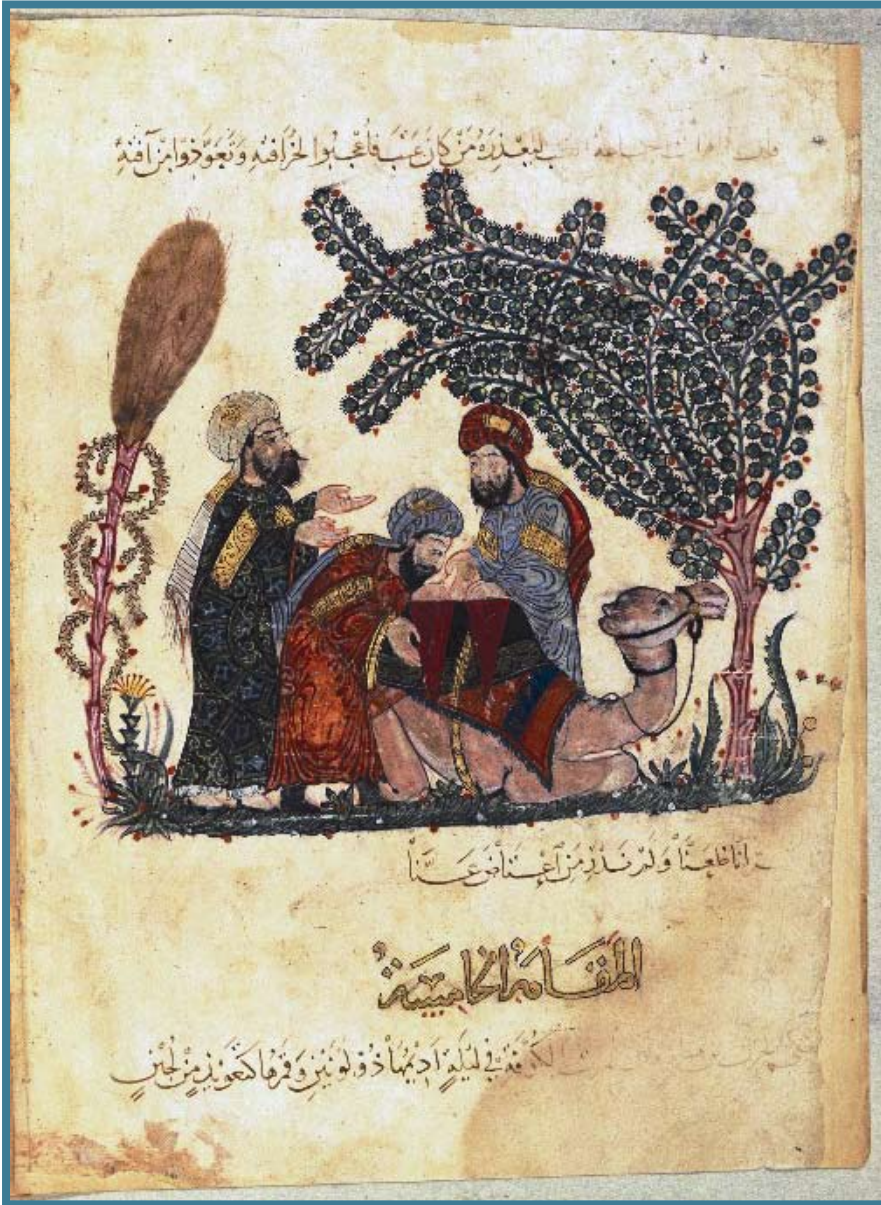
الهوامش:

(١) دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢.

سيميائية المثلثة الإسلامية

التفاعلات الحضارية بينها وبقي الفنون الإنسانية

د. إيمان يحيى بن عبد الله



منذ بدايات الإنسان الأول، كان البحث عن وسيلة للتعبير هدفًا حقيقيًا يتواصل مع بني جنسه وبيئته وإن اختلفت هذه الوسائل من بيئة إلى أخرى أو من زمان إلى آخر.

إلأن النتيجة التي تمخضت عن ذلك هو الوصول إلى لغة كانت تارة مكتوبة أو مقروءة أو إشارية أو حركية أو أيقونية، ووصول الإنسان إلى اللغة إنما فتح الباب أمامه للتعبير عن أول تلك المشاعر والانفعالات والهواجس، وكل ما يجول بخاطرهم ويحدد علاقته وموقفه بالآخرين والبيئة وما تكتنفه في الزمان والمكان.

وهذه القيمة إلى ما حدت تقريباً ووقف الإنسان من الفكر الحضاري والمدني في تعمير الأرض ونشوء الوعي باعتباره من أعلى القيم الكبرى التي تعمل على ديمومة الحياة واستمرارها، ولعل أول تلك الوسائل التي اعتمدها الإنسان في التعبير هي تلك الرسوم على جدران الكهوف والتي كان يرسمها لأهداف عديدة قد تكون اجتماعية أو دينية أو اقتصادية وتحمل طقوساً معينة كان يشعر بحاجتها وضرورتها.

بنية الحرف استقت أولي قيمها
الجمالية من الدعوة الجمعية
للفكر وليس ممارسة الخطية
الفردية وعلى أساس انتماء
ودور الفرد في الجماعة، وبما
يؤشر لنا بأن القيم الجمالية
الجديدة هي قيم جمعية رغم
أنها حفظ للفرد هو طرح حقيقي
في بناء الحياة وتديمومتها في
ذات الوقت التي تغيب الذاتية
الفردية أمام المنجز الجمعي

والمعارف وكتابة التاريخ التي حفظت
الحضارة الإنسانية في كل صفحاتها هو
عملية التدوين.

أما الحروف العربية فلم تكن للتبقي وسيلة
لنقل تلك الأفكار فحسب وإنما أصبحت قيمة
جمالية عليهن خلال تمثل الأشكال الخطوط
العربية وبسبب من علاقتها الوثيقة بالبيئة
العربية وما فرضته العقيدة الإسلامية من
قيم في الوفاء والصدق والإخلاص والأمانة
والتي كانت تشكل المبادئ الأساسية للإنسان
في علاقته بالمجتمع والبيئة، وقد اتضح
ذلك لاحقاً من خلال العلاقة بين الحقيقة
العلمية (الكين للموضوعي) ونظرية المعرفة
(الإستمولوجي) التي يثيرها الحرف العربي،
إذ بلغت ذروتها عندما توسط طرف الجمال
والدلالة اللغوية والمعرفية، وبما يمكن أن
أسميه (جمال المبنى وكمال المعنى).

فهل أن اقتصار ما جودته الأقلام من
تنوع على آيات الذكر الحكيم وما تور القول
وصافيات الحكم قد حقا التصورات وأصبح
كفيلاً بأن يحيل الشكل ظاهراً تياً إلى جماله
الأقصى؛ وإن كان المبدأ كذلك فهل أن للتقي
جمالية وتطبيقياً بما أثاره جادامر في نظريته
للتلقي والتأويل في أواخر القرن العشرين،
بأن أقصى ما يمكن أن يصله الجمال هو
الكمال. أو ما أثاره الإمام الغزالي قبل ذلك بما
يقرب من عشر قرون بأن (جمال الشيء في
كماله اللاتق به) وفي كلتا الحالتين لا يمكن
الكشف عن هذه الدلالات الظاهرية ونيتها
العميقة دون استنطاق معرفة من علمونتها
لأن ظاهراً تطور الحرف واستخدامه لم تكن
بعيد عن المنهج الفكري الخي حمله الإسلام
مبشراً ومنذراً.

أي أن بنية الحرف استقت أولي قيمها
الجمالية من الدعوة الجمعية للفكر وليس
الممارسة الإبداعية الفردية وعلى أساس
انتماء ودور الفرد في الجماعة، وبما يؤشر لنا
بأن القيم الجمالية الجديدة هي قيم جمعية
رغم أنها تحفظ للفرد دورها الحقيقي في
بناء الحياة وتديمومتها، في ذات الوقت التي
تغيب الذاتية الفردية أمام المنجز الجمعي،
ولم يدخل القرن الرابع الهجري حتى كانت
فكرة معالجة الحروف داخلية في كل أشكال
لمعرفة الإنسانية فعلاجهما يعين من الفرق
والجماعات كما لها صوفية وفلاسفة
وحتى المعتزلة، كل على حسب هدفه.

من هذا المنطلق ظهرت أشكال متعددة
للخطوط العربية وعبر فترات زمنية استمرت
لعدة قرون، وكان كل منها يؤدي وظيفة
مختلفة وأصبح لهذا الشكل قيم جمالية
لهما لياحيهما لوضوإبطهما منطوقها الجمالي
الخاص الذي يعبر بصورة واضحة عن
الثقافة العربية الإسلامية، وكان هذا التنوع
والتعدد مصدر ثراء في قيم الجمال كما هو
الأمر في مجالات الفكر والفلسفة والأدب
والشعر والعلوم التي ازدهرت في القرن الرابع
الهجري.

من هذا المناخ العام تستقي العديد من
الأعمال الفنية العربية قيمتها الجمالية في
أساليب شتى ولا شك أن لخط عربي من منطوقه
الجمالي الخاص يعد فناً جمعي وليس فردياً،
فقد اجتمعت كل أسباب ومفردات الجمال
العربي لإرساء قواعد وأصوله طوال قرون
عديدة مما يجعله يشكّل بنية شبيهة مغلقة لا
تقبل الإضافة أو الحذف، ليس بكونها تجربة
عقيمة وإنما محتاج فتح بنيتها المغلقة ثانية
إلاستعاضة كل تلك القيم التي نشأت وتطورت
بسببها عبر أربعة عشر قرناً من الزمن.

إلا أن حقيقة تلك الرسوم كانت تشكل
أول مراحل الكتابة التي سميت فيما بعد
بالصورية وهي أول الأبجديات القادرة
على التعبير والتواصل، ومن الطبيعي أن
ترتقي وسائل الإنسان وأدواته بارتقاء فكره
ونشاطه واكتشافه لقوانين الحياة والمادة،
فأصبحت وسيلة تواصله «لغته» مزينة ثم
مقطعية وقطعت حقباً زمنية طويلة خصوصاً
إلى الأبجديات المختلفة باختلاف أمة الأرض
وشعوبها وكان كل من هذه الأبجديات يشكل
علم مستو لا شكل ولمعرفة تلك أساليب تلك
البيئة وثقافتهم مجموعة القيم والمنظومات
لمجتمعية تلك لفهمها ككلمات الأبجديات
أعلى مراحل تطور وسائل الاتصال الإنساني
من حيثها كالأشكال مرسومة قوتها ووصولها
إلى أشكال في أعلى مراحل التجريب في الشكل
الذي اقترن بالصوت بعد أن كان صورة
فقط وكان أول مظاهر نشوء الأبجدية ومن
ثم اللغة، كوعاء للفكر ووسيلة لنقل العلوم

إن دور الحرف بحد ذاته كان في نفس الوقت مفارقة لذاتية وكشفاً للحقيقة بسرعة ما أشاد صرح فن قائم بذاته هو فن الكتابة، ذلك الفن الخيل يفر بنفسه كوسيلة تعبير ذهنية بل تخطاها عبر الفن المعماري، والعديد من التطبيقات العملية اليومية ذات المساس بحاجة للإنسان ولقد ضللت أشكاله الفنية المتنوعة غنية بصاقاتها التجريدية إلى الحد الذي عبرت باستمرار عن المعطى الروحي الصرف للحضارة، وذلك باستمرار ظهورها كلوحة حائطية على جدران لمسجد أو ككساء من القاشاي للمناثر والقباب، أو كص كتابي للقرآن الكريم أو ضمن أشكال المخطوطات التي وثقت أشكالاً تعدد من المعرفة.

وتشكل المنمنمات العربية والإسلامية - وليحتم مخطوطات التي نقلت لتلك المعرفة - واحدة من المظاهر الفنية والثقافية والاجتماعية التي عكست وإلى حد كبير ثقافة تلك المجتمعات، حتى عدت أحد أهم فنون الكتاب الرفيعة القائمة بذاتها والتي تعكس مضامينه الفكرية وظهر هذا اللون الخاص من فن التصوير، الذي يُعرف اليوم باسم: المنمنمات - وكانت تسمى قديماً: التزويق وقد طور الفنان المسلم هذا الفن الذي ورث أصوله من الحضارات السابقة على الإسلام، خاصة الحضارات الهندية والفارسية والشرقية، ووصل في هذا الفن إلى تحقيق لوحة فنية منفردة موضوعاً وشكلًا ومعالجة بل إلى الحد الإعجاز والبهشة في أحيان كثيرة، لكثرة ما فيها من حشود وعناصر، مرسومة بدقة شديدة، وبألوان زاهية ودرجات مختلفة عميقة التعبير عن موضوعاتها المأخوذة من الواقع تارة، ومن الحكايات والأساطير الشعبية تارة أخرى، وإن



ومن أشهر الكتب التي احتوت على منمنمات أيضاً مقامات الحريري وكتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني وكتاب الكواكب الثابتة لعبد الرحمن الصوفي ومن الكتب العلمية كتاب خواص العقاقير لديوسقوريدس، وكتاب الترياق لـ (جالينوس) وكتاب البيطرة لأحمد بن الحسن وغيرها.

عدها البعض نماذج تزويقية وسموها المزوقات أحياناً، إلا أن حقيقة الأمر لم تكن تحمل وظيفة تزيينية غمظ ضمنها لكثير من العناصر التي توحى بذلك. إن أول كتاب عربي ظهرت فيه المنمنمات كان كتاب (كليلة ودمنة) وهو في أصله كتاب هندي ترجمه ابن المقفع إلى اللغة العربية،

ولعل من أقدم ما وصلنا من صور النبي (صلى الله عليه وسلم) راكبا البراق منمنمة من مخطوط الكتاب «جامع التواريخ» لرشيد الدين فضل الله الهمذاني أنجز عام ١٣١٤ في تبريز وهو من محفوظات مكتبة أدنبره. تحلل الصور تجزءة من ظهرا الورقة الخامسة والخمسين من المخطوط وظهرا النبي أمام ملاكين بسط حقل أخضر صوفاً للأسلوب الصيني.

وقد برز في تاريخنا العربي والإسلامي عدد كبير من الفنانين الرواد منهم (يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي) فخلشته وعرف كواحد من مصوري (مقامات الحريري) التي تم إنجازها عام ٢٣٧٧ ميلادي، ورسوم الواسطي هذه كسبت لرسوم اللون والخط والإشارة، ملامح عصر يكمله، ثم جاء (بهزاد) الذي ولد حوالي ١٤٤٠م، وتوفي بعد عام ١٥١٤، وكان أسلوبه الفني أكثر حدة ودرامية من أسلوب الكثيرين من رسامي عصره، كما كان أكثر اهتماماً بالأفراد وشخصياتهم، مشكلات الحياة اليومية بعد (بهزاد) جاء (محمد خان شيباني) و(ميراث) و(ميرزا قلي) و(ميرزا سيدي) و(مظفر علي) وغيرهم.

والملاحظ وجود قواسم مشتركة كثيرة بين هذا الفن والفن الشعبي، وكذلك بينه وبين (الأيقونة) التي كانت تمثل اللوحة المكرسة لموضوعات دينية مسيحية مستوحاة في غالبيتها من الكتاب المقدس.

ومن الطبيعي أن تحتاج الكثير من النصوص لمعرفة فنيتها تتضمنها مخطوطات مختلفة مواضيعها إلى رسوم توضيحية تجسد فكرة الموضوع وتقل العين والفكر إلى المشهد

من الطبيعي أن تحتاج الكثير من النصوص المعرفية التي تتضمنها مخطوطات مختلفة مواضيعها إلى رسوم توضيحية تجسد فكرة الموضوع وتقل العين والفكر إلى المشهد سواء كان واقعياً أو خيالياً حتى يمتلك قدرة أكثر على التأثير والإقناع..

سواء كان واقعياً أو خيالياً حتى يمتلك قدرة أكثر على التأثير والإقناع.. نعم إنها الصورة، ولكنها ليست كأي صورة أخرى، بل هي تكتنز كثيراً من المعاني والدلالات وتضم فنوناً عديدة في آن واحد، ولها قدرة كبيرة على التعبير وتميز خصائصها المميزة تشمل الجوانب التقنية والأسلوبية والوظيفية التي يطمح إليها هذا التصوير، وينطلق هذا كله من فلسفة تتناول الإنسان والكون والدين في إطار عرفاني، وترتبط فلسفة التصوير في الإسلام بين العالم المادي وبين العالم الروحي ربطاً محكمين عز إلى الكمال ويجعل من أعمال الفن نمطاً فريداً في مزاجه.

في هذه المساحة الصغيرة غالباً لاحتاج إلى قراءة ما خلف العلامات والإشارات والرموز من خلال عملية الإتيان والجهد المصني الذي بذل في سبيله، لأجل كتابة نص قرآني أو زخرفة، متملاً كمال المعنى في جمال المبنى وفي نسق مع معنى الحديث النبوي الشريف (إن السجود إذ عمل أحدكم عملاً أن يتقنه)، فيحاول ما استطاع أن يترجم النور

المشع من بين الحروف إلى تعبير فني عالٍ وزخرفة رافلة بالفرح والدلال والطمأنينة الروحية. تتحول الخطوط والألوان المتقشفة بين يديه إلى نوع من العبادة في ملكوت الوجد والعرفان، ثم يأتي فنان آخر، فيكمل ما ابتدأه الأول ومما لا شك فيه أن ما يشهدنا من مشاهد إلى هذه الفنون جميعاً وتلك النقاط المتهوجة والمشتتة بين فنون الحضارة الإسلامية، بمهاراتها ومضامينها الإنسانية الراقية. وبسبب من البنية التركيبية العميقة تشكل المنمنمة ومضامينها فإن المرور عليها كمزق جميل يفقد قيمته لأثره وولوجية والأركيولوجية، وعلى هذا الأساس تبدو ممارسة لعبة التفكير والتركيب وتحديد البنية العميقة والثوية وراء البنية السطحية المتمظهر فنوناً وولوجياً وهي أسلوب آخر دراسة شكلانية المضمون هي ضرورة ينحى هذا البحث الكشف عنها عبر الشكل لمسألة حوال من أجل تحقيق معرفة حقيقية بقيمتها الجمالية والفكرية والاجتماعية، ضمن منهج السيميائية.

ولأن السيميائية أو السيميولوجيا كما عرفها فرديناند دوسوسير عبارة عن علم يدرس الإشارات والعلامات داخل الحياة الاجتماعية وهي ذات الفكر التي يقوم عليها البناء الفكري للمنمنمة، فإنه يبدو أن من المهم في ضوء ذلك البحث عن قراءة جديدة للمنمنمة وهي ولاستنها في هذا الصنف، فالمنمنمة ابتدءاً من زجها من العدي من العناصر والمفردات وهي على النحو الآتي:

١ - النصوص بخطوط عربية متنوعة وبقياسات وألوان متعددة.

٢ - زخارف نباتية وهندسية وحيوانية مختلفة الطرز والأساليب والاتجاهات.

٣- رسومات أشكال واقعية متعددة تميل إلى المبالغة في أحاديين كثيرة، كالأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية والجماد.

ولعل أهم مميزات العلاقات القائمة بين هذه العناصر تكوين فني يحمل مضامين معينة هو:

١- المشهد الحكائي أو الروائي الذي يتخذ أشكالاً متعددة بين البطولة ومشاهد الصيد أو وسائل توضيحية وتعليمية أو قصصاً لأحداث ووقائع ومواضيع عديدة.

٢ - أكبر قدر من الانتظام في توزيع الأشكال والمفردات وفق أهميتها في التكوين والمضمون.

٣- التوزيع الهندسي المتعدد للمستويات والاتجاهات وفق نظام رياضي يحاكي النسبة الذهبية الإسلامية في كثير من أشكالها.

٤- انسجام لوني وإن كان يميل إلى نوع من الواقعية إلا أنه غالباً ما ينزع نحو نوع من المبالغة والرافاهية اللونية التي تدعو إلى الدهشة واجتذاب النظر.

٥ - إتقان عملية التنفيذ وصولاً إلى أدق التفاصيل بطريقة تدعو إلى إبراز المهارة والقدرة الفائقة والإعجاز كثيراً.

٦- التسلسل المنتظم في سرد الأحداث بكل تفاصيله في مساحة محدودة جداً.

وكل ما ورد آنفاً هو مجموعة كبيرة من الإشارات والرموز الدالة، وبالتالي فإنها نظام ذو دلالة مهما كان تنوعها وأصلها ولكل منها بنية خاصة لها وظائف داخلية وخارجية. وهذا الكم الهائل من العلامات والرموز والإشارات التي تكثره المنمنمة الإسلامية لإيضاحه عمل فني آخر ومن أي طراز، ووفقاً لقواعد الاتصال البصري فإننا

أمام مجموعة نصوص بصرية وليس نصاً واحداً مما يدعوننا إلى قراءة مركبة لهذه النصوص، وإذا كان جوهر النص هو العلامة فيمكننا متابعة عدة نصوص بصرية في آن واحد، والنص التشخيصي الأساسي الخيم مثل المشهد الحكائي بتقنيته الفنية والجمالية وهو الأكثر دلالة وتشويقاً بحكم واقعيته والعناصر الجذابة التي يحملها على مستوى الفكرة أو المضمون، ويكون عادة هو النص الغالب على تكوين المنمنمات الإسلامية لما يمثله من مشاهد متنوعة لوقائع الأنبياء والملوك والأمراء، ولتوثيق أحداث معينة عبر الزمان والمكان ولما كان علم السيمياء يدرس الإشارات في قلب المجتمع فإن جملة هذه الأحداث تنتج تلك الإشارات والعلامات، وتشكل العلاقة بينها جميعاً نظماً لاسمياً يعكس معنى المقدم وعادة تكون تلك الأحداث ذات وقع مهم في مجمل التاريخ الإسلامي كمرجع لنبينا محمد صلى الله عليه وسلم وفروجه عليه السلام وتعتبر القيمة التعبيرية ذات أثر واضح في مجمل التكوين بسبب من الخصوصية التي تحملها تلك الآثار.

وتبعاً لرؤية بيرس فإن كل تلك العلامات تحرك من خلال تلك المستويات الثلاثة (الإشارة- الموضوع- المعنى)، ولهذا فإن مدلول أي من تلك المفردات في تكوين المنمنمة هو معنى الإشارة، أي أنه يمثل العلاقة الأفقية بين إشارة وأخرى، وهذا هو الذي يجعل من المدلول إشارة أيضاً تحتاج إلى مدلول آخر يفسر غموضه ويوضح لها ما أي أن تكوين المنمنمة كفيل بحل رموز تلك الإشارات والعلامات فيها، ورغم أن بيرس يركز في ذلك على الوظيفة المنطقية للإشارة يركز هوسوسيو على الوظيفة الاجتماعية المنمنمة

بلمشاهدة للاجتماعي ولكل المظهرين علاقة وثيقة ببعضهما في موضوع المنمنمة.

ولاشك في أن الموروث الفكري العربي لا يعدو أن يكون في كنهه مخزوناً علمياً أو ثقافياً يظهر في شكل نظام من العلامات الدالة، وتتجلى سيميائية هذا النظام في إطاره اللغوي والثقافي والحضاري. ومهما اختلفت المواضيع في علموشان مضامينها بين القسمة شمله بطولها وقياسها وفخر وجلسات العلم فإن الأسلوب السائد في تقنية تنفيذها وتلك لمنظور لمسطح في يعتمد على البعدين ويكاد يخلو من البعد الثالث وهو حقيقة أحدهم المبادئ في الفن الإسلامي، إلا أن صياغة مفردات التكوين بطريقة جذابة ودقيقة تسلب باب العقول أحياناً وتضفي عليها طابعاً إعجازياً تنتهي فيه قيمة أو أهمية ذلك البعد.

إن النص اللغوي المتمثل بالكتابة العربية وغالباً ما يتعلق مضمونه بمأثور القول وصافيات الحكم أو الشعر الجميل، كما تتضمن أحياناً بعضاً من النصوص القرآنية. وعلى الرغم من اعتماد الجانب السردى لهذه النصوص لماله علاقة بالنص الأول إلا أن القيمة الجمالية التي يؤكدتها التكوين الفني للخط العربي تبرز من خلال ما تثيره أشكال هذه الخطوط المتنوعة من وظائف مختلفة إذ إن لكل خط من الخطوط العربية وظائف مختلفة على مستوى الاستخدام فضلاً عن التأثيرات البصرية المتبادلة مع باقي المفردات البصرية في المنمنمة وهنا فإن النص الكتابي يؤدي دوراً مزدجاً على مستوى الاتصال البصري والفكري الأول في عملية السرد التي تؤكد المضمون، والثاني

النساجين والوراقين وكذلك خط النستعليق والريحان والتوقيع وغبار الحلية والقصص والمؤامرات والرسائل، إلخ، واستخدام مثل هذه الخطوط وهولامية كإلية تحقق قراءة النص ببسوسهولة وان كنت لتعديهم لمنمنمت تنفيذ من قبل رسام واحد، إلا أن كثير أمن الخطاطين شاركوا في كتابة نصوصها بعد أو قبل انتهاء رسامها ومزوقها والنص الزخرفي يضيفي على المنمنمة طابعاً تجريبياً وتربينياً وكثير أمن الرفاهية والبذخ حتى ولو كان المشهد في معركة، وهذا التأثير وبحكم تقنية الزخارف الإسلامية المتنوعة وما تحمله من حياة لونية فارهاة فيها لضيء على المنمنمة إلقاء ضمن قدر كبير لمن لا تظلموا لتسلسل المنطقي للأشكال والعناصر، بل حتى على مستوى الأحداث التي تتضمنها المنمنمة، وتتنوع الأشكال الزخرفية فتكون هندسية ونباتية حيوانية تزخر غالباً بكثير من الألوان.

وتؤدي إيماءاتها إلى إشكالية قصدية في علاماتها وهي الإشكالية التي تعصف في الفكر السيميائي الحديث، موضوع نقاش بين اتجاهين: اتجاه يؤكد على الطبيعة الإلغائية التواصلية للعلامة الزخرفية، ويمثل هذا الاتجاه كل من موانان، ومار تيني، وبريتو فيل فكلر لسيميائي فرنسي وهم يعتقدون أن العلامة تتألف في أسسها من حال ومدلول وقصد واتجاه آخر يركز على الجانب التأويلي للعلامة، أي من حيث إمكانية العلامة للتأويل بالنسبة للمتلقي ويمثل هذا الاتجاه رولان بارت الفرنسي، وهو اتجاه يوصف بالسيميائية الدلالية.

ورغم الارتباط الظاهري للأشكال الزخارف الإسلامية ببعض الواقعية الرمزية إلا أنها



ذات الوقت، تؤكدها قيمتها الجمالية كأشكال الخط الكوفي بأنواعه والثلث والمحقق والطومار، إلخ، وهي خطوط تحتاج إلى عناية كبيرة في التنفيذ والتكوين والتشكيل.

الثاني: خطوط تعتمد لكتابة النصوص وهو ملجأ عليه في استخدام خط النسخ من قبل

على مستوى التكوين الفني لشكل الخط العربي، ويبرز استخدام الحروف سواء كان باللغة العربية أو اللغات التي استخدمت هذا الحرف في تشكيلين أساسيين:

الاول خطوط الإظهار والتي تستخدم كعنوانين بارزة تدل على أهميتها الموضوعية، وفي

إن حركة الحياة الدالة على
الوجود هي ظاهرة في الأعيان
وتعتمد الإحساس البصري التي
تتخذ من منمنمة في نهجها
وطريقة تكوينها، ولعل أكثر
ما اكتشفه في ذلك هو تلك
الرغبة المتواصلة والحقيقية
على الإخلاص في إنجازها
وكل ما تتطلبه من دقة فائقة
ومعني ذلك من صبر وجهه
فائقين

في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ
دال على المعنى الذي في النفس، والذي في
النفس هو مثال الوجود في الأعيان، فالعلامة
في نظر الغزالي تتألف من أطراف أربع
أساسية هي: الموجود في الأعيان، الموجود
في الأذهان، الموجود في الألفاظ، الموجود
في الكتابة.»

الموجود في الأعيان:

إن حركة الحياة الدالة على الوجود هي ظاهرة
في الأعيان وتعتمد الإحساس البصري التي
تتخذ من منمنمة في نهجها وطريقة تكوينها
ولعل أكثر ما اكتشفه في ذلك هو تلك الرغبة
المتواصلة والحقيقية على الإخلاص في
إنجازها وكل ما تتطلبه من دقة فائقة وما
يعنيه ذلك من صبر وجهه فائقين، ولما كان
الأجر على قدر المشقة منه جواً واضحاً في
كثير من مناحي الحياة الإسلامية فإن السعي

المركبة والتقوافي كثير من المفاهيم مع
فلاسفة العرب والمسلمين، بل نهلوا من
مناهجهم، إلا أن الانحياز إلى منهج العلماء
العرب والمسلمين يغدو هنا أكثر جدوى،
بسبب نهجناستهم في العلامة، فمنهم من يفتي
صميم حياتنا اجتماعية لمجتمع إسلامي
والمتمغيرات والإرهاصات والتحول التي
سببها الفكر الإسلامي والمناهج الفكرية
المتعددة التي انطوت تحت رداثة.

لقد تبلور علم السيمي على علماء الأصول
والتفسير والمنطق واللغة والبلاغة، وكان
الباحث والموجه لدرس السيميائي هو القرآن
الكريم، إذ منذ نزوله كان التأمل في العلامة
بغية اكتشاف بنيتها الدالية، فقد أرشد
القرآن الكريم في مواضع عدة إلى تدبرها،
ومن ذلك قوله تعالى: (إن في ذلك لآيات لقوم
يعقلون)، (الرعد)، وقوله تعالى: (وعلامات
وبالنجم هم يهتدون) (النحل)، ففي هذا
التوجيه الرباني كان التعامل مع العلامة
قصدهم جلالتها الروحية والعقلية والكونية،
والاستدلال بحاضرها على غائبها.

إذا تدبرنا مفهوم ابن سينا للدلالة اللفظ
نجده يتفق ومفهوم دوسوسير للعلامة.
فالعلامة في منظور ابن سينا ثنائية المبنى،
تتألف من مسموع ومعنى (مفهوم) وبهذا
التصور يلغى من مفهوم العلامة المرجع
الذي تحيل إليه العلامة، وذلك ما نجد عند
دوسوسير أيضاً إذ تتألف العلامة عنده من
صور أو سمعية (دال) وصور أو ذهنية أو تصور
(مدلول) وهناك بعض العلماء يعيدون المرجع
طرفاً أساسياً في العلامة، من أولئك أبو حامد
الغزالي الذي يرى أن الأشياء في الوجود لها
أربع مراتب، إذ يقول: «إن للشئ وجوداً في
الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم

تنزع بشدة نحو التجريد فلم يكن الفنان يريد
إعادة إنتاج الأشكال الطبيعية، خاصة أن
المجال الأول للاستخدام الزخارف انطلق من
العمارة الدينية كالمسجد وودور العلم ومن
ثم قصور الملوك والأمراء.

إذ إن الفنان يكتفٍ تعامله مع الواقع
الخارجي، من خلال كفاءته العقلية التي
تسمح له بابتكار النمط الترميزي الدال
وفق التصور الحسي، وما يوفره المحيط
الاجتماعي من إشارات ورموز ترتبط بعالم
الأشياء المحسوسة وقد أصبح هذا التصور
لعالم الأشياء محوراً أساسياً في النظرية
الدالية الإحالية التي جاء بها ريتشاردز،
ووجد في مؤلفه ما لمعنى المعنى والذي
أصدره سنة ١٩٢٣م.

وفي ذلك يقول القاضي عبد الجبار: «إن من
حق الأسماء أن يعلم معناها في الشاهد
ثم يبني عليه الغائب»، وقد أشار إلى هذا
المعنى كذلك -الراغب الأصفهاني، وذلك
حينما تحدث عن الفقه فيقول: «إن الفقه هو
معرفة علم غائب بالعلم بشئ»، فمن هذه
الوجهة تعامل العلماء مع العلامة من حيث
هي علامة تحل على حقيقة حسية حاضرة
تحيل إلى علامة دالة على حقيقة مجردة
غائبة.

ولعل تضمين المنمنمة عقد خصوصية
يجعل من بنائها الشكلي بناءً مركباً، مما
يحيل الشكل ظاهره إلى بنية معقدة تتنوع
في الإشارات والرموز والعلامات على غير
ذي دلالة.

ورغم أن الكثير من علماء السيميولوجيا في
الغرب تناولوا هذا الطراز من البنى الدالية

المطر دبالجمال للوصول به إلى الكمال كان لا يؤدي إلا إلى أعلى مراحل الإتقان. ولعل هذا أحد أهم المبادئ التي كشف عنها الفن الإسلامي عبر تاريخه الطويل. ورغم أن الكثير من الوقائع هي حقائق قديمة غير متغيرة وتعتمد أسلوباً سردياً إلا أن المخيلة الإبداعية أعادت ترتيب هذه الوقائع وفق منهج الفن الإسلامي رغم شدة الحذر فيما يشاع في كراهية التصوير وأحياناً كثيرة تحريمه، ولم يجد الفنان المسلم من بدلي في الغاية ملسميه اليوم بالبعد الثالث فكانت كل المنمنمات ذات منظور مسطح تخزن العمق في التكوين، وإنما تعتمد ارتباطاً سطحياً متسلسلاً من أعلى إلى أسفل في تنظيم مفردات والأحداث والتكوين، وهو ما أدى بالتالي إلى أن تتسم بصيغة تزويقية زخرافية.

الموجود في الأذهان:

لعل الخلفية الإسلامية المتوقعة غموضها على منطلق لسلي في ظل الفكر الإسلامي الذي فرق في كثير من المتناقضات وأبعد مشاهد عديدة من الخيال لم يزل في بعض نواحيه ينهل من تراث الشعوب فيمرحلة ما قبل الإسلام، وهذا أمر طبيعي حتى إنه في كثير من نواحيه كان منهلًا للفكر الديني في تشريعاته وتعاليمه من هنا كانت الذهنية تمتلك كثيرًا من مصادر المعرفة وإن تأرجحت بين الحقيقة والخيال مما أضفى الكثير من مشاهد مبالغ في علم مستوحى من الوقائع في منحها التاريخي والإيديولوجي، وإنما علم مستوحى بشكل لظهور ترويضها في شكل ما هو موجود في الأذهان أساساً معرفياً في النسيج الحكائي السائد والذي غالباً كان ينسجم مع طبيعة الحياة ومرآة نموها الفكري والعقدي.

ولكن المنمنمة لم تكن تفصيلاً غفلك الأحداث وفق واقعيتهما التي تساعد الذهن على استرجاع مصادر وفي المعرفة وإمصاغته بطريقة تستعرض فيه الوقائع والأحداث على نحو ما، تكون قد حدثت في حلم في أحيان كثيرة وبالتالي الوصول بالواقعة إلى المشهد الحكائي النادر الذي تحاول هذه المنمنمة تخليده بأبهى حلة.

الموجود في الألفاظ:

لا شك أن شيوع اعتماد الجانب الحكائي والسرد في الشفاهي في مجمل حركة الفكر والأدب في التاريخ القديم والعربي والإسلامي خاصة وإن كان من شأنه أن يقلل الاعتماد على عملية التحويل وهو أمر طبيعي سببه قلة من جيد التحويل والكتابة، وبالتالي محدودية الحاجة لها، إلا أنه أصبح وسيلة مهمة في عملية التواصل بين الحياة في كافة مناحيها ليوصل المجتمع، ولعل في بنية عملية الرواية والراوي - من روى - والتي تتخذ الهيئة اللفظية أساساً سيئتها المعرفة والأخبار كانت وسيلة في بناء كل جسور التواصل حتى كان إنسان ذلك العصر يتتبع مصادر الرواية اللفظية عن فلان وعن فلان وعن فلان إلى أن يصل إلى مصادر الحقيقة الحقيقية، فإن هو وجد شكاً في أحدها أو أنها كانت تلك الرواية لا ترقى إلى اليقين بل هي للشك أقرب. ولم تكن تلك العملية تتكرر في الأسلوب الحكائي أو الروائي وإنما شملت على العديد من نواحي العلوم والمعرفة في شتى جوانب الحياة.

هكذا شكل الموجود في الألفاظ سيجاً هاماً يدخل في نسيج الحياة والمجتمع العربي

والإسلامي، وبواسطته وصلتنا كثير من الوقائع والمعارف والعلوم والحوادث.

ورغم أن عملية التحويل كانت الشغل الشاغل في إعادة تدوين المعرفة وفق مبدأ - كل سر جاوز الاثنين شاع وكل علم ليس في القرطاس ضاع - إلا أن أهم دووين العرب كان الشعر مثلاً، فقد بدأوا ينشرون وتطور عبر الآفاق من خلال وجوده اللفظي، بل إن كل محور هو موسيقاه كانت تعتمد تلك الألفاظ التي تدرك الأذن موسيقاها فتتميز ما بين الغث والمحك والهرزل والمنقول والأصيل. ومن هنا فإن المنمنمة تكمل ما هو موجود في الألفاظ عبر كثير من الروايات والأحداث، وتعيد صياغة تلك الرواية بوسائل مختلفة عبر اختلاف رواياتها بين الحقيقة والمبالغة، أو بين الصدق ومجافاته، بل إن كثيرًا من عناصرها اللفظية التي تتجسد بأنواع مختلفة من الخطوط العربية تحمل كثيرًا من النصوص الأدبية والشعرية والدينية والخرافية والواقعية وجميعها ترتبط بنظام لفظي يحيل لنا كل تلك المعاني والمدلولات التي تكتنرها.

الموجود في الكتابة:

وهو ما يؤثره التنوع الهائل في التراث العربي والإسلامي عبر عملية التدوين وتطورها في كافة مراحلها سواء كان ذلك علم مستوحى بالشكل أو اللفظ إذ إن المفردة الكتابية تشقها لتتوحد في لفظيها خضعت لنفس عمليات التطور البنائي، وبالتالي فإن القيمة اللفظية في تجويزها لم تكن لتقل من القيمة التجويدية في كتابتها، وهكذا ورثنا علم التجويد في القراءة، كما ورثنا علم التجويد في الكتابة وحسن الخط.

لقد بددت الكتابة وعملية التدوين كل ما شبه عملية الرواية من سواظن ولا فهم طبعي كانت تصاحب بعض الروايات المتفقيهن عبر التاريخ، فحفظت العهد والموثيق وما أتور القول وصافيات الحكم عبر الأجيال.

ولم تكن الكتابة العربية بأشكالها الفنية المتعددة تؤدي أغراضاً في توصيل العلوم والمعارف والأخبار، وإنما بلغ ثراها في التعبير عن وظائف مختلفة في شؤون الحياة، فكان لكل شأن ثقافي وفكري خاص يكتب به، وهي حالة تعكس تطور الجانب الجمالي وقدرته على التعبير المجرى في صورة الحرف عن مكونات التجربة الفكرية، وقلم ارتقى حرف من حروف الأمم إلى ذلك.

وفي المنمنمة يؤدي الموجود في الكتابة دوراً مهماً لا يقل عن الموجود في الأعيان، عندما يعيد إنتاج تلك الرواية بطريقة مزوجة لا تخلو من جانب بلاغي رائع، الأول في إعادة تلاوة الحدث والتعبير عنه بأسلوب أدبي رفيع يريز بمن متعة الذهن والذاكرة، والثاني في اختيار شكل من أشكال الخطوط العربية التي تشكل تكوينها جزءاً من تكوين المنمنمة عبر سلسلة من العناصر والأسس والعلاقات الجمالية.

جمع الموجودات:

لاشك أن اعتماد علي رؤية الغزالي الذي يرى أن الأشياء في الوجود لها أربع مراتب، في إعادة قراءة المنمنمة الإسلامية قراءة سيميائية قد أدركت مبعثها، لأن الغزالي قد أدرك قبلنا أهمية اللغة في إبداع النظام التواصل، حيث أشار إلى أهمية التحليل المزوج الذي يتناول العلاقة بين الألفاظ

والأفكار من جهة والأشياء المشار إليها من جهة ثانية، وهو ما تنطوي عليه المنمنمة، فكل ما تحويه من أشكال وعناصر متمثلة بالشخص والصفات والزخارف والكتابات بأنواع خطوطها الجميلة والمتفردة كانت تسعى إلى خلق نظام تواصل مركب وليس بسيطاً، وإنما يعيد إنتاج الفكرة بأنظمة بصرية متعددة يؤكد الواحد منها الآخر في متواليات تتكرر دون توقف لتحليل المعنى إلى شيء من السحر وصوره من الخيال وعبر جمالات متعددة.

ورمى يؤخذ على عملية الجمع بين الموجودات اختلافات تقاناتها ووسائلها المتنوعة بين الشكل والمضمون وبين الظاهر للعيان وعملياً في بنيته العميقة إلا أن عاملين أساسيين يحددان كل الموجودات مع وجود كل تلك الاختلافات.

الأول بشدة تأثير المضمون الفكري والحكاية والروايات للمنمنمة. وفي وحدة الموضوع وتسلسل الأفكار والأحداث والوقائع، مما يجعل كل المفردات ترتبط بهذا الأصل فلا تحي عندهم ما اختلفت وتنوعت مفرداتها.

الثاني: إعادة صياغة كل الموجودات في شكلانية صورية اتصالية تعي بدرجة عالية قيمة التكوين الفني ضمن المنطق الجمالي للفن الإسلامي والذي استوعب كل التأثيرات الفنية والجمالية والرموز التراثية والشعبية للأمم والشعوب التي تطوت تحت لوائه. فتحوّل تنوع التقانات والمفردات إلى ثراء جمالي تخرجه المنمنمة في محاولة للإفصاح عن كل شيء في هذه المساحة المحدودة.

والمنمنمة بجمعها بين وسائل متعددة المظهر والتقنية والمعالجة لا يذكرني إلا بما تسعى إليه تقانات العصر الحديث بعد أن بدأت تحولات التفكير التناظري إلى نمط التفكير الرقمي في إعادة إنتاج أعمال فنية متعددة الوسائط، ولكل من هذه الوسائط أشكال مختلفة في آلية إدراكها وتواصلها وتكوينها من أجل الوصول بالعمل الفني إلى أقصى تعبير، وبالتالي إلى أبلغ تأثير. وربما يتسع الفضل لاجتهاد آخر في تفسير العلامة وفق منظور آخر قد تغني الدراسة والبحث. وإن اختلفت المدارس والقدمات والمحدثون في تفسير العلامة وبيان أهميتها على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم العلمية من لغويين وفلاسفة وعلماء أصول، وحسب طبيعة لعلامة من حيث هي شيء حسوس يهمل شيء مجرد غائب عن الأعيان.

إذ يقول ابن سينا: «إن الإنسان قد أوتى قوة حسية ترسم فيها صور الأمور الخارجية.. فترسم فيها ارتساماً ثانياً ثانياً، وإن غابت عن الحس.. ومعنى دلالة اللفظ (هو أن يكون إزاراً تسوفي الخيال مسموعاً رسم تسوفي لنفس معنى فتعرف لنفس أن هذا مسموع لهظم فهو فكل أمر يدحس هل لنفس التفتت إلى معناها».

كما نجد هذا التصور نفسه عند الراغب الأصفهاني، إذ يقول: «الدلالة ما يتوصل به إلى معرفة الشيء، كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالات الإشارات والرموز والكتابة، وسواء أكان ذلك بقصد من يجعله دلالة، أم لم يكن يقصد من ير محررة إنسان فيعلم أنه حي».

وإن تعددت صورة العلامة أو اختلفت أشكالها وواقع وثنا عبر الدراسات

السيميائية القديمة منها والحديثة، إلّا أنها في المنمنمة ورغم اختلاف التأويل تسعى جميعها لنظام تواصل معرفي بين الكلمة تارة أو الصورة أو الزخرفة تارة أخرى.

وعلى هذا الأساس فقد تجيء العلامة في أشكال متعددة، مرةً أيقونة أو تمثال، وأخرى رمز، وثالثة إشارة، ورابعة مؤشّر. ورغم اختلاف تكوين كل صورة من صورها إلّا أن النظام لتواصلها على مستوي الفهم والتأويل والتفسير هو ما يجمعها وعند عادتنا أولنا لهذه الأشكال من العلامة في المنمنمات الإسلامية فإن قرأتها يمكن أن تتضمن الصور الآتية:

الرمز: وهو دال أي نماور وفي المنمنمة – وفق نظام دوسوسير – الذي يتكون من دال ومدلول، وبالتالي فإن ورود الدال في المنمنمة يتبعه بالضرورة مدلول كالسيف» أو الصقر أو الفرس أو أفعى، وقد يأتي الرمز ككلمة مكتوبة أو مجازاً لمنطوقة وتتألف من مجموعة وحدات صوتية – فونيمات – وهو يقابل اللفظ في التراث الإسلامي والعربي، وهنا فالعلاقة بين الرمز والمرجع علاقة غير معللة وغير مباشرة إلا من جانبي المثلث الخيئي تضمن المرجع الفكرة الرمز. وتتعدد الرموز في المنمنمة بتعدد ما تؤديه الكلمات والحروف من دلالات على مستوى النص وعلى مستوى الشكل الفني، وبالتالي فإن المنمنمة حافلة بالعديد من الرموز التي تحيل المتلقي إلى دلالات متعددة ومن هذه الدلالات ما هو يعبر بصورة مباشرة لغوياً عن السرد الحكائي لمحتوى النص، ومنها ما يعبر بشكل غير مباشر عبر التكوين الفني للشكل، وفي كلتا الحالتين تؤدي الرموز دلالاتها في المنمنمة بطريقة بصرية.

الفكرة المفهوم وهي الصورة الذهنية التي تتراءى من خلال الدال والفكرة تقابل المعنى أو المدلول عند دوسوسير. كفكرة النصر أو الموت أو الخوف، والعلاقة بين الرمز والفكرة هي علاقة سببية، أي أن الفكرة هي العلة في وجود الرمز وهو ما يقصد صرنا من المنمنمة العربية والإسلامية عبر كل الرموز التي تضمنها منمنمة فكرية وفلسفية وشهدة هي علة وجود الفرس وفكرة النصر هي علة السيوف المسلولة، فالإحالات الذهنية التي تؤدها الدوال من خلال الرموز سواء كانت هذه الرموز أيقونية أو إشارية أو مؤشّراتية هي جزء وأهمية النص البصري الخيئي كمل الدلالات.

وقد عُدت الأفكار والمفاهيم في المنمنمات وأدت وظائف عديدة جداً بين الوظيفة الاجتماعية والأدبية والعلمية والتربوية والجمالية، أي أنه كانت تتخذ من النشاط الإنساني لتلك المجتمعات محوراً أساسياً فيها، ولهذا السبب فإن المفاهيم التي كانت تتداولها كانت جزءاً من التطور الأثروبولوجي للمجتمع في إطاره العام، خاصة إذا علمنا أن جل ما تناولته هذه المنمنمات مشاهد وقائع تخص الأنبياء والرسل كالمعراج وقصة النبي أيوب وقائع الملوك والأمراء والأحداث الجسام.

المرجع: وهو الواقع الخارجي (الذي تمت الإشارة إليه بالوجود في الأعيان) وهذا لا وجود له عند دوسوسير ويقابل المشار إليه في تعريف أوجدن وريتشاردز.

ويؤشّر مرجع في المنمنمة مجمل المضمون الذي تركز عليه الفكرة ويحاول الفنان الترميز له عبر النصوص البصرية المتعددة.

وهنا تبرز ضرورة اتفاق تلك الرموز بمدلولاتها مع مجمل المرجع فحلقا لتعلم والأدب بوجود رمز مثل شيخ فقيه ومريدين متيقظين، أو كرمز لصورة النبي (صلى الله عليه وسلم) والبراق نحيلنا إلى فكرة المعراج ثم نحيلنا إلى واحدة من معجزاته.

الشك أن شيوع اعتماد الجانب الحكائي والسرد في الشفاهي في مجمل حركة الفكر والأدب في التاريخ القديم والعربي والإسلامي خاصة وإن كان من شأنه أن يقلل الاعتماد على عملية التدوين، وهو أمر طبيعي سببه قلة من يجيد التدوين والكتابة، وبالتالي محدودية الحاجة لها، إلّا أنه أصبح يسيلقهم في عملية التواصل بين الحياة في كافة مناحيها وبين المجتمع

إن المنمنمات التي تزخرها الفنون الإسلامية لها مداخلها ومخارجها وأما تطليلها، إن في كل منها نصاً، وكل النصوص التي تتحدد باعتبارها تنظيمات خاصة لوحدات دلالية متجلية من خلال الرموز والإشارات والعلامات في أوضاعها المتنوعة والتفاعل بين هذه العناصر، وأشكال حضورها في الفضاء والزمان يحدد العوالم الدلالية التي تكتنرها المنمنمة ومن هذه الرؤية يمكن للمنمنمة أن تتحول إلى نص إلامن خلال

أضيفت إلى عمر الخبرات البصرية تجعل من قراءتها اليوم شيئاً أشد الاختلاف، ليس لأن المنمنمة كانت جزءاً من النسيج الفكري والاجتماعي لذلك الزمان، ثم تحولت إلى قطعة متحفية في يومنا هذا وإنما كانت تؤديه المنمنمة كجزء من حركة الحياة في تلك البيئة وكرد فعل عليها لم يعد موجوداً.

وتكوينها والتي تتحكم في الشكل النهائي لإنتاج المنمنمة، والثاني هو ما يقوم به المتلقي في قراءتها لتلك المنمنمة فيعيد تأويلها وفق نظام آخر، ومما لا شك فيه أن تتعدد القراءات بتعدد المتلقين، وإذ لمأخذنا البعد الزمني الأخير سمت به المنمنمات فإن متغيرات الواقع الاجتماعي والفكري التي

عملية انتقاء مزدوجة هي انتقاء الرموز والعلامات والإشارات التي يجب أن تظهر وانتقاء العناصر التي يجب أن تختفي.

أي أن اختيار ما يسهم في تكوين النص البصري لتقاء يحضر في نص المنمنمة من خلال غيابه، (وكل شيء يدرك في ذاته وفي علاقاته بما يتطابق أو يتناقض معه).

وفقاً لذلك فإن لشغاله كمنصه مغلق مكتف بذاته دال على معقولية النص البصري المدرك ورهين بإمكاناته على إعادة تنظيم العناصر التي تم انتقاؤها وفق نمط جديد وهو ما يشكل النص البصري فعلاً.

الدلالات البصرية

ومادامت المنمنمة هي تحديدًا وليد إدراك بصري، فإن تمثيل المفردات داخلها يعود إلى تحولات أنطولوجية لماهيات مادية وتقديمها على شكل إشارات وعلامات، باعتبارها عناصر ضمن أساق سيميائية يعد الإدراك البصري نفسه بؤرة تجلياتها، ولأن التفاعل بين النظر ومعطيات التجربة الواقعية التي تتضمنها المنمنمة هو وحده الكفيل بتحويل الإدراك البصري إلى نموذج، يحدد قيمة كل من عناصرها ووجودها الثقافي والديني والأسطوري فإن أهمية هذه النظره وما ينتج عنها من تأويل مختلف، بسببه يظهر منه هو يختفي وكذلك في ألوانه وخطوطه ومساحاته في تكوينات بالغة الدقة، تجعل من الذات المبصرة تحيل كل تلك الأشياء بفضل نظامها التأويلي إلى نسق سابق محاولة اختراق ذلك النسق، لأن في كل منمنمة بناء مزدوجاً، أوله تقوم به عين المصور في ترتيب عناصره ومفرداتها



بفعل الكثير من التحولات الفكرية والتقنية ولمعيشية وبالتالي فإن المنمنمة بتكوينها الجمالي والاجتماعي والنفسي كانت مرآة دقيقة تعكس إيقاعات تلك العصور، وقد نختلف عن محقيمة وأهمية هذه الإيقاعات مقارنة بدوامه وحركة حياتنا اليوم، ولكنها بلنتيجة هي حصلة فكرية جميلة تقايد وقيم وسلوكيات ونوايا من نوع آخر لم تعد كثير أمن أركانه موجودة اليوم، فماذا يعني ذلك تأويلياً اليوم؟

من المؤكد أن المنمنمة اليوم لا يمكن أن تدخل في نسق حياتنا إلا من خلال المتحف، بعد أن حولت التكنولوجيا آلاف الصفحات إلى رقاقة بسيطة لا يتجاوز حجمها بضعة ملليمترات مربعة.

من هنا فإنها تشكل ظلالاً في المنمنمة تتضح في كيفية تحول مفرداتها التكوينية إلى علامة ونص وإلى معنى داخل هذا العالم المتنافر؟ وكيف يمكن بناء عالم دلالي منسجم انطلاقاً من الجمع بين عناصر مختلفة الماهيات والاشتغال والانتماء؟

ومع وجود الكثير من الخصائص الجمالية والتأويلية اليوم بين النصين البصري والكتابي بفعل علوم الاتصال بل وحتى على مستوى التكوين البنائي لمفرداتها، عليه، فإن مشكلة الدلالة التي تطرحها المنمنمة، هي كيف تتحول عناصرها التكوينية إلى علامة ونص وإلى معنى داخل عالمها الذي تسعى إلى أن تكون جزءاً مهماً منه، رغم أن نصوصها البصرية ذات تنوع هائل لا يجمعها إلا ذلك السحر الخلاب الذي يأخذ بالقول، فكل عناصر التكوين فيها إحالات رمزية للإبلاغ حتى يصل بنا النص

البصري عبر عملية التأويل إلى سر دكائي متسلسل في كل مرحلة تمكن من التعلم معه بنفس الطريقة التي نتعامل بها مع الكلمات، أي أننا ندرك تلك العناصر وفق زاويتي نظر، زاوية الشكل الوجودي، كل الأشكال الضمنية في التكوين، وزاوية الفعل التبدلي والأساق التي تؤول وفقها الأشكال وستكون المنمنمة من هنا من منظور بؤرة تنصهر داخلها البنيتان معاً، وتحيل هاتان البنيتان على تنظيم جديد للتكوين والمفردات والعلاقات: انزياح عن الأصل أو تثبيت له أو إعادة لتعريف أشكال وجوده. فالعنصر داخل المنمنمة ينظر إليه كتمثيل لوجود (ميدرك في معزل عن الأشياء الأخرى أولاً، وما يدرك خارج، أي نسق ثانياً)، وينظر إلى تأليف الأشياء كبنية لإنتاج دلالة خاصة بفضائها المحيّن من خلال هذا التأليف.

إن المنمنمة في سياقها التاريخي والجمالي ليست مجرد عملية فنية قومية ليؤلم تحديد لأصاطل البيئة المتعددة التي يعيشتها الإنسان في جوانبها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية تجتمع في قاعدة مثالية للفعل الإنساني، ولهذا فإن عملية إدراك دلالاتها لا يمكن إلا ضمن نسق كلي لا يتجزأ وفق سياق يمنح العنصر المحدد داخل فضائها المغلق، دلالة تتأى به عن أصله لتحويله إلى فضاء تطور الفكر الإنساني أنثروبولوجياً، أي أن تنظيم الدال أو الحوال ضمن الأشكال الأيقونية في المنمنمة ومطويز الوحدات المكونة لها لم يتحكمان في عملية إنتاج المعنى وتحديد طبيعته.

وبناء على ذلك ووفقاً لرأي أيكوفان عملية بناء الدال الأيقوني في المنمنمة يشغل ثلاثة مستويات تسلسلية يفصلي كل منها حلقات من حقول الممارسة الإنسانية وهي:

الأيقون،
الأيقونوغرافيا،
والصورة البلاغية.

المستوى الأول، وهو خاص بالنسق الأيقوني وهو ما يمكن أن نترجمه بلغة بسيطة، في القدرة على تحويل دال لفظي إلى دال بصري. وبعبارة أخرى فإن المسألة تتحدد في إعطاء المضمون المدرك أصلاً من خلال الحقل اللساني معادلاً لصورياً مثال ذلك: تحديد خاصة «البطولة» من خلال مشهد النصر على الأعداء.

المستوى الثاني: ويعود إلى النسق الأيقونوغرافي، ويتعلق الأمر بمجموع التمثيلات البصرية التي تحيل على تشكيل صور يحدتوي في داخله مدلولاً لسقياً لشكل لتبصري ويشتمل على تشكيل صور يحدتوي صبغة تاريخية «مجموعة فرسان» في زمان ومكان معينين، وإما على تشكيل بصري مرتبط بحقل الموضوع ذاته فحركة الفرسان تتميز بطريقة خاصة في الوقوف والمشية والنظرة والحركة وما يوضع عليه من زينة. ج - أما المستوى الثالث فيعود إلى حقل البلاغة، ويتعلق الأمر بإعطاء صورة بلاغية متجلية من خلال حامل من طبيعة لسانية مقابلاً بصرياً (حلقة من حلقات الذكر أو السمر المزدهمة). ويضيف لها النص الكتابي سرداً خاصاً كنص بلاغي حكاوي يجعل عملية التأويل وثيقة الصلة بالنص البصري.

إن التنوع الهائل في مفردات المنمنمة على مستوى إلام مضمون وشكل لظهور لوجوع على رأي بيرس غالباً تشكل متوالية في عملية التدليل من خلال دخولها في نسق متناغم

ينتج في محصلتها النهائية دلالاته ومعناه وقد تكون هذه المتواليات على ثلاثة مظاهر:

● توليفة تشكل حلقة صوتية لمشاهدة معركة أو مشهد حصيد أو جلسات علم أو سمر وكل منها إحالتها المختلفة. تتجسد من خلال الحركة والاتجاه وعلاقات الضوء والغشاء وطبيعة التكوين الفني الذي يجمعها.

● موضوع يتضمن متواليات تستند إلى التمثيل الأيقوني من أجل إنتاج الصورة الذهنية وتعيد المشهد إلى ما تخترنه الذاكرة من خبرة، حتى وإن كانت هذه الخبرة جزءاً من حلم، وهو ليس شكل أسس المعرفة التي تستند إلى موضوع، ودونه لا يمكن أن يرتقي الموضوع إلى معرفة. وقد يتنوع التمثيل الأيقوني بين نصوص الخط العربي أو الزخارف المتنوعة أو الرسوم التشخيصية.. إلخ.

● مجموعة المفاهيم المتولدة من النصوص البصرية المختلفة في المنمنمة التي تحيل إلى صور ذهنية واقعية في مشهد متكامل من الأحداث والسير والوقائع وغوايقها الشديدة علم مستوي إنتاجها الفني إليها تنزع إلى أن تكون جزءاً من عالم يشوبه السحر والخيال، من خلال جعل كل العناصر ذات صفة مثالية في التكوين.

إن الترابط بين المظاهر الثلاثة، وفق تأليفات دلالية مفتوحة على كل الاحتمالات، هو ما يشكل لمضمون حقيقي للمنمنمة مفهومه المعطيل التي تشكل أسس المنمنمة ومضمونها الحقيقي فمدر كفن كدالات مرئية يشكل في واقع الأمر الأساس الذي يبنى عليه إنتاج المعرفة: المعرفة الخاصة بعالم التكوين الخارجي وطرق استيعابه من

لدى ذاتية الرائي المدركة وعلى هذا الأساس فإن التركيب الثلاثي للمنمنمة هو نفس التركيب الثلاثي الذي يتحكم في عملية إدراك التكوين الخارجي.

ولاشك في أن قراءة تحليلية للمنمنمة سيحيلنا إلى الكثير من المعايير والدلالات التي تحتاج إلى دراسات تفصيلية أكثر توسعاً، ولكن تبرز لدينا المحصلة النهائية التي تؤول لنا قيمة الدلالة وطبيعة المعنى من خلال عملية التأويل، خاصة أن هذه العملية وفق آلهي كليات المناهج النقدية الحديثة، أو كما يرى جاد امر بأن تعدد التأويل سيبتج عنه قراءات متعددة علم مستوي المحتوى والمتعة البصرية.

التأويل

رغم أن مفهوم التأويل شديد الارتباط بالتصور الذي نملكه عن دلالات المنمنمات وعن شروط وجوده وأشكال تحقيقه الأولية في مجال الصورة الذهنية على الأقل فإن الملامح الأساسية في تكوينها في اعتماد الخط العربي بأنواع خاصة تستخدم في إنجاز المخطوطات تشير إلى أن هذه المخطوطات لا تقف في حدود دلالاتها اللغوية، وإنما تتجاوز إلى قيمتها الجمالية التي تسهم في إعادة صياغة التكوين الفني الخبيد للرسم ولم يكمله، ثم أضاف له المزخرف مفردات وإن استقلت في ظاهرها عن الموضوع إلا أنه يمثل جزءاً أساسياً من بيئة تلك المنمنمة التي لا تستغني عنه فالمعاني التي تحملها تلك المخطوطات العربية ودلالاتها اللغوية تسهم بشكل فعلي في تحديد معنوية الموضوع في أن معاً، وهن العنصر أبسط التعبيرات الدالة على التأويل وضروراته هو ما تجتمع عليه كل تلك العناصر في التكوين رغم تعدد دلالاتها

منفصلة سواء تعلق الأمر بأشكال الخطوط العربية المستخدمة أو طرز مختلفة من الزخارف النباتية أو الهندسية أو الحيوانية، أو الرسوم التشخيصية التي تحتفي بها لمنمنم قيثون منسلة لطبيعة عمارة والأشياء التي تدخل في تكوينها.

إن المبطلات تشكل في طم منمنمة متضمن كل الأشكال التعبيرية والوظيفية التي توسل بها الرسام والخطاط والمزخرف في إنتاج دلالاتها في الحقيقة لا يمكن تأويلها خارج بيئتها الزمانية والمكانية.

وعلى هذا الأساس فإن إمكانية وجودها وتب لظهورها لمنمنمة علم مستوي لاشكال تحدد ماهية العناصر ذاتها وهي العناصر ذاتها التي لا يمكن التصرف فيها دون أن يؤدي ذلك إلى المساس بجوهر المنمنمة كظاهرة.

إن عملية إنتاج الدلالات المرتبطة بخصوصية لتكوينها في المنمنمة متضمن بيئتها الثقافية والاجتماعية هو وجود يشير إلى المعنى المباشرة الخييمكن اعتبارها مقاسماً مشتركاً لكل الدلالات التي تتبناها أي تكوينات بصرية على اختلاف مكوناتها الفنية، في حين يمكن التعامل مع المعاني باعتبارها قيمة مضافة تعد نتاجاً للقيمة البلاغية للمنمنمة.

رغم أن المناهج النقدية الحديثة طورت التصورات الغربية عن التأويل والذي يطلق عليه اليوم بالهر منطيقاً فإن هذا السياق يؤشر استقطاباً ثنائياً يجمع بين أكثر من دلالة في تأويل المنمنمة أحدها معنى مباشر في جمليات التكوين الفني والمشهد

الحكايات، والثاني في الصورة الذهنية التي يحيلها ذلك التكوين إلى البيئة الاجتماعية، حيث تحمل مفرداتها دلالاتها وتؤهلها لوجودها. ومن هنا كانت نظرية المعاني الأربعة (المعنى الحرفي والمعنى الروحي والمعنى المجازي والمعنى الأخلاقي) وفي ضوء ذلك يعاد تأويل النص بأوجه مختلفة تبعاً لقراءة معانيه المختلفة.

إن عملية تأويل المنمنمة باعتبارها نشاطاً معرفياً لم يعد يقف في حدود النصوص الأدبية وإنما انتقل إلى النصوص البصرية كونها تؤدي ذات الدور الذي تبته أنواع أخرى من النصوص، وهو في ذات الوقت كنشاط ضروري تستند إليه العديد من العلوم الإنسانية من أجل فهم أفضل للقيمة التراثية والحضارية للمنمنمة.

المصادر:

- (١)- ينظر، عبدالعزيز بن عبدالله، التعريب ومستقبل اللغة العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٥، ص ٧٨، ٧٩.
- (٢)- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت.)، ٣١٢/١٢، ٣١٢، مادة (سوم).
- (٣)- ذكره الجوهري في الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٨٤، ١٩٥٦/٥، (سوم). وابن منظور، لسان العرب، ٣١٢/١٢، (سوم).
- (٤)- ينظر، عبدالعزيز بن عبدالله، الدلالة المقارنة في خدمة تاريخ الحضارة المقارن، مجلة اللسان العربي، العدد ٢٣، الدورة المالية ١٩٨٣، ١٩٨٣، ص ١٦٦.
- (٥)- جميل حمدوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد ٣، مارس ١٩٩٧، ص ٧٩.
- (٦)- المرجع السابق، ص ٧٩.
- (٧)- بيير جيرو، علم الإشارة- السيميولوجيا- ترجمه عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٨٨، ص ٢٣.
- (٨)- ينظر، المرجع السابق، ص ٢٣.
- (٩)- ينظر، حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار

توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٨٧.

(١٠)- مازن الوعر، مقدمة علم الإشارة- السيميولوجيا- لبيير جيرو، ص ٩.

(١١)- ينظر، ترنس هوكر، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطادار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦، ص ١١٣.

(١٢)- بيير جيرو، علم الإشارة، السيميولوجيا، ص ٢٣، ٢٤.

(١٣)- القاضي عبدالجبار، المغني، تحقيق تحت إشراف طه حسين، إبراهيم مدكور، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، ١٩٦٦-١٩٦٥، ص ١٨٦.

(١٤)- ينظر، مازن الوعر، مقدمة علم الإشارة، لبيير جيرو، ص ١٠.

(٢٠)- الجرجاني، كتاب التعريفات، ت: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ٣٩٩.

(٢٤)- الجاحظ، البيان والتبيين، ت: عبدالسلام محمد هارون، ط ٣، (د.ت.)، ٧٦/١.

(٢٥)- ابن سينا العبارة، ت: محمود الخضير، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٣، ٤.

(٢٦)- الغزالي، معيار العلم، ت: سليمان دنيا- دار المعارف، القاهرة، ط ٢، (د.ت.)، ص ٣٥، ٣٦.

(٢٧)- ينظر كمال البشر دراسات في علم اللغة القسم الثاني، دار المعارف بمصر، ط ٣، ١٩٧١، ص ١٥٩.

(٢٨)- الغزالي، معيار العلم، ص ٧٥، ٧٦.

(٢٩)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشارقة، تونس، ١٩٦٦، ص ١٩.

(٣٢)- ينظر، عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٣-٣٧.

(٣٣)- الغزالي، المستصفى من علم الأصول، ت: محمد مصطفى أبو العلاء، شركة الطباعة الفنية المتحدة، ١٩٧١، ص ٤١، ماهر مهدي هلال، حرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٨٦.

الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٤.

1. Barlex, D. (1984). Visual communication in science: Learning through sharing images. New York: Cambridge University Press.

2 - Bernstein, B. (1996). Pedagogy, symbol, control and identity: Theory, research, critique. London: Taylor and Francis.

3 - Halliday, M.A.K. (1978). Language as social semiotic. London: Edward Arnold.

4 - Harrison, C. (2003). Visual Social Semiotics: understanding how still images make meaning. Technical Communication, 50 (1), 46-60.

5 - Kress, G. & van Leeuwen, T. (1996). Reading Images: the grammar of visual design. London: Routelge.

6 - Lemke, J. (1990). Talking science: Language, learning and values. Norwood, NJ: Ablex.

7 - Miller, T. (1998). Visual persuasion: A comparison of visuals in academic texts and the popular press. English for Specific Purposes, 17(1), 29-46.

8 - Pinto, R., & Ametller, J. (2002). Students' difficulties in reading images: Comparing results from four national research groups. International Journal of Science Education, 24(3), 333.

9 - Worth, S. (1981). Studying visual communication. Philadelphia: University of Pennsylvania press.

مسقط - سلطنة عمان
www.ayadabc.co.cc
ayadabc@live.com
dean@scd.edu.om

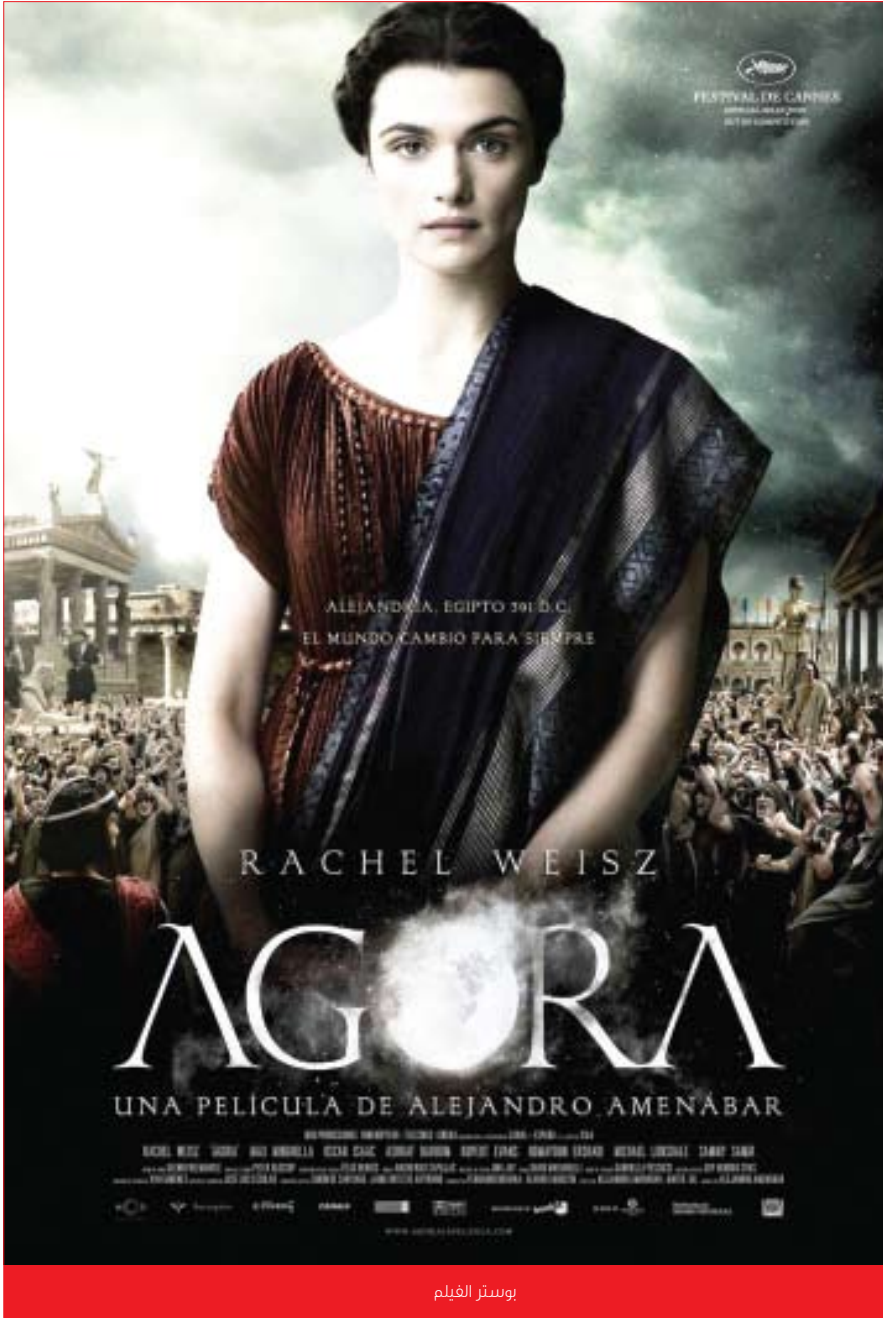


فيلم Agora

شهادة سينمائية تمجد العقل وتدين التطرف الديني

أحمد ثامر جهاد

يتناول المخرج التشيلي المبدع أليخاندرو رامنيار في فيلمه المثير للجدل (أغورا ٢٠٠٩) فترة تاريخية حساسة تعود إلى القرن الخامس الميلادي) كانت شهدت صراعات متداخلة مستحكما بين جماعات من المسيحيين والوثنيين واليهود خلال الأيام الأخيرة للحضارة الرومانية وبدايات انتشار الدين المسيحي بين أتباعه. إنها الفترة العصيبة التي فجرت صراعاتها الدينية العنيفة مع واقعة تدمير مكتبة الإسكندرية.



بوستر الفيلم

وفي جومن الأخوية الثقافية يغرمر جلان من حلقة لدرس بهيبيثيا أحدهم أو يستس (الممثل أوكسار إيزاك) الذي يصبح لاحقاً حاكماً لمدينة والآخرة والعبداً نابغ ديفس

لأحداث الفيلم خياراً ذكياً لناحية وضع السيناريو السينمائي في اتجاه تصعيد درامي متمسك بمنجز لمصائر الفردي بقديم والأفكار والمواقف بشكل مؤثر.

منه شاهد أولي وضعنا الفيلم في خضم أجواء درامية مؤثرة سخر لها المخرج إمكانات تقنية في التصوير والديكورات والأزياء فقدم مهاراً سينمائية ملحوظة مشهدة أفنيماً تقنياً للإقناع بأجواء الفترة التاريخية التي تدور فيها الأحداث، في حين استغلنا كمبراهنا لتأسيس لغف صرية وجمالية فتقتسنتطق خصوصية معمل الروماني الشاهق، عبر زوايا تصوير بليغة تنوعت دلالات المكان خلالها المتبذ والمدينة التاريخية في قلب العالم ضمن حركة تقدم وتراجع استفادت كثير أمن التفنيات السينمائية الحديثة في الإيحاء بمشاهد جميلة ترمز لمجد الحضارة الرومانية وأقولها.

تغنت كتب التاريخ بشخصية هيبيثيا (hypatia) التي عرفت برجاحة عقلها وجمالها الأخاذ، وحولها دونت عشرات القصص والمآثر لـ«جيبون وفولتير وبرتراند راسل وديورانت» وليس انتهاء بيوسف زيدان في رواية عزازيل تحت إيمان الفيلسوفة وعالمة الفلك المشهيرة قبلت رمزاً للشهادفة لمن العقل والحكمة والحرية.

إلى حد كبير تمحورت أحداث الفيلم الذي صورت معظم مشاهد في مالطاحول الصراع المرتبط بشخصية هيبيثيا ابنة الفيلسوف الفينثاغورسيثيون (تؤدي الدور ببراعة راشيل وايز) والتي كانت تدير حلقات لدرس فلسفي في أوقفة مكتبة الإسكندرية قبل أن تصالها لجموع الغاضبة تدميراً ونهباً فكان اختيار شخصية هيبيثيا كنقطة انطلاق

(الممثل ماكس مانغيلا) الذي يتحول تدريجياً إلى اعتناق الدين المسيحي في زمن حكم البابا كيرلس. تدريجياً يشكل الخلاف بين العاشقين عاملاً أساسياً في مسرح الأحداث اللاحقة التي تقرر في النهاية مصير الشخصية المحورية.

وفيما تبدو هيبثيا في حلقتها الدراسية منشغلة في اجلات تفسير منطقي لطبيعة النظام الشمسي تمضي الجماعات الدينية المتطرفة في طريق غوغائي يدفعها إلى اجتثاث كل من يخالفها الرأي في أتون اشتداد الصراع المفتوح بين المسيحيين واليهود من جهة وبينهم وبين غير المؤمنين من جهة أخرى.



العمياء مجية مريرة في إشارات واضحة إلى عالمات مقلوبين أو غل في تحطيم ثمرة اجتهاده العقلي.

الغاضبة المبنحة كتيبة الإسكندرية لتتطم وتحرق كل ما تجده أمامها من مخطوطات و تماثيل ومقتنيات وأبحاث وخرائط مينة.

في المقابل يلاحق الفيلم سلوك رئيس الأساقفة سيرول الذي يوظف جل دهائه في إقناع الآخرين بعدم استطاعة أحد منع حشود المؤمنين الغاضبين أو الوقوف بوجه مطالبهم التي تصل حد التنكيل باليهود المقيمين في الإسكندرية والذين يستتصف ردود فعلهم لاحقا عنف مضاد. كما يجري التضييق على حرية التفكير والاعتقاد وتطلق من دور العبادة الدعوات إلى حشمة النساء وتحجيم دورهن في الحياة العامة ومن ثم محاربة كل من يمارس الهرطقة ويعادي الإيمان المسيحي.



يبدو تكرار صورة العنف التي تلازم حركة المنقادين بقوة عواطفهم الدينية، نظيراً حقيقياً لانتحار العقل بصفته الحضارية والذي غالباً ما يكون أضعف الممكّنات البشرية ساعة اندلاع الصراعات الحاسمة.

فيقدم الفيلم أروع مشاهد حينما يلتقط لحشود مندفعين يلاحظ قسروها بتحمير أجلهن جزل لعقل بشري يظن أنها بشكل مقلوب في مشهدهم زيلغ حد في طرؤوس لساختفسل لشل شقيم لشل شكت الأبي

ومن مشهدها جل لفلسفي وعلمي يحول فرضيات موقع الأرض وحركتها ينقلنا المخرج إلى واقع فشل التواصل بين المتصارعين إنها لحظة مريرة تشبه إلى حد كبير صورة حاضرننا، حيث تندفع الحشود

٦٢ لمهرجان كان السينمائي ٢٠٠٩ قال
المخرج أليخاندرو امانيبار «أردت أن يكون
هذه فيلم سلة فيهمية لتسمح خاصة
وأن الجميع اليوم يستخدم العنف في الدفاع
عن معتقداته وأفكاره...».



من هنا يعد فيلم آغورا الذي كتبه ماثيو
جيل بلاشتر كعالم مخرج شهد سينمائية
جريئة تلمح بقوة إلى صورة عالمنا الراهن
الذي تميزه الخلافات والصراعات المذهبية
والعرقية، ويرجع في صوته لعقل والتسامح.
ومن خلاله يضيف المخرج امانيبار إنجازاً
آخر إلى سجل أدبياته السينمائية الرائعة
(الآخرون، البحر في الداخل) كما يدون فيه
انحيازاً عقلياً مجرداً إلى عالم هيباتيا،
الإنسانة المفكرة التي خلدت دون قتلتها.

هكذا تكون الحشود لنا شدة عدالة سلموية
هي المسؤولة عن رسم نهاية مأساوية
لهيباتيا التي يتم اقتيادها بسوق مذبحة بعد
أن يعجز جميع الأصدقاء عن حمايتها وتبني
موافقها المتحررة، حولها يتخلق جمع من
للقميين مزقون ثيابها وحشية من يشتهي
الجسد بل يضربون العبد بيفس ويدافع به
العضي لمعلمته وعشوقته لخلق هيباتيا
عسا أن يجنبها ذلك الموت غير الرحيم الذي
ينتظرها.



تقول الروايات التاريخية إن جثة الفيلسوفة
الإسكندرانية سحلت في شوارع المدينة
وتلقت مشرقاتاً لصلبها في حفل موميصم
لتحطيم الجسد المتمرد ونهب براته عبر
تقطيع أوصاله، هكذا تحول الجماعة التي
تدعي السعي لهداية الآخرين إلى ميليشيا
عقائدية تبطش بكل من يخالفها الرأي.

عشية عرض فيلمه لموسوم آغورا في الحورة

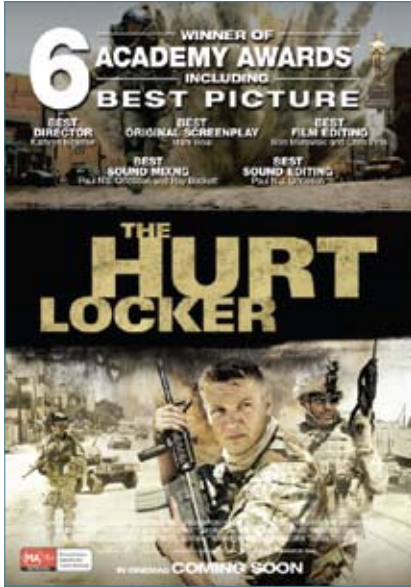
ما يهمنافي هذا الصراع هو أن أولئك الذين
يتسبون بشرية عنف وهفوضهم ففسهم
الذين يتكروون تفاسير أهوائية لنصوص
دينية أكثر اعتد الأوأشد تسامحاً، وعليه
فإن المخرج إذ يدين الجماعات المتطرفة
أياً كانت، فإنه يشير إلى خيانة تعاليم
الأنبياء والمبشرين من قبل بعض الأتباع
ولمحررين. وكان المسيح سمحاً مع المرأة
قائلاً «من منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر..
اذهبي بسلام».

وفي قلب (آغورا) الكلمة التي تعني ميدان
الحوار أو العمل، تتسع الفوضى وتأخذ
لجموع مسيحية بلطش بلوثنيين ومن ثم
بالجماعات اليهودية التي تبادر هي الأخرى
إلى ذات العنف، كما تفشل محاولات مجلس
الحكومة في تهدئة الأوضاع وضبطها حيث
تتحدر المدينة العظيمة إلى هاوية مؤسسية
تتجسأخيراً في قبض على هيباتيا وتسوقها
إلى الإعدام بتحرير من الكهنة.

قطط عرجاء في بغداد

صلاح سرميني

دوافع تجعلهم قادرين على الاستمرار فيما يبذلون خلال الفيلم كوظيفة ذات ثمن مرتفع بدلاً من واجب ضروري مر المذاق. بشكل ما يمكن نجاح (خازنة الآلام) في أسباب فشل أغلب حملات محاربة الإرمان، وهو اعترافه بمتعة الحرب، التي يعرّفها الفيلم فيلقطها لأولئك مخدروهم وشغلها بعقلنة هذه الرغبة.



يتتبع الفيلم يوميات فرقة نزع ألغام مثبتة في بغداد ويبدأ الفيلم عملياً مع الفرقة وهي تنفذ مهمة في شارع رئيسي حركة السير فيه محدودة وتجتمع عليه حشود مبعثرة وعراقيون يطلون من نوافذهم وسطوح منازلهم جمعهم لفضول لمعرفة من نزع



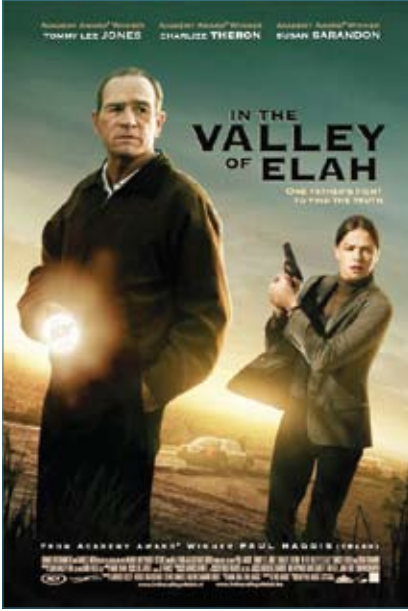
الرئيس مباشرة، لكنها فشلت في جذب جمهور ملحوظ اليوم بيرة المراجعة تقترب لأن تكون النبرة المقبولة الوحيدة في أفلام الجادة الأخيرة.

المصير الجماهيري لفيلم (خازنة الآلام) الحائز جائزة أفضل فيلم لعام ٢٠٠٩ لا يختلف في بؤسه عن الأفلام الأمريكية الحربية الأخيرة، لكنه يتفرد في أسلوبه البصري، كما يتفرد بنقله موضوع النقاش من سؤال لماذا ومن امتحان للأخلاق المعلنه في واقع الحرب على أرض أجنبية، إلى سؤال كيف، ومن نكون عندما نستيقظ كل يوم لمواجهة غلغلمهم وطمعهم ومصروفهم مساهمة الجنود الأفراد في تصور ماهية الحرب وخلق

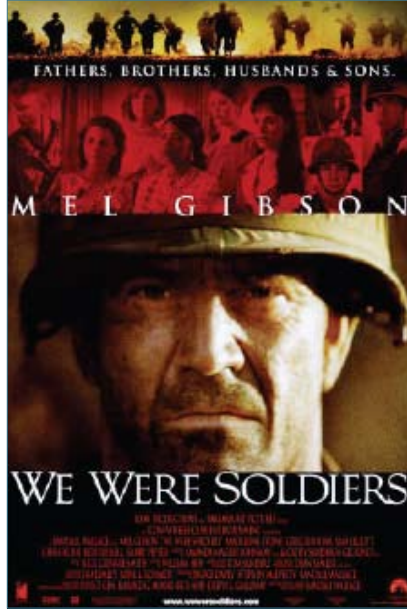
تدفقت الأفلام الحربية بعد عام أحداث ٢٠٠١ بشكل مكثف ومجديولوجياً بشكل رهق طوال عامين على الأقل، ورغم أن أيّ مناهم يتناول الحروب الراهنة التي دشنتها الإدارة الأمريكية في ذلك الحين، حيث تناول (كنا جنوداً ٢٠٠٢) بدايات حرب فيتنام بشكل يداعب الواجب العسكري، (وسقوط العقاب الأسود ٢٠٠٢) لرد يلبس سكوت تناول التدخل الأمريكي في الصومال في لانتسعينت متتبعا خطم مجموعة جنود طكن في صياغة مقترح أن لتدخل كان كمهمة إنسانية لإيقاف عملية إبادة الصوماليين على وشك تنفيذها على أنفسهم تناول فكرة الحرب وتجسيح حروب أمريكية ما في المثاليين السابقين يعكس التوجه الدعائي الذي سمح بإطلاق هذه الموجة من الأفلام المكلفة، ذلك بالإضافة إلى أفلام تاريخية تحمل إسقاطات واضحة تشرعن بشكل عاطفي وغير بري الأسلوب الأمريكي في التعامل مع بقية العالم.

حملت السنوات التالية تحولاً نحو الغرائبية والخيال، بالإضافة إلى حديث عن الواقع المحلي وتبعات سنوات الخوف والشوفاينية الموجهين من خلال وسائل الإعلام التي طغت عليها توجهات الإدارة الأمريكية السابقة.

الأفلام الحربية الأقل حضوراً في الثلاثة أعوام الأخيرة، مثل (في وادي إيلاه ٢٠٠٧) أصابتها عدوى المراجعة التي بدأت تنتشر في السينما الأمريكية بعد إعادة انتخاب



وصل التتابع الدرامي الأوضح في الفيلم، حيث نرى الخبير منفجلاً للمرة الأولى وهو يقوم بمهمته ولاحفاً عندما يحمل الجثة نفسها كما يتسلل خارج القلعة ليلا مع رجل عراقي كان يبيع الأقراص مع الطفل حتى يده على بيت عائلة الطفل مكرهاً حيث يجد لخبير نفسه معتمداً على سلفه لسوفيها منزل عائلة من الطبقة الوسطى ويدهن رجل ملتججداً أمامه أسنانه على رطله من أجل إصلاحه وتناول الشاي وقبل أن يستقر على خطوته التالية يفاجأ بأمره أن تصرخ عليه وتطرد خارجاً وبعد أن تستدعي الفرقة في الليلة ذاتها له في الليلة قبل الأخيرة من نهاية ابتعاث الفرقة في هذه المنطقة في مهمة للتحقيق في لغم انفجروا أدرك مبنياً خماً يقنع الخبير فرقته في الأخذ بالنار للطفل من خلال خطة عبثية تتضمن جريه خلال أزقة أحياء ضيقة وهم يواجهون مجموعة مجهولة من المقاومين تؤديهم هذه المناورة إلى إصابة أصغر أفراد الفرقة سنناً في ساقه.

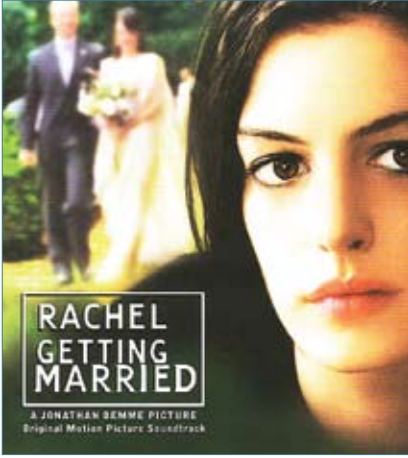


الدؤوب عن المتاعب فتتحول شوارع المدينة ويوتها لتدخلتوا المتحمة إلى ساحل لعب، ويولي حصيلة كل يوم من التوتر والمخاطر الجسدية المحتملة قلوباً لثوبين فرجةً وعلو شوك إطلاق المتفجرات التي يتتبعها الخبير بإصرار متناسياً وحده المدينة العنيفة التي تؤويهم حياة القاعدة العسكرية حيث يكون هدوء البال متاحاً أخيراً لفرقة يستطيع الجنود الوصول إليه، حتى إن المعلومات التي يتبادلها أفراد الفرقة عن حياتهم الشخصية هي أقل قيمة مما المسوون عن أنفسهم خلال قيامهم بالعمليات الموكلة إليهم.

من خلال الغلاف الوثائقي للفيلم لا نلمس مباشرة الواقع المنتقى الذي نجده في الأفلام التجارية، لكن علاقة خبير الألغام بالطفل الذي يبيع أقراص الأفلام المقرصنة في القاعدة واعتقاده أن الطفل هو القنبلة لبشرية تلي عليه في كده في حل مهمات التي أخذت كلفه في منزل مهمل تعم على

لغم اليوم وكيف سينفجر ومن منهم وسوف يقتل، كما يتمنع كل واحد منهم بكونه غير مرئي ففي انعكاسات صورهم على نظارات الجنود الحامية نجد حشداً غير مرحب قد يحمل ألبسة من يقفون فيه الزر الذي سيهدد سيطرة الجنود وينقلهم إلى العالم الآخر، من وجهة نظر الجنود التي ينطلق الفيلم منها، يصبح اسم العراقي، صوته، توجهه بلا معنوه وهدفه خلال النظرات المقلقة التي تفحص باستمرار زوايا الدائرة تحت شمس يظلمها حرقه في صفه ظم شمه طخي يستمر لدقائق معدودة ثم قدمت موت خبير نزع الألغام (غاي بيرس) بعد تأخر تحديد الشخص الحامل للزر فجبر اللغم ونقل إلى إجراءات نقل جثمانه، ووصول الخبير البديل، وخلال هذه الدقائق يحيط النص برؤيته للحرب ونوع القصة التي يعزم على رويها، فهي قصة تلقي الضوء على التجربة الفردية لحالة حرب معاصرة، وعلى آنية التجربة نفسها ومحاولة الجنود التكيف مع تبعاتها وبشكل خاص مع علاقتهم بجديدهم موت في أقصى حالات تجليه، بالإضافة إلى إحالة الآخر الذي نجده في عراقي النوا في الشارع إلى مصدر محتمل لهذا الموت بشكل آلي وكلي، والفكرة التي يتم عرضها بصراحة لا يغيب عنها له نوع الجنود أنهم ووقوفهم عند الطرف الآخر من هذه العلاقة فهم أيضاً يتحولون في نظر هذه الحشود إلى مصادر مماثلة للموت، فتمترج هوياتهم الذاتية بشكل كلي بديلاتهم العسكرية في الصورة المنعكسة.

يعزز الفيلم هذا التصور مع وصول خبير الألغام الجديد الذي سيكون محور القصة، فمنذ اليوم الأول تصدم بقرية الفرقة المكونة من جنديين والخبير يبحث القادم الجديد



الفيلم ظاهر بأسلوب وثائقي غير أن ديبم الذي عمل على عدة أفلام وثائقية صرف خلال أعوام الألفين تمكن من ترجمة تقنيات السرد البصري الخاصة بالأفلام الوثائقية إلى قصة دراما عائلية بشكل فذ.

وهذا العلم استخدمت بيغلو للأسلوب الوثائقي في اكتشاف قصة مثيرة للجدل عن جندي يهوى إحساس الخوف إلى جانب جندي آخر يبذل جهداً كبيراً لرؤية حالته الراهنة كوضع عابرو خطوة في طريقه للاستقرار إلى جانب الشخصية التي تلتها تيجر رعدمقينيها من جدوى عملها وانصياعه له في الوقت ذاته. الجدل حول أهلية فوز الفيلم بجائزة أفضل فيلم قديم يحمل شيئاً من الصحة، فالفيلم الذي أنتج قبل عامين من فوزه لم يعد يتكلم عن موضوع هو حديث الساعة ولا يتمتع في الحين ذاته بالمسافة التاريخية المريحة لمناقشة حرب غير بعيدة، كما أن الأزمة الاقتصادية تدفع الناس للنظر إلى المستقبل كملاذ غير محدد. لكن للنسب أن الجدل هو هدف رئيسي لجوائز الأكاديمية في جميع الأحوال، ويظل الفيلم إنجازاً فنياً يستحق التوقف.

كأثرين بيغلو التي عملت منذ الثمانينات على أفلام تجريبية يقترّب العديد منها من قوالب الإثارة السيكولوجية طورت أسلوباً إخراجياً شخصياً يتماهى من مواضعها المتناولة، ويلاحظ أنها عن فكرة البطولة التقليدية وإصرارها على تقديم تناقضات شخصياتها حتى في فيلم حركة تجاري مثل (بويك بونت 1994) عن عصابة من متزججياً للمواجه حيث تربط المخرجة للشغف العاطفي باللايقين، وفي الوقت ذاته تتعد عن استغلال ذلك في خلقه مليقته مشهد حبة للمشاهدين حيث تركز على بهجة تلك التشايف بدلاً من الخوف من الفشل وهي بذلك تنضم لفئة السينمائيين الذين يجبرون المشاهد على الحلم بالفيلم بدلاً من استيعابه.

كما يشكّل الفيلم اختراقاً متمكناً للأسلوب تلفزيون الواقع، الذي بدأ تحت مسمى آخر في الأفلام المستقلة ووصم تجارب جيل كامل من السينمائيين في التسعينات كما حملت سنوات 2000 - 2010 صعوداً مفاجئاً للأفلام المستقلة وبشكل التصوير الوثائقي والمتمسك به كإثبات الهواقة ملماً مهم لبعض هذه الأفلام غير أن الصرعة في أشكالها العديدة من تناول مواضيع الحياة اليومية بلا زخارف واستخدام الكاميرا المهترزة والتركيز على الهوية الثقافية لجيل لا يجد نفسه ممثلاً في الأفلام التجارية، تم تطبيقه في كثير من الأحيان بطريقة تبهير أعمال طموحة إعلامياً.

عام 2008 قدم المخرج جوشان ديبم المعروف بتميزه في إخراج أداء متمكن من ممثليه كما كان الحال في (صمت الحملان) بعودته جيداً في فيلم (رنتشل تروج) بعد عدة مشروعات جديدة بالنسيان، وتم تصوير

ونراه في القطع التالي يشتم الخبير المدمن على الأذنين وهو وعلى وشك أن ينقل في الطائرة المروحية، فكل المدمنين يعيد تركيب الواقع حتى يسمح له بالوصول إلى جرعة من مادة إدمانه، ولا تغيب الدعاية لمرقعيه مشهلاً للاحقين نربك خبير يتمشى في باحة القاعدة ونفس الطفل لا يزال يبيع الأقرص.



وتتحول بغداد بسيارتها الفخمة التي تسير جنباً إلى جنب مع السيارات الهجينة لفترة لحصولها على طها لجرعة خشبة مسرحية سورلية غير يشكها حسب شخص لنظر وسيطرته على خوفه من صلحها على قلها الطبيعي على مخرج عرض هذه قصة التي تتحدث بشكل أسلسي من الكيفية التي يجبر فيها هؤلاء الجنود على العيش في اللحظة وتنفينها همم كاملتي الضوء على الجاذبية التي يتحلى بها لمصالحية هذا للبعض، حيث لا يبدو فيه أي شيء حقيقياً إلا الموت وكقول الهرطقة القديمة إن لم يكن شيء حقيقياً فكل شيء مباح.

ثلاث ممثلات شبابيات

في ثلاثة أفلام عن فرادة التجارب الأولى

عبادة تقلا



«مقاعد الأوركسترا»
البحث عن مقعد في الحياة

تبدأ رحلة الفيلم الفرنسي «مقاعد أوركسترا» مع جيسيكا الفتاة الريفيّة الشابّة التي تتلقى نصيحة جدتها بالخروج من ذلك المكان الذي يصيبها بالإحباط، والانطلاق إلى باريس في رحلة بحث لا عن العمل في حد ذاته، بل عن قيمة ما في الحياة.

بعد بحث طويل تحض جيسيكا الفرصة لعمل نادلة في مقهى المسارح المواجه لصالة عرض، وصالة لبيع التحف، لتبدأ رويداً رويداً انخراطها في عالم الشخصيات الفيلم الأساسية ابتداءً بجامع التحف العجوز جاك، الذي يقرر بيع مجموعة تحف أمضى عمره في جمعها ليرر قراره بالقول «إن مجموعة التحف شبيهة بالحياة تموت عندما يتوقف قلبها».

بعد ذلك تلتقي جيسيكا مع كثرين الممثلة لتلغز رونية شهيرة ولم تفضلها نجسيكا وجدتها والتي تستعد لأداء دورها الأول في مسرحية هزلية وفي أعقابها لحلم شهيرة كبيرة على الشاشة، وبأداء دور الكاتبة سيمون دوبوفوار.

تغمز الحياة بعينها لفتاة ريفية
فرنسية تدفعها للانطلاق نحو شوارع
وعوالم مدينة كبيرة، في رحلة البحث
عن مكانها تحت شمس الحياة.

الأفلام الهولندية إذ إن جميع الشخصيات
تتصالح مع وضعها وتحل مشاكلها بفعلة
واحدة.

بقي أن نشير إلى أن الفيلم أهدى إلى الممثلة
الكبيرة سوزان فلون التي لعبت دور جدة
جيسكا، وتوفيت عن عمر يناهز سبعة
وثمانين عاماً بعد أن استمرت في العطاء
حتى آخر لحظاتهما مقدمة ثمانية أفلام في
غضون خمس سنوات.

الفيلم الطاجيكي «لونا بابا» أفلام المراهقة الجميلة

عندما تذكر السينما الطاجيكية، فإن أول
ما يتبادر إلى أذهان المتابعين هو فيلم لونا
بابا، أشهر أفلام المخرج الطاجيكي بختيار
خودوجناروف، والحائز العديد من الجوائز
العالمية وفي مقدمتها جائزة نيكولا أفضل
إخراج، والتي تمثل المعادل الروسي لجائزة
سيزار.

يروى الفيلم حكاية المراهقة الجميلة
ملاكات لينة السبعة عشر ربيعاً والممثلة

يعاني حين عدم ارتياح وهو يعزف، فيبدأ
بذبح كل ما فوق قميصه الداخلي، حتى
يصل إلى حالة تألق مذهشة بينما زوجته
تتابعه والكاميرا ترصد حوارهما الصامت
براعة ومع ذلك التألق غير المسبوق يضطر
جين للهرب من الجمهور الذي يطارده. أما
كاثرين فتقدم أداءً كوميدياً عالي المستوى
يجعل مخرج سينمائي يقول لها «طيتني
مقاربة جديدة للموضوع، ولن أصور الفيلم
بدونك فأنت سيمون بالنسبة إلي».

أما العجوز جاك فيتراجع في آخر لحظة عن
بيع منحوتة القبة.

بعيداً عن كل تلك الأحداث نتابع جيسكا
جالسة مع عشيقها ابن جاك في المقهى
الذي تعمل فيه وكأى بها هتدت إلى مقعدها
في الحياة.

لعل أهم إشارات فيلم مقاعد الأوركسترا
هي الممثلة البلجيكية المولح سيسيل دو
فرانس التي أدت دور جيسكا بتألق لافت عبر
حسها العفوي لمهش وضحكتها الساحرة
لتشكل وعداً طيباً للسينما الفرنسية.

إضافة إلى الإخراج الناعم والكاميرا
الحساسة، والتناغم الواضح بين ممثلين
ينتمون إلى أجيال مختلفة نجحت المخرجة
دانييل تومسون في اختيارهم وإدارتهم. أما
سيناريو العمل الذي كتبه المخرجة بالتعاون
مع ابنها كريستوف الذي أدى دور ابن جامع
التحف فيؤخذ عليه هيلته شبيهة بنهايت

أما جين، عازف البيانو الكلاسيكي المحتفى
به أينما حل، فيبدو أسير ملل قاتل من حياته،
حالمًا يعزف موسيقاه في الغابات، حيث لا
أحيفه لموسيقى حنوناً تلك لشهرهما
يجعله يقول لجيسكا في أول لقاء بينهما:
(أريد التخلي عن مملكتك خادمة فسيتفهم
الجميع، أما عازف البيانو فلا يستطيع).

نموذج آخر مثله كلودي، المرأة التي أمضت
حياتها برفقة الفنانين بعد أن أدركت أنها
للاملك موهبة الغناء وتستعد الآن للتقاعد
هادئاً.

تتنقل جيسكا بين عوالم تلك الشخصيات،
تأمل مرة من منحوتة القبة المصنوعة من
الحجر الرملي فتقول لجاك (تجعلك تشتهي
الغرام)، بينما يعيش جاك أزمة مع ولده الذي
يعلم في السوربون، إذ يقول جاك له مبرراً
علاقته بالشباب الجميلة فاليري «في عمرك
تبني بيتاً، أما أنا فأشتره».

أما كاثرين فتناضل لإقناع مخرج أمريكي
جاء لانتقاء ممثلة تصلح لأداء دور سيمون
دوبوفوار، مرحة أمامه: سيمون لا عمر لها
وألمثلها يمكنني أن أكون في أي عمر تريد.
ومع أنني أتقاضى مئتي ألف يورو عن كل
حلقة إلا أنني مستعدة لثمنك معك مجاناً.

في ليلة السابع عشر من آذار يستعد الجميع
للأحداث الفنية الثلاثة: المسرحية والحفل
الموسيقي والمزاد العلني لنكون أمامه ونواجه
متوازٍ موفوق للأحداث جميعها.

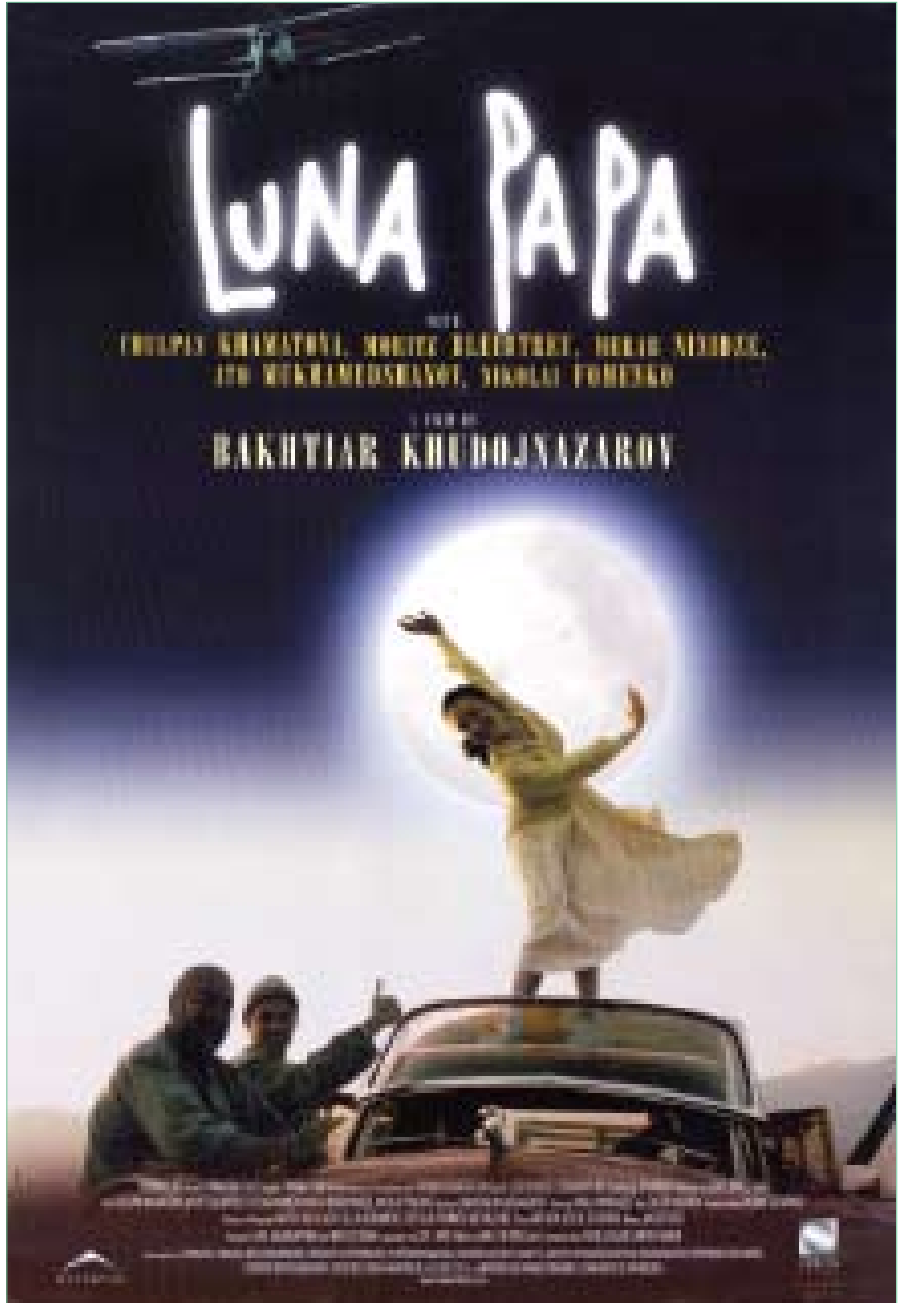
لمقمر قبل أن يستوقفها صوت جميل لشباب
يخبرها أنه ممثل، فتطمئن له، وتصارحه
برغبتها في أن تصبح ممثلة.

يقتربالشبابمنهاويبدأمداعبتهالتصحو
في صباح اليوم التالي ولتجد نفسها وحيدة
مع بقعة دم لوثت ثوبها الأبيض الجديد،
وجنين بدايتشكل في أحشائها ويلعب دور
الراوي الذي سيرافقنا طوال رحلة البحث عن
الأب المجهول.

تخبر ماملاكات والدها بما حصل، وذلك
بعد أن تقوم بتقييد قدميه ويديه، ومن ثم
تنطلق في البساتين، يناجي الأب المعروف
بانفعاليته وسرعة اهتياجه - أداه ببرعة
آتوموخامدشانوف-قبر زوجته التي رحلت
مبكراً، وتركته مع شباب معتوه وابنة لوثت
شرف العائلة، ثم يحفر حفرة بجانب القبر
ويمر رأسه فيها.

ويبدأ بطموح التمثيل خيال مرهقة
طاجيكية فتلحق بصوت يوقعها في
الكثير من الأزمات، ويفقدها أجراء
عليها ولكنه في النهاية يربح عودها
صلاية وقوة.

بعد ذلك تبدأ رحلة البحث عن الأب المجهول،
رحلة في قلب آسيا الوسطى عبر أوزبكستان،
طاجيكستان وقيرغيزستان رحلة بحث عن
الممثلين الذين أخذوا لقباً متهماً من
مدير المسرح.
رحلة تضج مغمرات يختلط فيها التراخي



المسرح المتجول الموجود في قرينتها الكن
جهودها لذهب سدى مما يجعلها لمضي
شاردة بين الأشجار الكثيفة في تلك الليلة

حيوية ونشاطاً وطموحاً بأن تصبح ممثلة
في يوم من الأيام.
تحت ماملاكات الخطى كي تلحق بعرض

بالكوميدي، تتعرف ماملاكات خلالها على الطبيب أليك، الذي يقف إلى جانبها وينقذها عندما تحاول الانتحار على سكة القطار، ويعدها بأن تكون ولادة طفلها في المستشفى كبقية الأطفال، وأن يكون أباً لذلك الطفل.

تخبر ماملاكات والدها بأن أليك هو والد طفلها فيتلحقن صبيبه لكمة قوية من الأب، لتبدأ بعد ذلك مر اسم الزفاف، لكن حادثاً ما أسوأها وطريفاً يحرم ماملاكات من إتمام سعدتها إلى سقطة جل من طائر صغيرة مما يتسبب في غرق الأب والزوج المنتظر وموتهم لئلا يكون بعد ذلك مع شته مشغول بعناية وحرفية، حيث تظهر ماملاكات في مقدمة الكادر تهدياً من روع شقيقها، وخلفهما إيقايا الزفاف الذي لم يتم، متناثرة في كل مكان بينملا يظهر رجال بلباس أسود فيهمق الكادر الجميل وهم يحملون نعشيين ويركضون بسرعة.

تتعرف ماملاكات إلى المتسبب في قتل أبيها وحبيبها - صاحب الطائرة الصغيرة -، وتتأكد في الوقت نفسه أنها لو الصطف له عندما يقل ذلك الصوت الخي استخدمه عند غنائها. ترميه بالرصاص بينما يصر أهل القرية على تزويجها فنطقن شقيقها المر تبصعها بعلاقة جحدميمية، يحول سقف البيت عبر فكرة خرافية إلى طائرة تقطع بواسطة مرواح السقف في تلك اللحظة بعد الرابح الصغير ليوجه كلامه إلينا: أترككم في القرية مع خالي الذي سيقاوم النسر الذي يكرهه.

- لونا بابا، الفيلم الذي حظي بإنتاج سخى إذ أنجز وتمويل من خمس دول فيلم لا يشبه

إلا نفسه، مزيج غريب من الكوميديا العالية القدرة على التزاع ضحكة حقيقية، ولتراجيح المفعمة بلحظ لتسليق متفرقة رحلة في عوالم مقارة غنية نجح المخرج في رصفتش كلياتها بصرية لساحر قهبر حركة كاميرامميزة كما أنه وفق بكادر من ممثلين كوميديين موهوبين، إضافة إلى السحر الخاص الذي طبع أداء شولبان خاماتوفا لشخصية ماملاكات، لكن يؤخذ على الفيلم طوله الزائد والعمل أحياناً على حشر مواقف كوميدية في غير مكانها.



«أورور»

حكاية أمير قروي على شفاها الموسيقي يمثل الفيلم الفرنسي (أورور) المنتج في عام ٢٠٠٦، أول تجارب مخرجه نيلز تافرنيه ابن المخرج الفرنسي برتران تافرنيه مع الأفلام السينمائية الطويلة، وذلك بعد عدة تجارب في التمثيل والإخراج التلفزيوني.

في أورور حكاية بسيطة تبتدئ بالجملة التي حفظناها وأحببناها: كان ياما كان، كانت هناك مملكة منع الرقص فيها منذ سنوات طويلة، لكن الأميرة الشابة أورور تابعت الرقص برغم منع والدها، تحت أنظار أخيها الصغير سولال المفتون برقصها والمتواصلاً معها.

تنتقل بنا الكامير النرى أورور ومع أخيها أمام شبكة علق بها طائر صغير، تطلقه أورور ليحلق في مملكة الواسعة، ومن ثم تنطلق

لتحلق في مملكة الرقص لساحر قهبر حقيقة قصر يبدو وفي غاية الانسجام مع أجواء الحكاية وعوالمها.

وتخرج أميرة من قلب الحكاية، لتتحدى أوامر والدها بمنع الرقص، وتتابع على إيقاع موسيقاها الخاصة مشوار البحث عن فضائها البعيد.

تأخذ حكاية منع طفلاً جديداً، نعلم ليقرر لملك تنظيم حفل استقبال هنملي أصبح القمر حراً والسماح برقصه واحد فقط وذلك من أجل تزويج الأميرة من أمير ثري، وإنقاذ المملكة من حالة الإفلاس التي تعيشها. ترتدي أورور ثوباً جميلاً ويبدأ الرسم بنجامين برسم صورة لها من أجل إرسالها إلى الأمراء المدعويين. يعرض الأمير المتقدم للزواج رقصة من رقصات مملكته ثم يراقص أورور التي ما تلبث أن تستأذنه وتخرج، تلخ فستانها، وتتجه نحو الغابة لترقص بينما شقيقها وبنجامين يراقبانها بشغف.

يستاء الأمير ويغادر، وبينما يجرون أورور لرسم صور جديدة من أجل الحفلة القادمة، تخبرها المريبة العجوز كيف تعار فوالدها في حفلة راقصة ومن ثم توقف الرقص، في أثناء استراحة الرسم تلخ أورور ثوبها الذي يقيدها وتبدأ بالرقص، في ذلك الوقت يكون سولال قد بدأ التعلق بالرسم، ويخبر والدته أنه يريد أن يصبح رساماً عندما يكبر، فتزد الملكة بل ستصبح ملكاً في جيبها: أريد أن أبقى حراً دائماً.



هكذا تأتي التجارب الأولى محملة
بالآمال، متصالحة مع الآلام، نابعة
معاً في رحلة ثلاث فتيات من جهات
وبيئات مختلفة نحو أفق أكثر رحابة
وغنى.

تتذكر وصية أمها بشأن أخيها، وتقول: لن
أتركك حتى تصبح روحاً حرة، وتعود ثانية
لرقص في الغيوم، بينما المرأة تزورهم لمن
جديد وتخبرهم أن المستشار سافر لشراء
أسلحة لينتزع الملك ويتزوج الأميرة. يخبر
سولال والده ويُقبض على المستشار.



عزفتها فرقة أوبرا باريس... عالم من الرقص
ال جذاب والمتنوع الذي شكل العنصر الأهم
في الفيلم بينما ضاقت مساحة الممثلين
عمل المخرج عليه محدوداً ما رغوشا وتولييه
أدت دوراً أوروبياً أول ظهور لها - كما غلفت
شاعرية جميلة بعض حوارات الفيلم.

أوروب هو قبل كل شيء احتفاء بالرقص
والموسيقى وعودة صداقة الافتتاح حقيقي
على عوالم الحب والحرية.

بعد مدة من الزمن يدخل سولال على أبيه:
مملكته لهم ملكة في مكان آخر ثم يودع
أخته طالباً أن ترقص له. ترقص أوروب ثم
تصعد إلى الغيوم مدركة أنها لن تستطيع
العودة ثانية، ولكنها غير قلقة على أخيها
فلقد ملك روحه الحرة.

-تبدو الحكاية في أوروب بسيطة ومكررة،
ولكن ما يميزها هنا هو ذلك الإطار الذي
وضعت فيه علم من الموسيقى وسحر طيبي

تتغيب الملكة عن الحفلة بسبب ظهور آثار
لسم خبيث عليها المستشار فتسحب أوروب
وتذهب لرؤيتها لتقدّمها الملكة عقدًا جميلاً
وتقول: ارتديه أمام الرجل الذي تحبينه،
وستكونان لبعضكم بعضاً كالحياتين والديك،
لأنّ نسيتي أن ترقصي حتى ولو كنت حزينة،
يمكنك التحليق بين الغيوم، بعد ذلك يقدم
لنا المخرج تافرنبيه مشهداً خاطفاً جنازة
الأهمل شمس سحر أحلم لي نعيش بلبلهم
الأسود مع خلفيّة من غيوم سودتتخللها بقع
رمادية.

وبينما تستعد أوروب لرسم الصورة الثالثة
والأخيرة تخبرها المربية أن أمها كانت
راقصة وفي الوقت ذاته يجد سولال فستانان
والدته وأحديتها ويربها لأوروب. وبينما
كانت أوروب ترقص أمام الرسام وشقيقها
يدخل الملك يرى الثوب ويأخذ هوياً مرسج
بنجامين الخيرا يرسم الأمير توهج ترقص.
يطلب الملكة من ابنته ليقاطع الملكة والزواج من
الأمير في الحفلة الأخيرة، تستأذن كعادتها
أثناء الحفلة، وتذهب إلى السجن الرسام، تخلع
ثوبها وترتدي العقد أمامه، وعندما يسألها
الأمير الثالث إن كانت تقبل الزواج منه، ترد:
قلبي ملك لشخص آخر تسجن في غرفتها
بينما يهرب الرسام وتتم ملاحظته.

في تلك اللحظات الحزينة تتذكر أوروب وصية
أمها وتبدأ أنحليقها فوق الغيوم حيث تجد
الرسام مع راقصات كثيرات، وتشاركهم
الرقص. تعود لتجالس أخاها، فتأتيهما
امرأة تشكرهما على انقاذها عندما كانت
طيلاً، وتخبر أوروب أن زيارتها الثالثة للغيوم
ستكون الأخيرة وهو عهد لن تستطيع العودة.

أبي، لماذا فعلت ذلك..؟

لا يدري المرء أيضاً ضحك أم يبكي وهو يقلب صفحات التاريخ القديم لأوروبا (خصوصاً القرنين الرابع والخامس عشر)..؟. أي قبل عصر النهضة الوسيط قليل والذي شكل ذروة النهضة الحضارية لتلك القارة المتنامية آنذاك؟. يلهن من تاريخ تندي له جبين الإنسانية.

أمامي وثيقة يعود تاريخها إلى عام ١٤٠٢م أقر فيها مضمون فرمان صادر من البابا نيكولاس الخامس الذي حكم الفاتيكان بين (١٤٤٧-١٤٠٠) وموجه إلى ملك البرتغال الفونسو الخامس يعلن فيه الحرب على (كافة غير المسيحيين) في العالم ويفوضه بصلاحيته (استغلال أراضيهم واستعبادهم والاستيلاء على كافة ممتلكاتهم) ويمنح فيه الملك الحق في أن تغزو وتبحث عن وتأسر وتقمهر كافة الوثنيين على سواحل أفريقيا الغربية وأن تستعبدهم وتستولي على ممتلكاتهم).

وهنا بالتحديد تذكر المرء كولو ميس ذائع الصيت عندما أبحر عبر الأطلسي (بحر الظلمات) ليعرف أن الرجل المغامر ذاك كان يستند إلى مرسوم بابوي يمنحه الصلاحية التامة لفتح بلاد ما سمي بـ (العالم الجديد) واستعمارها بلا تردد. لكن (الضحك الأسود) إن جاز التعبير يمكن أن يكون على حادثة الخلاف الغربية هذه.. لنقرأ تفاصيلها التراجيدية بعد رحلة كولو ميس بعام واحد. أصدر البابا الكسندر السادس (١٤٩٢-١٥٠٣) وثيقة سماها (انترستيرا-ARETECRETNI) مؤرخة بـ (٣١ مايو ١٤٩٣) أي بعد سنة من توليه الحكم. يمنح فيها إسبانيا (الحق في احتلال البلاد التي اكتشفها كولو ميس في العلم السابقة إضافة إلى الأراضي التي سيكتشفها مستقبلاً بشرط ألا يكون أحد الملوك المسيحيين قد سبقهم إلى ذلك).

وهذا يعني تجاهلاً تاماً لوجود أي شعوب أو حضارات قطنت تلك الأراضي لآلاف السنين قبل تكون أوروبا. لكن الوثيقة الجديدة هذه غضبت ملك البرتغال الذي اعترض لدى البابا الكسندر على مسامه (التنازلات) التي قدمها لإسبانيا. الأمر الذي دفع البابا إلى إصدار فرمان آخر في اليوم التالي (٤ مايو ١٤٩٣) يتراجع فيه عن قرار الأمس (٣١ مايو) ويحرم فيه على إسبانيا السيطرة على الأراضي التي (كانت قد وقعت في أيدي مسيحيين آخرين) إشارة إلى ما سيطر عليه البرتغاليون من قبل.

بيد أن القرار الأشد حسماً في التاريخ القديم والمعاصر على حد سواء والذي أصدره (الحبر الأعظم الكسندر) ليفض به النزاع المحتدم بين البرتغال وإسبانيا المتعطشتين للمزيد من الفتوحات هو القرار الذي استخدم فيه جرد قلم قسم بهما (العالم الجديد) من شماله إلى قطبه الجنوبي إلى شطرين (تستولي إسبانيا على الأراضي الواقعة إلى الغرب من «خط البابا» وتستولي البرتغال على الأراضي الواقعة إلى الشرق منه).

وهنا بالتحديد يجب على المرء تذكر قسمة سايكس-بيكو العام (١٩١٦) للوطن العربي خلال الحرب العالمية الأولى ليقرأها ويرى مدى اتساقها مع التاريخ الذي يكرر نفسه على غفلة من بعض الشعوب. وبعد أربعة قرون من (عقيدة الاكتشاف) التي سنتها روما ومعها أوروبا ولدت فكرة (إسرائيل) والأيدولوجيا الصهيونية.

مقطع القول: إن فلسطين المحتلة نُكبت بالعرب قبل غيرهم وهي الحقيقة التي لأبداً لها سماعٌ أو تكرارٌ إلا أن جذور (مصيبتنا) ولدت في البدء من هناك.. من الكسندر.

محمد حسن الحربي

مسرح سلطان القاسمي في دراسة نقدية

للدكتور غنام محمد خضر

عرض: د. خليل شكري

صدر حديثاً للدكتور غنام محمد خضر كتابه الموسوم (مسرح سلطان القاسمي دراسة نقدية) عن منشورات القاسمي للدراسات الخليجية في الشارقة بدولة الإمارات، وهو الإصدار الثاني له، إذ سبق أن نشر عن دار سر دم ٨-٢٠٠٨ كتابه الأول وكان بعنوان (مسرح محيي الدين زنكنة: مسرحية الفصل الواحد نموذجاً).



مسرح سلطان القاسمي

دراسة نقدية

د. غنام محمد خضر

يرصد هذا الكتاب يدع القاسمي المسرحي بوصفه رائدًا هماً من رواد التأليف المسرحي في دولة الإمارات، بدأ الكتابة في هذا المجال منتهية الخمسينيات من القرن المنصرم إذ كان أول من كتب النص المسرحي في الإمارات، أما أهمية مسرحه فتكمن في كونه نذراً قلمه في هذا المجال لقضايا أمته، إذ إنها تناولت فترات تاريخية مهمة من تاريخ الوطن العربي برؤية واعية، محاولاً بذلك إسقاطها من دروس وعبر على الراهن الذي يعيشه للاسيمة وأن جميع الحوادث التي تناولتها النصوص هي حوادث تخص انكسارات وهزائم عانتها الأمة، كما أن هذه النصوص تحمل أفكاراً تنويرية مهمة من شأنها أن ترفد ملتقى بمعلومات ثرية توثق تاريخية من شأنها أن تطهر النفس العربية من واقعها اللاهزامي كخطوة أولى في طريق النهوض بواقع هذه الأمة مع التنويه أن هذا الاهتمام بالموضوع عند القاسمي لم يكن على حساب الشكل الفني الذي أولاه أهمية توازي أهمية الموضوع.

والكتاب في أصله بحث لنيل أطروحة الدكتوراه، لذلك جاء عرضاً للقضايا المتعلقة بالخطاب المسرحي للقاسمي عرضاً منهجياً من خلال مقدمة وتمهيد وأربعة فصول تناول الباحث فيها المقدمة عن المسرح ودوره في تأهيل حضارة الشعوب ثم عرج إلى المسرح التاريخي ودوره في تشخيص معضلات الواقع

العربي القديم، وانتقل بعد ذلك إلى بيان السبب الذي دفعه إلى اختيار مسرح القاسمي بوصفه نموذجاً للمسرح معتمداً على الملامحة التاريخية، لينتهي إلى عرض شامل للخطة التي قام عليها الكتاب.

وفي التمهيد يوقف الباحث عند المسرح الإماراتي محددًا أبعاده وريادته، ثم عرج على صيغة الخطاب في مسرح القاسمي سعياً إلى إظهاره كخطة متصرفة في خطوطه العامة واختتم التمهيد بقراءة قوافع مسرح القاسمي حديثاً ذلك وفعلاً من مسرحي الإمارات.

وجاء الفصل الأول معنوناً بـ (مسرحية التاريخ) ومكوناً من مدخل وثلاثة مباحث، في المدخل حدد الباحث علاقة المسرح بالتاريخ ورأى أن التاريخ ظل عبر الأجيال المسرحية مصدرًا رئيساً من مصادر التأليف المسرحي وحاول الوقوف على كيفية تعامل المؤلف مع التاريخ أما المبحث الأول فدرس موضوعاً (استلهام الحدث التاريخي) فرأى أن القاسمي وظف الحدث التاريخي توظيفاً مهماً أسسه في توجيهه متلقيه توجيهاً عينياً أعطى للحادثة التاريخية حضوراً درامياً متميزاً على صعيد الحدث استلهمه القاسمي كل ما وجد صالحاً فيه من قيم المسرحية المركزية.

وفي المبحث الثاني تناول (البعد الأخلاقي للخطاب) وكشف عن الخطوة الأخلاقية

الرئيسية التي أراد القاسمي إيصالها إلى لمتلقيه على شكل رسالة رمزية تجسد في المسرح عموماً وعكست أبعادها التنويرية والأخلاقية التي أراد المؤلف أشاعتها وترويجها واختتم الفصل بمبحث ثالث أطلق عليه تسمية المكان وآلياته الدرامية، مقسماً إلى قسمين المسرح القاسمي إلى قسمين المكان السلبيليمثل بالقرصون والمحاكم والسجون وحجرة النوم، والمكان الإيجابي ممثلًا بالجسر والمدن وانتهى إلى نتيجة مفادها أن آلية المكان الدرامية في مسرح القاسمي اشتغلت بعناية واضحة ووعي عالٍ من لدن المؤلف أظهرت قدرته على الانتقاء والتكوين الدرامي الذي حوّل أمكنة المسرحيات بنمطها السلبيل والإيجابي إلى بؤرة صراع درامي تمكن على نحو واضح من الكشف عن المقولة الفكرية التي يسعى إلى تجسيدها. وكان المكان على وفق هذا المنظور عنصراً بارزاً ومتميزاً من عناصر التشكيل الدرامي في مسرحياته كلها.

وحوى الفصل الثاني الموسوم (بالمسرح والمتلقي) على مدخل ومبحثين، اجتهد الباحث في المدخل في تلخيص وتوضيح العلاقة بين المتلقي والمسرحية، وكيفية تعامل المتلقي مع النصوص وجاء المبحث الأول بعنوان (العتبات النصية والمتلقي) وانقسم على محورين أساسيين الأول (عتبة العنوان) حاول فيها الباحث الكشف عن مدى فاعليتها وتجلياتها داخل النص من خلال

ملطرحه المتلقي لنصوص القاسمي من أسئلة وهو يقر أسيميائية العنوان، أما الثاني فخصص لقراءة عتبة التقديم فصدّح وحاول أن يرصد إشغالاتها داخل النص وما تأثيره من قراءات لدى المتلقي من شأنها أن ترفد المتلقي بمزيد من الإيضاحات وتعطيه الشفرات المناسبة للدخول إلى عالم النص. وفي المبحث الثاني المعنون بـ (الدراما للمحمية والمتلقي) امتدح علاقة ما بين المتلقي والمنهج البريختي، الذي يركز على عدم الجدار الرابع بين المتلقي وخشبة المسرح لجعل من المتلقي شريكاً في العمل ولعل من أهم ما خلص إليه الباحث في هذا المبحث هو أن القاسمي ومن خلال استخدامه لتقانة التخریب حاول إحياء مناطق ميتة في عقل المتلقي ورفعها لطاقت خصبة لكي تسهم في الارتفاع بقدرته إلى مستوى قابلية التخریب على التغيير فاعتاد على الهزائم لعل الانتصارات أعطته القوة في توجيه المتلقي توجيهاً صحيحاً ودخولها معها كسراً في أفق التوقع.

أما الفصل الثالث الذي جاءه خاصاً بشخصيات القاسمي المسرحية فقد تضمن من خلال ثلاثة مباحث في المدخل الأول تناول الباحث مفهوم وشخصية مسرحية بشكل عام، ويحيط بها من خصائص، عمد الباحث إلى تقسيم المبحث الأول المعنون بـ (النموذج البطل) على ثلاثة أنواع من الأبطال، فمن البطل المصلح إلى البطل المحرّض ثم البطل المخلص ووضع حدّاً تشكيلاً لاصطلاحاً

فاصلاً ما بين هذه الأنواع ومتوصلاً إلى نتيجة مفادها أن مسرحيات القاسمي جسدت شعبيته فن المسرحي وجمهيرته، وذلك من خلال ارتكازها على أبطال من علة شعبية موزة لأبطال المحسوبين على خاصته فأصغى هذا المعطى بعداً شعبياً على النصوص المسرحية .

وفي المبحث الثاني درس الباحث نوعية الشخصية من حيث السلبى واليجابى فجله عنوانه موسوماً بـ (الشخصيات الإيجابية والسلبية) وفيه اعتمد المؤلف على مبدأ الثنائيات من أجل إظهار إيجابية الشخصية وسلبياتها، إذ إن هذه الثنائيات تظهر للمتلقي جلياً موقوف كل شخصية إيجابياً كان أم سلبياً، وهذا المبدأ هو الذي يمنح المتلقي تحديد الإيجابيات والسلبيات من خلال قراءته للحدث من حون حكم مسبق من قبل المؤلف، واحتوت الثنائيات على ثنائية (الشرق / الغرب) التي انبثقت منها ثنائية (الحب / الكراهية) من معتقدات كل طائفة ونظراتها إلى الأخرى، وثنائية (السلطة / الشعب) التي مخصت منها ثنائية (الشجاعة / الذل) وبرزت من خلالها المواقف الشجاعة وأصحابها والمواقف المتخاذلة وأصحابها. أما المبحث الثالث فركز على لغة الشخصية وحوارها، مبيناً بذلك أهمية لغة الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي متواصلًا في نهاية المبحث إلى أن نصوص القاسمي امتازت بلغة سهلة في تشكيل خطابها الدرامي اقترب فيها المؤلف من مدارك المتلقي عند العامة أكثر منها عند الخاصة، مراعيًا بذلك أهمية

بساطة لغتها مسرحية وقورها في التوصيل، وفي الوقت نفسه لافتاً انتباهنا في أن هذه اللغة سهلة لتي شغلها عليها مؤلف كان في جانبها التركيبي وليس اللفظي، على النحو الذي جاءت في الجمل معبرة وثورية وقابلة للتواصل من دون تعقيد.

واحتوى الفصل الرابع الموسوم (بالصراع) مدخلاً قارب فيه الباحث مفهوم الصراع بشكل عام، وثلاثة مباحث خصّ المبحث الأول للصراع الخارجي ورأى أن القاسمي لم يأت به على وتيرة واحدة بل جعله متدرجاً في مسعاه نه لفت انتباه المتلقي وشده للنص، وضمنه مفاجآت ليعكس بها أفق توقع القارئ مما يزيد من جماليات العمل الفني على نحو عام والصراع على نحو خاص، وجاء المبحث الثاني خاصاً بالصراع الداخلي الذي مظهر داخل الذات الإنسانية أي بين العقل والعاطفة وبين العقل والعقل لئين فكرتين متناقضتين داخل الشخصية، فشخصاً بلحده في المبحث هسأقهمة مفادها أن هذا النوع من الصراع شكل بؤرة مركزية في المسرحيات ومحرراً رئيساً للخيال الدرامي فيه ومن خلاله تتفرع خيوط لمسرحية تتصل في النهاية عند نقطة بؤرية واحدة.

أما المبحث الأخير فكان للمفارقة الدرامية لتيشكلت نتيجة فهمه في مسرحية القاسمي وأدت دورها المهم في تنوير القارئ من خلال إسقاط الأحداث التاريخية على الراهن السياسي الذي تمر به الأمة العربية وخُص

في هذا الفصل إلى نتيجة مفادها أن المؤلف خاطب في نصوصه عقل المتلقي أكثر من مخاطبته عاطفته على أساس أن مخاطبة العاطفة قد تكون ذات تأثير مؤقت يزول بزوال المؤثر، في حين تؤدي مخاطبة العقل إلى نوع من مراجعة الذات وفحص المواقف ودراسة القضايا دراسة علمية جادة، على النحو الذي يقودها إلى محاولة إيجاد حلول للمشكلات التي يعيشها وهو واجب أن يقوم به المسرح التنويري ويرؤديه في حساسية علاقته بمجتمع المتلقي الذي هو الهدف المركزي له .

وأخيراً مكنني القول إن الباحث الدكتور غنام محمد خضرت استطاع وعيظاً نقدياً لمسرحي كونه مختصاً في هذا المجال، أن يقارب نصوص القاسمي بمقاربة دقيقة مكنه من ذلك قدرته التحورية مع النصوص من جهة ومع النظريات النقدية المعاصرة والاستفادة الواعية من معطياتها من جهة أخرى، لذا جاء الكتاب مستوفياً لشروط الكتابة النقدية للمسرحيات قييداً للدرس في جوابها الفنية، الشكلية والمضمونية الموضوعاتية فكان الكتاب في النهاية استكشافاً للعالم كاتب مسرحي أصيل وملتمزم آثر أن لا يكتب إلا ما هو شديد الصلة بواقع أمته ماضياً وحاضراً مما جعله يحقق حضوراً هماً على أكثر من صعيد كونه تمكن من إثراء المسرح العربي من جهة وعزز رؤية النقدية وتوظيفه للمسرح على الصعيد القومي الإنساني والفني على النحو الذي أصبح من الضروري وضع هذا المسرح نوعياً في مكانة اللائقة ضمن مسيرة المسرح العربي المعاصر .

محمد أحمد خليفة

حُلْمٌ قَصِيرٌ..

سيلٌ من الأنشواقِ تعبرُ مَضَجَعي.
 تغتاتُ منْ فكري و فيضُ تَأرقي.
 ترقى لتصبحَ كاللهيبِ يصالُ حُرْفَ أَلِنٍ يَعْوَدُ لِي خَتْفِي.
 تترنِّمينَ على الوترِ.
 وعلى النثائرِ ترقصينَ بأبهري.
 وعلى وسادةِ أسطحي.
 فوق البَصْرِ.
 فوق الأثيرِ بما حضر.
 عندَ اقترابِ الودِّ من ويلِ الحُفْرِ.
 حيناً سأعرفُ أنني..!
 ذهبَ النظرُ.
 ذهبَ القَتيلُ كما احتضرُ.
 حتى الحَمَامُ يروحُ نحوَيَ واهلاً.
 وكذا يراعيَ شاحبُ وكذا الشجرُ.
 قمرُ أضاءَ بواحتي ثم استترُ.
 غابتُ وما لليلِ
 بعدَ ضيائها
 إلا القَمَرُ.
 إلا القَمَرُ.

حلماً أراهُ كما الجَميلُ بشرفتي.
 يغفو على سَطْرِي.
 ويُمسِكُ رايتِي.
 هي كالزهورِ البيضِ سِحراً تندفُقُ.
 هي قِصَّتِي منها البيانُ سَيَنطَلِقُ.
 هي رايةُ واللهُ يعلمُ كمُ أَحِبُّ وأحترقُ.
 سطرأً سأفرغُ فيه كلَّ وشائجِي.
 كتباً سأروي من ثمارِ قصيدتي.
 حتى غديرُ العشقِ يهرعُ للسَّفرِ.
 مثلَ الغرائشِ ومثلما المَطَرُ انهمَرُ.
 عزاً وروحاً بالأصالة تترقي.
 هي كالليلِ وكالمروجِ إذا التقتها أحرفِي.
 نيسانُ أنتِ الضَّوءُ حين الضَّوءِ يسلكُ دوحتي.
 ياجيدها الممشوقُ كالأغصانِ إن حَمَلتُ.
 يا رعشِ قلبٍ ما اعتراهُ بسِحْرِها لَمَّا بدتُ..
 ينهالُ في الوجودِ فتعالاك الحقيقِ وزيتهُ العِطرُ السَّذي.
 هي موطني ومباعثُ الأفكارِ إن وصلتُ.
 مرموقهُ الأشياءِ تعرفُ أنني وبدونها

الهاربة في ثوب الراهبة

صباحة بغورة

ويمتصحنه ليسلبكرامتنا؟ قال: «تحملينا صغيرتي من أجلنا».

لبترغبته لقد تحطمت ألامه منذ أن سرقت البسمة من علي الشفاه منذ أن أعطت للوطن صورته مشوهة، رديئة منذ أن فقد وطن صوته،

مع أنها خرجت من رحم أحزانه وأفراحه، من أحشائه العميقة، جمعت أنشياءها وجمعت أنشائها لم تختمل هذه المهزلة التي تحطت

من كرامته وليسلبت له حرمتها الشخصية قررت «أمل» الرحيل تجر خطاها جراً وتنزوي في آخر المحطة تنتظر القطار، وصل في موعده ركبته..

وفي المدينة الكبيرة أحسست أن الأمور لا تختلف كثيرًا من القرية، جعلت من حقيقة المستشفى

مرقدًا لها، ومن بقايا أكل الآخرين طعامًا تسد به رمقها شيئًا ياردا أدخلها المصحة لخطورة مرضها.. فترتها وجدت بجانبها هذه الراهبة

«كترينه» تحيطها بكل الرعاية، توفر لها جميع الطعام والحواء والراحة... «كترينه» سيدي في

الخمسين من عمرها جيد اللغة العربية خرجت «أمل» من المستشفى تبناها لوسط «كترينه»

فالوطن يعيش الحرب، والذئاب تنهش لحم الأبرياء، والأفاعي تصطاد في الماء العكر، وتجار الشرع يبيعونهم لآغفل عن ضحاياها والشارع

لأرحمة فيه نظرت من حولها وهي تقاسم مشقة راهبة من مشهور وتقدم لها كل الراحة وطبائنها التي تحتاج إليها وتبناها أنها ساعدتها في

تعلم لغات أجنبية إلى جانب القراءة والكتابة وبعض الحرف اليدوية، تعلقت أمل كثيرًا بالراهبة وأحسست أنها تركزت وراءها محنة وسبول الفراغ

الممل.. فهناك الأشياء عيبستحق أن تحياها إنها الهاربة من تجاعيد الغضب ومن دهايز الرعب المظلم الغامض، فربما تعوضها المدينة وجه

قرينتها المحبب، «كان يجب علي أن أرحل» هكذا

للجنون الدموي الذي تراه يومياً وكلها مشاعر مفعمة بعنف المطر والرياح والضياء، نظرت صوب البحر الصاخب تغرق في مزارتة لتمنى

أن تتحطم على الصخور كذلك الأمواج الهادرة العاتية أرادت أن تصرخ بكل قوتها بأعلى صوتها تصرخ بحجم كثافة الأمساكن فيهما،

تصرخ كل الرعب الخي ينطق في عينيها أحسست أن صرخاتها تبعثت قبل أن تسمع، حل الليل

وبدت القرية مثل صوص صغير ارتمت تحت جناح غراب الليل الداكن فطربات من بيوت اللطين

تثار تها نلوهناك وأرض مشققة تبتلع الأعلام الدفينة لسكان هذه القرية المساكين وحدها

الوطاويط يسري في عروقها ليأمن النشوة في هذا السواد وجيمينو شملعتنفض أجنحتها

تخرج صدورها إلى الأمام ترفرف عالياً تلاعب بعضها، تعزف مواويل داكنة...

تسهو قليلاً تم تبعث بقوة لتؤكد لنفسها أنها الأقوى، ارتعد قلب «أمل» دارر أسها، ابيض وجهه لشعرتها لاس تسقطين للحظة الأخرى

رغم إرادتها الطيبة.. والصلبة في مواصلة الصمود والتصدي، فهي ترفض واقع القرية

وتثور على عالمها الغارق في الفوضى والرداءة والوسخ، فهي ترفض أن يموت الأطفال ويقتل الرجال وتغضب للنساء أحسست أن الوقت يمضي

قطرة قطرة للطريق الضوئي فوق البحراجنحاته الظلمات.. السواد يغطي القرية الفقيرة.. ربما سيأتي غداً أكثر رحمة وفيه حياة حديثة، وردة

وفرحة وقبله خفيفة على جبين أرض غارقة في الدموقدمزقتها الأثانية والعنف والحروب التي لانتتهي، دخل والدها غرقتها وكسر خلوتها بنفسها قائلاً: «أضيضنا الألتستقبلية؟».. نظرت إليه أمل «أي ضيف يفتحم بيتنا غنوة

بزغ نور الصباح المشرتب بحمرة البرتقال في سماء القرية وقرص الشمس أرسل أشعته الذهبية من خلف جناح غمامة بيضاء، وترأت

من بعيد روبة عالية كثيفة الأشجار والجليد تعانق البيوت التي رفعت ستائرهما واقترت نغز

نوفخه لملهم موطن نسوهم تلهبهم فويليسهم لاتزال مضاعة كحبات مسبحة انفرط عقدها

وطيور بيضاء تجوب الفضاء وتصح في شجن لنسوتهم تنشحات بل سوا خرجن للحقول لجمع

مليعل أطفالهن ووجوم اعشنة كالأمل المحبب والحلم المغال.. الكلام صار كذا والصمت خيانة

وتأمر، نسو شست فيهم طكره يقوعزوه من الاحتفاظ

بالووقول الحب أضلت «أمل» من نافذة غرفتها بعدما تأملت ملياً، قالت متحسرة.. «أشقياء

أنتم أهل قرينتي لكم لا قومون الشر وفسحتم المجال أمام الإرادة الأتمة لتزرع في الأرض

فساداً».

زحف سلاطون قرينتي بسرعة وشمعتهم سلسلتوني

لستها كنت غسفة في حزنه طوونهم لغا في سلا الجبال التي ينخرها الطاعون، وأزفة القرية

تغور فيها روائح الجوع والفقر والجريمة، السماء رمادية، الزمن رمادي، والفضاء رمادي، قرية تنهض بصعوبة وينعثر الزمن الخيمض والخيمضي يمضي باحثاً عن زمن آخر يبعث فيه وهج

الحياة ويصدق به من أجل عالم أكثر إنسانية، نظرت تجاه الشمال نظرة خوف وعتاب نظرات مليئة بالشفقة والمرارة وجه شاحب، عينان لا

يريق لهما، للاحياة فيهما، جبين يحكي كبرياء

السلافة ويحمل بصمة الألام المحطمة والآمال

المغرقة في الدم والدموع هي ترفض الخضوع

كانت تقول أمل، كيف لي أن أرى ضفة الزنايق حيث يعبر كل حين إغصار، صعب أن أمنح زهرة شذاها حين يكون اصطناعاً. فالجرب لم تضع أوزارها للوطن لم يشف بعد، وبينما هي تحدث نفسها سمعت لطلقات رصاص لتعشتمردة «كابوس الليل يلحق بي إلى المدينة وهو يزحف برصاصه وطوفانه ليغتال شجرة السلام»، فاحتضنتها «كترينه»:

«لاتخافي إنه بعيد من هنا»، لابل هو كابوس وطريق لا ينتهي، زوارقنا أغرقتهما رياح حقدنا وجنوننا.. لانشيء يجمعنا، كل شئ يعرفنا.. ويسطو الليل من جديد موجه وصخره، ونبحث عن لحظة حب مسروقة.. ودفعه مزقته ليلينا المنشطرة وأشياء أخرى صوبوا إليها رصاصهم، أرفض أن أموت.. أرفض أن أتحوّل إلى مجرد ذكرى، أكره الذكريات المنحطة.. قالت «كترينه»: «حاوي أن تنامي ولتتسي أحدث».. قالت أمل «هي الأشياء تذكروني شئها على أحدث ومحدث»، صوت كنورس غادر شاطئه إلى هذا القفص الصدري جاء لآمنه مرفأه عانته أيتها إليه، الكل في هذا الوطن يردد من أذنب في حق الآخر..؟ أما أنا أعيش الانتحار حين ألقيت بذاتي في الأغوار دون الإمام بقوا عدل الغوص فيها أرمق مرأب يدو فيها الأخضر غريباً قالت «كترينه»: «أحبك كثيراً، فأنت مثال المرأة الشجاعة بريئة براءة الأطفال، ناضجة نضوج الكباروملا محك تذكرك بصدققة افتقدتها منذ مدة، تمنيت لو كانت لي صورة لها حتى تعرف في مدى الشبه بينك وبينها، فأنا لأزال أحتفظ بثوب رهبانيته أعندي، وحتي بالصليب الذي كانت تحمله.. مارأيك أن تتخفي في هذا الثوب حتى لا يتعرف عليك أي أحد من أهل قريتك وتسيرين معي يوماً، رفك على شخصلتكم همة، وأينما حللت ستكوين معي وأخذك صور أمام بعض الكنائس الموجدة هنيئاً للخارج» نظرت إليها أمل ملياً وأحسنت أن الأمور لن تضربها كثيراً مادامت هي صاحبة القرار، إلى أن وصل الأمر إلى فكرة أن تحمل الصليب وبيار كها القديس..

«جاكوب».. حقلها فتاة ريفية شريفة.. لكن تفهم الأمور جيداً.. بكت بحرقة حيث تحول الحلم جميل إلى غنيمته تخدجها خفية حنطت أملها وأطفت وهج الحياة فيها.. أقسمت ألا تتواطأ بأدلو لمجرد الصمت، رفضت الصليب وصلبت معه حلمها المشوه وعروها إليها حب هذا الوطن ونزيفه من زيفها ولن تخونه مقابل كنوز الأرض كلها، ربما هو التاريخ يضحك على أذقان بعض الرجال الذين باعوا الشرف والكرامة، ابتسامة الأمل في زمن الرداءة والاحتقار والاحتكار لا معنى لها، الوجود كله لا معنى له، كيان مهشم تأهت، ضائعة، مبعثرة التفكير نلونها، هي بداية النهاية عند أسس الإقنعهم شبه وجود شبه موت، أين المفروض في كل مكان محاصر بدموع التكال وصرخات الجياح وأتات المعذبين، كل شئ تحت الرماد فقد أخذ الحب في مدننا طعم الملح والدخان وأصبح الرصاص لعبتنا، رصاص، هدوء، ضوضاء وحصار، لاشيء يتغير في فجوة الضياع، حقدت أمل في مهاتات العدم متممة، برحوصيق اجتاح بني وأحبال جسمي المأهول بالمواجع والحنين إلى عاصمة للحنن، والموت موطناً لرايات الخوف.

والكبت، لكن شمس وطنيتي تخترق مسلمات جلدي على الرغم من لهيب سعيرها وجنون هجيرها، فالوطن وحده يشعل فتيل الدفء في أوصالي وينزع شظايا لصقيع المزرعة وفيه ظلمي وكأنها أسنة سلم سمومة أورؤوس خنجر مدمومة أثارت النوم في جسدي واستلذت المقام في لحمي فحولتني مع مرور الوقت وتوالد الأحرار إلى أشلاء مشاعرنارة وإلى مريم أحاسيس يائسة وكثلة خواطر متمرده أثارة.. غامضة أحياناً حزينة دامعة، ويقايلها واطفء مسروقها رقطوفيكل ينلمها ليصنع منها لوطناً يجمعها لويصنع منها للأحرار كفنناً أكم تلسعني ممرارة المنفى وضعوا لحرثتي قيوداً وحوادج وحدود أفي كل مرة تضيق وتضيق، ارتعاشات هادرة تعصرني، الأختلاجات تطوف بداخلي نداءات سادقة، صاعقة ترتطم كال موج المجنون بمرأفتي ذاتي، سأرجع لقررتي يوسأأصحب كل من يهين كرامتي، فالجوع هو البلسم لجردي والترياق لجميع تقرحاتي، انتفضت «أمل» كما الطائر الخبيث ألبلمبارحة عشه الآمن وتضال من على جسده الجليدي تراكم وتناثر الصقيع الذي نفاقم فحبت الحياة فيها لتداعب قلبها الشغوف.. نزلت ثوب الراهبة وعادت لأصلها، ركبت أول حافلة نحو قريتها..

الليل يرسم أول خيوطه بالآت الوجوه المتجهمة والموحشة ستعوط لوجوه ذاتها التي ألفتها بكل التعب والخوف واليأس ومع الطريق الضوئي بجانب البحر يمضي الليل بوحشيتته وقوانينه، ويلفظ الصباح جثة صبية يانعة حاملة أمل يعطي للإنسان الحق في إنسانيته ويعرفه في نبله وانحطاطه، في جماله وقبحه، في نور أعماقه وظلمات أيامه ويهديه ورد قوغصن زينتون أخضر وحمامة بيضاء تنشد السلام.

سقوط..!

أحمد راشد أحمد

مضت خلف قضبان الانهيار، أستسلم لرائحة الحياة، وحرارة الشمس المحرقة، والأرداف التي تتهاوى بسرعة، فيسيل لها لعابي.

أخيل رتوش زوجتي أمام مرة، تهنط فسها بعد أن ترهل جسمها بفعل تركي لها بالانزال، أتخلل لحيتي لصولة أستغفر لسوء تطيهر لي لعلم مرة أخرى، ينفذ شعاع الشمس إلى كتف أحدهم بجوار يفتل مع نجومه الذهبية فيضيق عيني ياتي بتقت، وينفذ آخر إلى عيني الأخرى، فلا يجدها..

أرتكز على السلمة الأولى، يلكنني أحدهم برفق مصطنع أظن له عيون المستقبليين والمهنتيين، وأقرأ أفي كتابي الشرود... هل كانوا بالفعل ينوون ذلك؟ أم عن غير قصد؟

يصر النسر الأكبر على فاعليتي، ويصر الآخر على خطورتي، ويبرهن من تبقني على قيادتي، أصرخ وأرفض بشدة.. ترتفع الأيدي والأقدام، لتتابع الهزوات عملها مفضل، حتى تنجح لكهرباني في إقناني حيا على حافة الموت.. يسحبني أحدهم بيده، ويبيده الأخرى يسد أنفه التي امتلأت برائحة فضلاتي الهاربة من قسوة تيار ومعه عيني ياتي اختلاط ألمه مع ألمي المتناثرة كان سيل دمائها وخلو مكانها العميق وصرختي الأبدية إعلاناً للرحيل الذي تحقق الآن...

تنطلق الزغاريد وأحضان الشوق ومفردات الحمد.. أدقق في الوجوه الباهتة، تبدهم لأمحهم من قريب.. نعم إنها هي ومعا صغيري، أتحسس وجهها وأنفصل بها عن العالم أجمع.. أحتضن صغيري.. يرفض بشدة، تحول بيني وبينه سنوات العزلة، تستحثه يوافق أخيراً على الابتسامة يتفقط وجوه من حوي، ويبحث في وجهي عن شيء ما...!

تعاتبني على الانتهاء.. أنظر من زجاج السيارة، أرى الجثث المتناثرة هنا وهناك.. أوقن أنها للحرس القديم.. أنتعش أكثر، أضع يدي في جيبي أخرج أحد «كروتني» الشخصية، وأدسه في يديها.. أهبط من الأتوبيس لأخر مرة.. أقترب من الباب العالي، وأضع قدمي على أول سلم القيادة...!

ومضت تلتقط مسبحتك مع أنفاس الصباح، تبدأ في أذكراك المعتاد قوأت تنظر إليهما تطيل إليك النظر بلبتسلة، تهلمعهودة تنهض على عجل تنفض عن وجهها التراب، فتزداد بهاء ورونقاً.. تقرئها السلام، تخرج من بيتك، تسرع في خطواتك إليها، تفقد المكان من حولها.. تنظفه جيداً..

يلتف الصغار من حولك، يتلون عليك دعواتهم توسلاهم معلقة عنهم، يوشك عليهم يبدون بللعبطولهم ترنغ صوتهم مستشعرون فضبك فينسحبون على التواهي.

يصدح خان الظهر، تطلب منه مشاركتك لجمعة.. تطيل في سجودك، وتبعث لها الرحمت.. تبدأ وجبة الغداء، تحاول ابتلاع الطعام.. دائماً توصيك بالاهتمام بنفسك..

ترتفع حرارة الشمس، تباعد عنها قليلاً.. تتناقل جفونك، فتخرج إليك لتتلق نظر أتها إلى قلبك، تحتضنها فتضمك وتخبان بعيداً وعند الانتهاء تيقظك.. وتعود إلى مقامها..

تنظر إلى زوال الشمس، تلمح حاجيتك مع دموعك، تقرأ الفاتحة تحتضن القبر، ثم تمضي...!

رجوع..! أتطلع من نافذة السيارة بعمق، أسترجع أعواماً

على غير العادة أستيقظ وحدي من غير رنات المحمول بعض الجلبة ومكبرات الصوت تختلط ببعضها.. تحاول خيوط الشمس اختراق النافذة.. أنهض متثاقلاً وأفتحها.. تنضح أصوات المكبرات شيئاً شبيهاً ليها ما أسمع.. هل هذه حقيقة؟ أم مازلت نائماً؟ أخطب الجدران برأسني، فيتأكدي صحوي، وأن ما أسمعه حقيقة.

أفتح تلفازاً فأصطحب الألسيطوطنية وقطاعه من حين إلى آخر، فيتأكد الخبر.. كيف لم يخبرني الرفاق.. أعجل بارتداء ملابسني.. أرقص فرحاً أمام المرأة.. أنزل إلى الشارع يهتفي الناس فرحين.. كل شيء يمر بسرعة لم أصبر حتى تصل السيارة الكل يلغهم هياج شديد.. أشعر بقلوبهم تحيطني..

أفزع في أول أتوبيس، ينزع السائق صورة المأسوف عليه يلقي به في عرض الشارع.. يشعر بالارتياح، يهتف المذموم يهتفون بسقوط طاعة الإلتفت إلى الركاب، يبدو أنهم لا يعرفون من أنا.. كلهم يحلمون بالنعيم الأبدي وكلهم يمنيون به معلقاً بحبل المشنقة.

«يفرمل» السائق على حين غرة.. فيصير الجميع كومة واحدة أحاول لملمة نفسي من جديد أتعثر في التكوين الناثر المبعثر أمامي، أروح متأماً قوامها الممشوق، أنسى كل شيء حوي إلى المنى «فرملة» أخرى، لكنه كان مطبأ هذه المرة، نظرت خلفها فابتعدت.. أعادت الالتفات.. دقت النظر إلى ملامحي، بينما جسدي يبدأ في الاشتعال.

توقف الأتوبيس في إحدى المحطات فازداد ازدحاماً فازداد ضغطي، وازداد خضوعها، بينما نشوة النصر تجتاح الجميع.

أنظر إلى ساعتني، قد تأخرت كثيراً.. آه.. لقد وصلت.. أنتهي منها رماً عني.. تنظر خلفها وكأنها

حدثني عن البنات

فؤاد قنديل

بعد قليل جاء أبي، قبّل يد جدي.. وجلس إلى جواره. عاد يقبل يده ورأسه.. مدّ له جدي فنجان القهوة.. قال أبي وهو يكاد يحتضن الفنجان ويتهلل له وجهه:

- من يد ما نعددها.

أخذت وقتاً طويلاً حتى أقرر مصارحة جدي.. أخيراً استجمعت بأسني وعزيمتي:

- يا جدي.. أبي يرفض زواجي ممن أحب. رمقني أيهاهنه شئسألني عيني يطمع فتحتين إلى أقصاهما عن سبب إنشراك جدي في الموضوع.. قال جدي وهو يعيد «الكنكة» إلى النار:

- زوّجه يا محمود ممن يحب.

حار أبي وتنهّد، ثم قال:

- يا أبي.. إن.

- زوّجه يا ولد.

ظهرت حيرة أبي في أصابعه المتوترة ثم نطق على مضض:

- حاضر يا أبي.

لقطر فتمهل الحدي هو ساخن. كنت فكرة جيدة إذ استعنت بالجدال رائع. انحنيت بسرعة على يد جدي فقبلتها.. عاد يعبث بشاربه المتهدل، وأبي يتلملم.

- أريد أن أتزوج.

قال وما زال في شروده يتأمل وجه جدتي:

- على بركة الله

سألته:

- كيف أختار؟

تمهل قليلاً، ثم قال بعد أن عاد إليّ بكامل وعيه:

- لا تجهد نفسك في الاختيار. سيحدث وحده

- وما دوري؟

- وزع الله المزايابا والعيوب على العباد بالعدل لحظة صمت ثم استطرده:

- ولا أحد كامل.

- يا جدي.

- في كل إنسان عيب واحد. فقط اجنب المنبت السيئ.

- يا جدي.

مد يده فنجان القهوة المزركش أبيض القلب.. صعدت الرائحة المميزة إلى أنفي، ومضت حديثاً إلى رأسي.. ظل شارداً يحدق في جمر النار الأحمر الشفاف وعلى وجهه آثار ابتسامة، ونبض ذكريات حبيبة تدغدغ روجه المحلقة. ألمعه مغمور بالدفع والطمأنينة.. تشملنا عذوبة الصمت الجميل.

أرجأت سؤاله، ومضيت أتأمله وهو يسوي شراباً فضيلاً متهدل يرفس كُنكناقه قهوة في جمر الموقد. حيث كانت النار التي شاخت تمضغ القوال يتلذذ. قلت لجدي الذي أوشك على التسعين وألستش عردياً لجلوس إليه.

- حدثني عن البنات يا جدي.

توقعت أن تتغير فجأة ملامحه. لكن ابتسامة رقيقة أخذت تتسلل في هجوعه شديد وثقة إلى وجهه لم تغض ولم يمنع لجله مكرم مشنور البسمة أن يشرق على وجهه كما أشرق في أبهاء روعي.. قال وهو ينتهد:

- رياحين خلقن لنا.

- هذا كلام الشعراء.

قلّب لبزولسكر ملعقة تمره يفوقه مرثم قال:

- زُين للناس حب الشهوات من النساء. تذكرت جدتي التي رحلت منذ سنوات.. لقد رحلت عام سبق وطمع من فوق الفرسية. وأذكر أنه تشاء مجداً يوم سقط وقال: هذه إشارة. يبدو أنه الآن يرى وجهه الطيب بالبشوش وملامحها المنمنمة بالبسمة تمنيت أن يفرح عندما أقول له:

قال جدي بعد أن أعاد الطاقية الوبر إلى الورا
وظهرت رأسه الجرداء:

- لماذا لا توافق يا محمود؟!

حاول أبي أن يرتشف القهوة لكن الفجان اهتز
وتساقطت على صدر بعض القطرات، وجّهني

نظرات عاتبة.. ربما أكثر من ذلك.. تعجله جدي
ليرد عليه.. ألقى أبي عبارته القاسية بسرعة:

- والدها شرّيب ومنفلت اللسان.

أدركت على الفور أبي سأفقد موافقة لمملكية..
لقد وجه لي أبي ضربة قاصمة.

تحوّل جدي إلى النافذة الوحيدة في القاعة،
حيث نور الصباح الندي، ثم نظر إليّ.. نكّست
رأسي، سحب روفة بفر من علبته النحاسية
الصدئة ذات القلب الأصفر البراق، حشها الورقة
بالتبغ وحاول أبي أن يشعلها له فرفض.. كان
أبي قد أشعل الموقف.

أخذ جدي نفسه وأعاد ينأمل النور القادم من
النافذة لمح غصن من شجرة لنبق يهتز تحت
جسديّ صفورين يختطفان القبلات يطيران
في دورة قصيرة نزقة.

عاد جدي يتطلع إليّ وقد بدا أنه لا يجد الكلام،

وأنه شاخ قليلاً عم كان.. أحسست بغصة في
حلقي وبأبي على وشك البكاء.. بل ترقق الدمع
في عيني.. عندئذ، قال جدي:

- زوّجه يا محمود ممن يحب.

أعادني إلى الحياة بينما اختطف أبي فجان
القهوة فتجرعه دفعة واحدة وانحنى على يد
جدي فقبلها وانطلق يفرز الدرجات اللطينية إلى
القاعة العليا.

بلغني صهيل حصان تسلسل إلى تسلمن جديد
إلى وجه جدي وتحول إلى النافذة.. كان الصهيل
لفرسه جحي التي أصر عمي على امتلاكه بعد
أن أسقطت جدي قبل عشر سنوات في حادث
أليم لا ينساه أحد من أهل البلد.

يوماً كان متعجلاً لأحضر جنازة أحد أصدقائه
القدامى في القرية المجاورة.

مضى يدعوها للإسراع وكانت كعادتها
تستجيب دون أن ينبهها ذلك، إلى أن التفت
فرسها الأثير.. توفقت تبادلها النظرات الحاملة
وتتلقي منه الوعود الناعمة.. لكزها جدي
لتنطلق، فجأزة تفت بمقمتيها ليلوألقتة
على الأرض.

تحطمت عظام الرجل ذي الثمانين.. احتوته
غيبوبة بعدها لم يستطع النهوض وقد شمله
الذبول.. لم يقدر على تصور الحالة التي أصابت
فرسته بالجنون.. وهو على الأرض يأكله الأثم
ولا يكاد يحس بعظامه، رأها تضرب ساقها
الخلفية اليسرى في اتجاه الفرس بما يعنني:
- امشي الآن.. لقد تسببت في مشكلة.

انحنت عليه تلغقه وتعذّر، وما لبثت وهي تراه
على هذا الوضع المتردي أن فاضت عينها
بدمعتين سخنتين سقطتا على وجهه حولت
أن تساعدها على النهوض فمأستطاعت جله
المارة فأعانوه على الركوب، توجهت في هدوء
وحرص إلى الطريق نحو القرية المجاورة لكنه
أشار لها أن تعود لن تحمله قدمها بعدة أيام إذا
أرابطه عمر.. استشعر جحي طبول القدر، غلبه
التشاؤم وما لبثت جدي أن رحلت.. طلب عمي
أن يأخذ الفرسة الحزينة وقد فضته شهوراً
وصبر عليها حتى لانت.. أما أنا.. فتزوجت ممن
أحب.. وولفتها بعد عام فقد كانت مشكلات
عائلتها ثقيلة وعاصفة زعزت عش الحب..
وبعد أن اندملت جراحي، اشتقت إلى الدفء
والقهوة.. فعدت إلى جدي ليحدثني عن جمال
البنات وقلوب البنات.

رحلة في ملكوتها

محمود محمد الدالي

أنا بسمة الآتين شهقة حلمهم
والراجلون توضعوا بدمائي

قنديل أحلامي وقد أشعلته
نزف الضياء المشتهم بإنائي

تنداح من رحم القصيدة أحرفي
مثل اندياح الظل في اللاماء

لما سفحت القلب فوق حروفها
سكرت حمياً الكأس في أشلائي

حيناً يفيض الوجد حيناً أزدهي
حيناً لهيب الجمر في أحشائي

حيناً أعيش الحرف جرح هزيمتي
حيناً أرف النصر للجوزاء

ما أنت يا هذي القصيدة من ترى
يهوى تشظي دمعة الشعراء

فالشعر بصمتي التي ما صاغها
إلا رعاف الورد في أفيائي

سَطَّرُ أنا المشتاق بوحى رحلتي
سأطوف مثل الضوء في العلياء

بيدي زرعت الشمع فوق أصابعي
حلماً يعزّي وحشة الظلماء

ونضحت في المرأة ملح مدامعي
فسمعت من أعماقها أصدائي

عيناى مغمضتان لم أبصر سوى
تعب الدروب التآهاتِ ورائي

وأفر من ألق إلى ألق إلى
ألق يؤانس وحشة الغرباء

سرب من الكلمات ينفر من دمي
متجماً بعصارة الحناء

قد أورك الصبح الندى حشاشتي
من خمّر لا عنب ولا صهباء

وعلى سفوح الريح أرفع رايتي
أنا كبرياء الضوء في الأمداء

أرزو إلى الكلمات ترقص في دمي
فيسيل ماء الشعر في بيدائي

سربُ الظباء الناعسات بخافقي
يعزّي ظباءً البيد حسنُ ظبائي

رحلت على ألق الضياء دمائي
مسكونةً بهواجس الشعراء

ونسجت من عطش الحروف عباةتي
ورويت من أهدابها خيلائي

فمددت للصحراء كف مودتي
فدنت تصافحني يد الصحراء

ما زال رمل البيد يورق في يدي
والشيخ والقيصوم من أشذائي

ألبست عري الماء ثوب قصائدي
وسكبتها نهرًا من الأضواء

وغمست في بحر الضياء أناملي
ورسمت لكن لوحةً في ماء

حلمي شأبيب الضياء وأحرفي
سفني وأطياف الرؤى مينائي

رتلت من صحف الغياب رسائلي
فعلنا نداءً الطور من سيناى

أعطيت للمرأة بعض ملامحي
فكما خصيب النور تحت ردائي

قدم المدينة

ضياء الخالدي

يجعل حركتي صعبة ومرهقة لي، لكنني رفضت فالعكاز يقررنياً أكثر من الناس عكس العربة. على الأقل أنني أفب بجسدي ككائن حي، وأقتر من مستوى نظر الجميع حين ينظرون للأشياء المشابهة في ذلك أستطيع قطف عنقود عنب متدل من العريشة في حقيقة تنلهم شله حظير ضفة مقلي قوهي تنتفخ في المقلاة، وأفتح باب التلاجة لأشرب جرعة ماء باردة هكذا أحقق انتصارات ذاتية. أمسك ذلك التوق المخبي في الأعماق، الذي ينتفض ويتفجر مع الألوان في لوحة القماش، فثمة طفل بيكيوس طر بكفلسو لو شمس لطفاً نصفها بدخان أحمر يخرج من الأرض والطيور محلقة دون أجنحة، يتلاعب بها الغضاء...

رفضت العربة، كمار رفضت الكثير من الدعوات لزيارة الأقارب، والجيران، وانكفأت مع الألوان والغرشة، ورسمت أهم لوحة عندي، صورة وليو هو حمل بيديه قدمي اليمنى المعوجة، الساقطة، وعلى وشك إقرارها بشعلة نار مجنونة كانت قسمت وجهه هادئة وتشي بالحب وكأني يقول لي مشكلتك ستنتهي أيها الجميلة!

نعم فالجميع يقول إنني جميلة وكذلك أنا لكن حتىه ذا أمر شككته فالباب واسع لعطف، والحقيقة لم تعد حقيقة، تلونت مع زبر صوت مرتخية لكل إنسان، وكأنهم يودون تميق العبارات وإسقاطها بعناية في أذني، أمي تكرر دائماً بالسر أنني أحلى من أختي دلال، ربما هي صادقة، غير أن دلال تمتلك ما لا تمتلكه، وسيأتي لها الفارس الذي يخرجها من البيت

إلى السوق ليجلب أجود الأصباغ ومهما ارتفع سعرها، بينما أختي الصغيرة دلال تلح دائماً عليه وتتنظر حتى يلبي طلبها بعد أيام ربما أسابيع بشرء ما تريده.

تحملني العكاز إلى الباب الرئيسي وقت ما بعد القيلولة، لكي أشاهد الزقاق، وأحرق بالأطفال وضجيجهم تتبعني دلال فرحة لأنها تستقف خلفي وترى الخارج بمعية أختها الكبيرة، الأب سيسكت ولن يعنفها فيم الوقفتم فردها بينما حين أقف وحدي لا يغضب الوالد العزيز، ولن تطلق أمي صيحاتها المتكررة كما يحدث مع دلال، اسم أختي ينطبق عليّ بالتمام، فأنا المحللة المعقدة التي يمكن أن تطلب أي شيء في متناول العائلة وسيأتي، أريد لبن العصفور!

سأطلب من أي أن يجلبه لي لأشكبه على قدمي الخبيثة، الملعونة، الفاسدة، لعلها تعود إلى طبيعتها وعندها سأفزع العكاز وراء الحائط!

يمكنني أن أحرق بشباب الزقاق، أنفوس في ملامحهم، القلب يهوى أحدهم ولكن جدراناً ضخمة تفصل بيني وبينه هل سيدبني وليد حقاً؟ هو ينظر دائماً إلي باننا، ويبتسم كلما التقت أبصارنا، ربما يود العطف وإسعاف فتاة يحس أنها كئيبة وأسير قه مستنقع لا ينتهي من لوسلس وله وجس ولو ليس حتمياً لكنه التفكير بذلك وهو طالب الكلية المثقف وليس مثل بعض شباب الزقاق حين يبصرونني في شجون النظر بعيداً عني، كأنني موبوءة!

أرادوا ذات مرة أن يقنعاني بجلب عربة للجلوس فيها والانتها من مشقة العكاز الذي

شعرت، ومنذ أن بدأ ذهني يعي الأشياء، بأن هناك خللاً ما، ارتباكاً التصق بجسدي، ودفعني للمضي صوب التأمل والتفكير مبكراً بتلك القوم ملتصقة بجسدي وقد أجهتني إلى الداخل، وكثيراً ما قارنت هينتها بالأخرى السليمة المشابهة لقدمي وأمي وأختي، فتبدو حينذاك كأنها لعنة، أو كائن غريب متوحش صمم الالتصاق في بدني، ولن يخرج منه إلا قطعه ورميه في صنوق القملة هذا ما فكرت به قبل محدة ليست بالطويلة. أن أكون بقدم واحدة خير من امتلاك اثنتين إحداهما معطوبة، ولأن صادقة وأقول إنني كرهتها، وقد عدت عليها وأسعى إلى الخلاص منها حتى لو فقدت حياتي ثمناً لذلك.

هذه قطم معوجة خذت شخصيتي وجعلت عائلتي وكل من أتقى به في المدرسة ينظر إلي من خلالها، لا ترى صديقاتي أو مدرساتي موهبتي في الرسم كما هي، بل أنا خارقة الموهبة كما يقولون، والسبب أن تلك القدم الشيطانية تجبرهم على تضخيمي، حتى أفرح وتحملني الغبطة بعيداً عن المسألة التي أحملها أينما حللت، ربما يكون ما أضربه بفرشة الرسم على القماش من ألوان هي مجرد خريشات بنت معاقفة، تختلط الألوان الزيتية بصورة فتجد الأصداء من الأهل والأصدقاء، لم يقل لي أحد إن تلك اللوحة يمكن أن تكون أجمل لو خففت من الاحمرار هنا، أو جعلت تلك العين لمفوقه ختر قه لشعاع من الضوهر موش منسقلو ليست نافرقة حتى أباي أراه ينفخ ما يطلبه بسرعة، مثلما حين تنفذ علبه الأصباغ فتراميس أني قبل محدة ويرهب

وهي نبئتسممعه في جمهرة عصر أحد الأيام!
فكرت مرة بالهروب من البيت، واكتست
الفكرة لحمأ في ساعات الليل الأخيرة، وكان
يمكن للفجر أن يكون موعد التغيير، لكنني
ولأول مرة أكون من يسدد الضربة إلى والدي.
كيف سينتقل الأمر؟ ملنا بهما؟ هذا الشعور
أراحني كثيراً، ودعاني إلى إصرار حقيقة الفكرة
المجنونة التي كنت أساندها قبل ساعات.
حتى لم أفكر بالمكان الذي سألجأ إليه. هل هو
الخلاص؟ لماذا أجعل من قدمي فاسدة تطيح
بالجسد بأكمله، وبالروح، وبالعائلة؟ صدمة
لأمي قد تدمرها، وهي لا تنفك كل ليلة إلا
وتزورني في حجرتي، معها فنجان قهوة، أو
كوب حليب، أو بسكويت تعمله بالفرن، ثم
تخطو إلى الخارج وقد أطلقت أذعية تخصني
«أيها الشيطان اذهب من ابنتي» ولكنها لا
تتجرأ بالقول أمامي «يكفي ما هي فيه!».

ظهيره أحد الأيام ارتفع نحيب وصرخ من بيت
جارتنا أم سلوى وحدثت جلبة كبيرة، وتجمعت
حشود أهل الزقاق في حديثهم ذهب والدي
إليهم، وهرولت أمني مع دلال إلى سطح بيتنا
للتحديق من علو، وبقيت وحدي في الطارمة
الخارجية أنتظهرج الأصوات ومرجها حتى
جاء الخبر بأن أباسلوى قد أصيب بانفجار
وسط المدينة. لكنه لم يممت. لم تصدق زوجته
الأمر، وظنت أن أهالي الزقاق، وزملاء زوجها
في العمل الينويان إخبارها بحقيقة أنه مات.
مرت الساعات وبعدها غروب تمسك أبو سلوى
بالحياة، وإن زوجته قد فرحت كثيراً، حتى
عندما علمت أن ساقير زوجها قد قطعته عن
جسده!

كانت العربية لأبي سلوى وليست لي. يخرج
في أوقات العصر في الزقاق وملاحه تصرخ
بصمت محو وأسئلة أعرفها لهي؟ مصير قدر.
تسبقها الأداة للاستفهامية ماذا أدته تورمة
ومتقيحة تفجرت في شوارع المدينة والبلدهم
جماعي يتساقط فوق المدن وقتها أدركت أن
أرمني مجرد رقما فاه بين أرما ت كثيرة تطوقنا.
ما معني أن تسر أم سلوى لأمي بعد أسابيع
أهلا قلن غرودت غير قوسطمو وعهدين
وصلها نبارؤها الذي لم يمت؟ كانت تتوقع
أكثر من ذلك. لكن تبقى قدمي فاسدة وعلي
الخلاص منها. المشكلة كيف أنفذ الأمر؟

نقبت في ذهني عن الطريقة دون إيجادها.
لا توجد حلول لإصلاح العطب فيها كما قال
أطباء كثيرون. كما لا توجد حلول لإيقاف
الأقدوس السيقان المخفية من أجساد الناس
في الشوارع. انفجارات تحدث بلحظة هكذا،
فتتغير الشخصيات، وتتلون العقول، وتتخذ
الأمر مسارات جديدة. يضطرب التفكير
والتأمل والمصير دون إرادة الشخص. مثلي
تماماً، لأملك قدرة على إثيان فعل يريحني.
رمقراءة الكتب وضرب الألوان على القماش،
وقذف خيالي إلى مناهات قصية هي الأشياء
الجميلة التي أمتلكها!

أعترف أنني عاجزة عن الابتعاد عن قدمي،
وعن الانفجارات، ولكنني قريبة من وليد الذي
راح يعبر لي عن حبه بطرق شتى. أرسم وعينه
تبرقان وسط اللوحة. ما أشعره لا يمكن أن
يكون كذبة، أو وهماً، لأنني عرفت أخيراً، أن

وليداً رسام أيضاً، وهذا الخبر، نقلني من
عالم إلى عالم، وجعلني أنظر لقدمي المعوجة،
وأسئال أمامها «هل يمكن أن تكون بريئة؟»،
إنه سؤال يجلس في قاعة الخهن ويخشى أي
انفجار مفاجئ من تلك الانفجارات التي تحدث
في كل مكان، فرمينا أثر أشلاء، وتحل محله
أسئلة أخرى تخشى التشظي.

رمحدث انفجار في بطن أمني وأطبت قدمي.
لذا في أي أكثر حطاً من أصحاب العكازات
والعربات اليوم، هؤلاء الذين احترقوا وصدموا
بالنار والحوي، خرجت دون ألم، وبلا صدمة. بل
تفتنت الرهبة وتوزعت تدريجياً عن نمو ذهني.
فكان أثار البيت وملاح أسرتي وأصوات
الطيور وأفلام الكارتون تقف بموازاة ارتباك
أودت حديث مصدره من الذي جعلني أسيرة
الطارمة الخارجية بينما صديقاتي يلعبن
في الشارع لعبة «الثعلب فات وفي ذيله سبع
لغات»، أود الرخص صوب الدكان لأشتري
«أصابع العروس»، لأريد الحلوى من أمني التي
تختزنها في الثلاجة، وتنهر دلال كلما تود
المزيد منها.

ما الذي يحدث خارج بيتنا؟ في الشوارع
والمدن، في الباصات والأسواق، أسئلة معاقرة
تخطو بالعكاز في أرقعة العاصمة، ولا تجد من
يدونها سوى فرشتاتي التي تضربها بقسوة
على القماش فتئن لونا أحمر، ورمياً أسود. لا
فرق بين اللونين، مادام الحلم يجلس في عربة
ويدفع بقوة صوب الهاوية!

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مراثياتها وتفاعلهما مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرثي في نفسه إمكانية تقديم المادة لجدد قواعد المعيارية، 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 أجزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كملئنا عندي إصدار كتاب الرافد لشهري مترافق مع عدم استمرار الملف الشهري في العدد، وإي 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.

هذه مرقسة نضع مخططاً للملفات الشهرية للترويج مع مستجدات الساحة الثقافية العربية تاركين أمر المساهمات لوسع نظركم بآدابكم الخلافة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

سبتمبر

المحاور
الشعرية العربية المعاصرة بين الدلاي
والجمالي

المحاور
المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال
الزمان
حوادثه وتوسؤال الخصوصية في الشعر
العربي

المحاور
المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في
التشكيل
الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في
الإمارات
آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في
الإمارات
المختلف والمؤتلف في تجارب فنان
الإمارات

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري
عناوين ومحاور الملفات



أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل
الإماراتي

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

.السينما العربية والتماس مع التلفزيون

.الدراما التلفزيونية التاريخية والتناص مع فنون الإخراج السينمائي «التجربة السورية»

.تحولات النص البصري في السينما العربية المعاصرة

.وقفه أمام التجارب السينمائية العربية المغاربية

ديسمبر

مئوية علي أحمد باكثير

المحاور

. مختارات من مداخلات مؤتمر باكثير بالقاهرة

. باكثير سارداً

.هل كان باكثير مجدداً للشعر العربي؟

. الثقافة الدرامية عند باكثير

. باكثير المتكلم مشقة علوم الكلام

. باكثير من منظور الإحياء النهضوي العربي

. القصيدة التفاعلية .. لغو أم حقيقة؟
حدائث العصر.. شعرة للثر أم نثر للشعر

أكتوبر

السرد النسوي في العالم العربي

مختارات من ملتقى السرد النسوي العربي في ليبيا

خطاب البوح والوجدان في النص السردى 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 واماضى لنجاحات وإخفاقات

الماضي «سينما الأبيض والأسود/السينما

التاريخية/السينما الاجتماعية/سينما الشباك»

فن الخبر في التراث النثري القديم

المفهوم والتطور

حنان المدراعي

العناية بافتتاح ملامحه وخصوصيتها. ومن ذلك ما أورده صاحب «الأمالي» في تقديمه للكتاب: «أودعته فنوناً من الأخبار، وضرراً من الأنشعار، وأنواعاً من الأمثال، وغرائب من اللغات. على أي لم أذكر باباً من اللغة إلا أشبعته، ولا فناً من الخبر إلا انتخلته» (٥).

ولاشك أن صعوبة تحديد اللفظ والإشكالية التي يطررها لدى القدماء، سيحيلنا إلى الوقوف عند بعض الدراسات الحديثة التي اهتمت بالخبر، عسى أن نضفر ببعض ما يساعد على تلافى الغموض الذي ينطوي عليه.

إذاً رجأنا النظر عن المصنفات القديمة في اتجاه البحث عن الخبر في الدراسة الحديثة والمعاصرة، وجدنا إقرار أصحابها كذلك بالصعوبة التي يطررها واعتراؤها بأن التمييز الدقيق لهذا الفن يفترض القيام بدراسات مفردة، ينصرف كل منها لاستخلاص المقومات الرئيسية لكل جنس من الأجناس الموازية له، ويتم إثراء ذلك استخلاص النتائج في ضوء المقابلة بينها (٦).

احتذى جملة من الدارسين المحدثين حذو القدماء في عدم الاعتناء بالتحديد الدقيق لمفهوم الأخبار، وتجاوز اللبس المفاهيمي

ورغم أن الدلالة اللغوية للمفهوم تسعفنا بعض الشيء في استيضاح المراد ببيدائها تظل عاجزاً فوحده من استكله ولمس دلالة الخبر في علاقته بالخطابين الأدبي والنقدي العربيين مما يفتضي عداً قد لم يفهم في ضوء المصنفات الأدبية القديمة، وفي ارتباط مع الأبحاث والدراسات الحديثة.

لا يكاد المتصفح للموروث النقدي والأدبي القديم يظفر بتحديد واضح لمفهوم حديث الحديث عن الخبر عادة ما كان يتم في إطار التعبير عن التنوع والغنى للذين ميز التراث النثري العربي، دون احتفاء بتوخي الدقة في الفصل بينه وبين باقي الفنون الأدبية الأخرى، إذ نلغ في أن إيراد المصنفات للفظ الخبر يتم في إطار البحث في أوجه التشابه مع الأجناس النثرية الأخرى السائدة آنذاك، أكثر من الاعتناء بوضع الحدود الفاصلة. وبذلك نجد لفظ خبر يرد في جوار مصطلحات أخرى من قبيل النادرة، والسيرة، والحكاية، والقصص، ومن ذلك ما صدر به الجاحظ «كتاب الحيوان»: «متى خرج من أي القرآن صار إلى الأثر، ومتى خرج من أثر صار إلى خبر، ومتى خرج من خبر صار إلى الشعر، ومن الشعر إلى النوادر، ومن النوادر إلى حكم عقلية ومقاييس السداد» (٧) كم يرد الخبر في بعض هذه المصنفات باعتبارها فناً جامعاً لمجموعة من الأنواع الأدبية، دون

شكلت جملة من الأجناس النثرية الحديثة هاجس المقاربات النقدية المعاصرة التي خاضت في استشراف معاييرها النصية، واستكشاف خصائصها النوعية، في حين ظل السرد العربي القديم غم تنوع مجالاته وتعدد فنونه وغناه وثرأته بمنأى عن المساءلة والتحليل والتأويل إلا في حال قليلة نادرة، وقد مثل الخبر أحدهم هذه الفنون التي لم تنل حظها من العناية والدرس والنقد و يروم هذا المقال لفت الانتباه إلى هذا الفن العريق والتعريف به، وتحديد دلالاته، والوقوف على مسار نشأته وتطورها، واستكناه غاياته ومقاصده.

بناء المفهوم:

لاشك أن بناء مفهوم واضح للخبر يستوجب الانطلاق بدءاً من تحديد دلالاته اللغوية، ويجد المتصفح للمعاجم العربية أن عدوله يترأوح بين العلم بالشيء ونقله كتابة أو مشافهة، حيث نجد أن ابن منظور يعرفه بقوله: «الخبر بالتحريك: واحد الأخبار، والخبر ما أتاك من نبأ عن تستخبر. ابن سيده: الخبر: النبأ. والجمع أخبار» (١). وفي المصباح: «اسم ما ينقل ويتحدث به» (٢) وفي المعجم الوسيط: «الخبر ما ينقل ويتحدث به قولاً أو كتابة، قول يحتمل الصدق والكذب لذاته. ج: أخبار» (٣).



إذ أرجأ النظر عن المصنفات القديمة ففي اتجاه بحث عن الخبر في الدراسة الحديثة قول معاصرة، وجدنا إقرار أصحابها كذلك بل صعوبة التي يطرحها ووعترافاً بأن التمييز الدقيق لهذا الفن يفترض القيلمدراسات مفردة، ينصرف كل منها للاستخلاص لمقوله لترئيسة لكل جنس من الأجناس الموازية له، ويتم إثراء ذلك استخلاص النتائج في ضوء المقابلة بينها

ببعض ما يرضي في خصوصية على الخبر، لكنه لم يعن في التدقيق في عناصر جزئية أخرى بنوية وموضوعية يمكن أن يقوم على أساسها التمييز ولعل ذلك راجع بالأساس إلى طبيعة الدراسة التي افترضت تخصيص حيز ضيق للحديث عن الخبر.

واصل سعي جبار سبيل سابقه في استكناه الملامح التي ينفرد بها الخبر عن غيره من الأجناس النثرية الموازية له في التراث العربي القديم، وقد تم ذلك عبر وقوفه على تحليل البنية الحكائية للنص الخبري، لينتهي إلى استنتاج مفاد أن: «الخبر على عكس الأنواع السردية الأخرى المركبة ينمو أفقياً فقط في حين تنمو الأنواع الأخرى أفقياً وعمودياً، وتمثل ببساطة الخبر فيها الانتقال السريع بين الوظائف التي تربط البداية بالنهاية، في

قطبها لعرب مله حديثاً ليوصل قوله هذه الأشياء عليه لوهي الحديث والخبر والسمر، والخرافة» (٩).

وبالرغم من التداخل الواضح بين المفاهيم وانعدام التحديد الدقيق للخبر ومميزاته في الدراسات الأدبية الحديثة، إلا أننا نقف على بعض الدراسات المعاصرة التي أبرزت جدواها في الالتفات إلى فن الخبر، واجتهدت في الكشف عن بعض خصائصه التكوينية، ونذكر في هذا الصدد سعي مطين في كتابه «الكلام والخبر»، حيث نلغيه يضع الخبر إلى جانب أنواع أصلية وثابتة من مثل الحكاية والقصة والسيرورة ويؤكد أنها أنواع تقترب من الأجناس الأدبية من حيث طبيعتها وبنائها. ويقوم فصل يقطين بين هذه الأنواع على مبدأ التراكم، وبذلك يتميز الخبر عنده بكونه أصغر بنية حكائية، وفي إطار توضيحه لهذا المبدأ، ومقارنته للخبر بغيره من الأنواع يقول: «إذا كان الخبر أصغر وحدة حكائية، فإن الحكاية تراكم لمجموعة من الأخبار المتصلة، والقصة تراكم لمجموعة من الحكايات، والسيرورة تراكم لمجموعة من القصص» (١٠).

وإذا كان الفصل في مرحلة أولى تم لدى يقطين عبر الاستعانة بمبدأ التراكم، فإننا نجده في مرحلة لاحقة يتدرج في محاولة الفصل اعتماداً على آليات بنوية تركيبية، لعل أبرزها: الأحداث والشخصيات، حيث يرى أن الحدث يتصل بالخبر والحكاية (١١)، في حين ينصب الاهتمام في القصة والسيرورة على الشخصية وذلك يكون بقطين قد أفاد

المنبثق عن التداخل بين الألوان النثرية المختلفة حيث يرفن الخبر لبحا لبعض ديفاً للقصص كملها والحال في «محاضرات في القصص في آداب العرب ماضيه وحاضره»: «وبهذه القصص التي تسمى الخبائر يستطيع القول بأن فن القصة في الأدب العربي واضح في كل عصر» (٧).

كما نجد لدى البعض الآخر تداخلاً واضحاً بين مفهوم كل من الحكاية والسمر والندرة والخبر، ومن مظاهر ذلك ما ورد في حديث موسى سليمان عمل مطلقاً للإخباري عند العرب، حيث يقول: «عني باب القصة الإخباري تلك الحكايات القصيرة، والأسمار الكثيرة، والنوادر الظريفة، والأخبار المشتتة هنا وهناك، لا يجمعها كتاب واحد من الأصول، لأنها لم تحون في مكان واحد معين، ولم يكتبها كاتب واحد معروف لغرض من الأغراض الأدبية، وإمها هي روايات مختلفة الألوان، متنسعة الأهداف، متعددة الأغراض، جماله في ظرفها وخفة روحها وابتهاؤها، في رشفة أسلوبها ونصاعة لغتها» (٨).

لملاحظ أن موسى سليمان استنفى تعريفه للقصص الإخباري على حش مجموعة من الفنون الأدبية من بينها فن الخبر وتوظيفها في مسار واحد إلى جانب بعضها بعضاً دون الإشارة إلى ما يميز كل واحد منها. وعلى نفس المنوال من حط لتمييز بين الفنون النثرية وإبراز محددات كل منها يسير علي عبد الحليم حمد وفي كتابه «القصة العربية في العصر الجاهلي» والقصة هي الفن الذي نعرفه اليوم بهذا الاسم بين الأجناس الأدبية.

السردية القديمة، وتعد مناحي النظر في أمثال العلاقات المتبادلة بينها لمثل جسرًا يعوق لظفر بعض الملاح على لغة التيمم يمكن الاستعانة به على تحديد بعض الخصائص المشتركة المميز لظهور هذا الفن التراثي العربي، لعل أبرزها: اعتماد السند وعدم الامتداد في الزمن والمكان، والتركيز على الحدث بدلًا من الشخصية، والتزام ترتيب محدد في البنية السردية، وبساطة الأسلوب...

لاشك أن الفضول المعرفي يقودنا -بعد أن وقفنا عند إشكالية تحديد اللغز وكيفية بناء الخصوصية النصية الخبرية- إلى محاولة صياغة تساؤل آخر ليقول أهمية عن سابقه، ويتعلق الأمر بضرورة استشراف مسالمة النشأة والتطور الذي أتبعه هذا الفن التراثي.

طور:

إذا كان إيمان أغلب الدارسين بندرة الأدب المنشور الراجع إلى فترة الجاهلية أو انعدامه يسمح لهم بإرجاع الكتابة الخبرية إلى بداية الإسلام بدعوى: «أن غياب أي نثر عربي مكتوب لفترة ما قبل الإسلام فكرة لا يكاد يرقى إليها الشك» (١٦). فإننا بالرغم من ذلك نجد قلة من المؤلفين ممن يرجعون البذور الأولى للتدوين الخبري إلى ما قبل القرن الأول للهجرة. ومن ذلك رأي أحمد أمين في كتابه «فجر الإسلام»: «ذهب بعضهم إلى أن تدوين العلوم والأخبار لن يحدث إلا في منتصف القرن الثاني للهجرة وهذا ليظهر لنا غير صحيح فإن التدوين بدأ منذ القرن الأول، بل كان قبل الإسلام تدوين، وكان هذا التدوين كثيرًا في البلاد المتحضرة كاليمن والحيرة وقليلًا في الحجاز» (١٧).



سعيد يقطين

وإذا كان المؤلف يرى أن أهم ما يميز النص الخبري هو ارتكازه على الإسناد الذي يشكل جزءًا لا يتجزأ من استراتيجيته، فإنه أضاف إليه مجموعة من الملامح التي تمكن من إضفاء نوع من الخصوصية المميزة للخبر على مستوي البنية والخطاب من ذلك قوله بشأن الأخبار: «تنزع لبساطة بنيتها إلى الاقتصاد في الأساليب، وكما أن مسارها البنيوي مرّ من البساطة إلى التركيب، فإن مسارها الخطابي مرّ من الاقتصاد إلى التوسع... وبما أن الأخبار مدارها على التقاط الحدث الفخوال القول الطريف، فقد رأيناها تنزع إلى تغليب المشهوق القص الإفراحي ومراعاة الترتيب الذي سلكته الأحداث على مستوى البنية، وسعينا إلى استشفاف نمط الرؤية الغالب على الأخبار، فوجدنا لها ظاهرًا يغلب الرؤية من خلف، وباطنًا يغلب الرؤية المصاحبة» (١٨).

وعموماً يمكن القول إن اختلاف الدراسات حول مدلول الخبر، ومنزلته من الفنون

مساحة خطابية لا تتجاوز أحياناً السطرين أو الثلاثة. وهذا ما يجعل الحدث في الخبر بسيطاً لم يجعله جؤراً فعمل السريه صفة علمة وبساطة الحدث ووحدة تنعكس على البنية الزمانية والفضائية التي لا تتجاوز هي الأخرى بهذه البساطة وبالتالي ببساطة النوع تنعكس على الثوابت الحكائية التي تدعم هذه البساطة وتؤكدها» (١٢). كما أضاف المؤلف أن: «البساطة التيممية هي مفهوم مركزي تساهم في تمييز الخبر عن الأنواع السردية الأخرى» (١٣).

وإذا كان سعيد يجار قد اجتمع في توضيح خصوصية الخبر من بساطة الشكل ووحدة الزمن والحدث، وتفرد الفضاء أو غيابه في الكثير منها، وندرة الشخصيات وقلتها، وهيمنة الخطاب المسرود وخذل جهداً قديماً في حراسته للحدود الفاصلة بين الخبر كنوع بسيط وبين الحكاية باعتبارها نوعاً عاماً كجاء، فإننا نلغ فيه يغض الطرف عن التدقيق في تمييز الخبر عن أنواع أخرى من قبيل الحديث، والنادرة، والقصة، والسمر، والخرافة.

وتشكل دراسة محمد القاضي «الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية» هي الأخرى إحدى الدراسات الرائدة في الفترة لمعاصرة التي تجتشم صاحبها عند تعريف الخبر ومحاولة صياغة حدوده. وقد شحط القاضي في حراسته على أن الخصائص المميزة للخبر على مستوي البناء والخطاب لا يمكن النظر إليها باعتبارها قوانين صارمة لا يثبته الشك ولم يلو صفه لسمات تحضر في أغلب الأخبار، وتساعدنا على استشفاف الملامح الرئيسية التي تميزها عن الإبداع (١٤).

وبشاطره الرأي ناصر الدين الأسدي يري هو الآخر «أنه كان للعرب في الفترة الجاهلية معلمون يعلمون القراءة والكتابة، وضروباً من العلم منها أخبار الأولين وقصص التاريخ» (١٨).

وتكاد المصادر العربية تجمع على كون عبيد بن شريفة الجرهمي أول من ألف كتاباً في الأخبار زمن معاوية بن أبي سفيان وبأمر منه حيث تروى المصادر أن معاوية استقدم عبيداً، وطلب منه أن يجيب عن جملة من الأسئلة المتعلقة بهتمامات الناس العامة، وما يثير انتباههم من الأخبار، فانصرف عبيد إلى حكاية ما تواتر مماله علاقة بأخبار الماضين والمتقدمين وملوك العجم والعرب. ثم دعا معاوية ديوانه وكتبه أن يدونوا كل ذلك ومما يروى في هذا الشأن: «وفح عبيد بن شريفة علم معاوية بن أبي سفيان فسأله عن الأخبار المتقدمة وملوك العجم وسبب تبليغ الأسنة، وأمر افتراق الناس في البلاد، وكان استحضره من صنعاء اليمن، فأجابهما إلى ما أمر. فأمر معاوية أن يدون، وينسب إلى عبيد بن شريفة» (١٩).

ونجد نفس الخبر برواية أخرى تجعل من عمرو بن العاص سبباً في استقدام عبيد بن شريفة إلى معاوية بن أبي سفيان: «إن معاوية كان مستثراً للأخبار حمير، فقال له عمرو بن العاص أين أنت عن عبيد بن شريفة؟ فإنه أعلم من بقي أخباره هو أسبغهم فكتب إليه يأخذ منه الأخبار فألفها كتاباً» (٢٠).

وعلى هذا النحو من الشواهد تصور لنا المصادر العربية المنبع الأول للتأليف الخبري الذي أفرز «كتاب أخبار عبيد بن

بالرغم من التداخل الواضح بين المفاهيم والعوامل لتحديد تحقيق للخبر ومميزاته في الدراسات الأدبية الحديثة. إلا أننا نقف على بعض الدراسات المعاصرة التي أبرزت جدواها في الالتفات إلى فن الخبر واجتهدها في الكشف عن بعض خصائصه التكوينية

شريفة الجرهمي» الذي تضمن أخبار الأمم البائدة، وأخبار ملوك لخم، وكندة، وحمير، وغسان.

وفي نفس السياق يندرج كتاب «التيجان في ملوك حمير» لوهب بن المنبه، حيث يرد هو الآخر عنوان بارز ضمن العناوين الأولى التي تصدرت بدايات التأليف، في مجال الأخبار. وقد ضم هذا الكتاب إلى سابقه. ونشر ضمن كتاب واحد تشديداً على أوجه التكامل بينهما في المضمون، والتشابه اللافت في نهج الأخبار والعرب في المسافة الزمنية.

وبالرغم من تواتر المصادر التي أوردت خبر المصنفين، بيد أن التحفظ الذي أحاط بالتأليف الخبري في تلك الفترة ظل قائماً، حيث تسربت إليهم لكثير من الشكوك ولعل مرد بعضها إلى عدم احتوائها على ما يستحقها من عزر تضارب الآراء بصدد بعض الروايات التي تناولت خبر الكتابيين من هذا المنحى التشكيكي (٢١)، بل إن احتراز البعض من نسبة المصنفين إلى المؤلفين لمؤلفيهم لم يعتبر عبيد

بن شريفة شخصية خرافية اخترعها ابن النديم (٢٢) عمق من زخم الإشكالات المرتبطة بهاجس الانطلاق في التأليف الخبري.

وإذا كنا نلاحظ بعض الغموض وتضارب الآراء يحومان حول البدايات الأولى لظهور فن الخبر وانتشاره، فإنه لا مجال للشك في غنى التراث العربي بالمصادر الرائدة في ميدان التأليف الخبري الممتدة عبر الحقب المتوالية والأمصار المختلفة. ويمكن القول إن القرن الرابع الهجري عرف فنزوعاً منقطع النظير نحو التأليف في أدب الأخبار، تمخضت عنه مجموعة من المصنفات التي خلفت ما تُدرج في غزير قوم متنوعة ولم يكن ذلك ليتم معزل عن الغنى والثراء الذي عرفته فنون شريفة أخرى. والملاحظ أن أغلب الكتابات والنقول الخبرية الممتدة على صفحات المصادر العربية تحضر إلى جانب مواد سردية أخرى. نلمس ذلك على الخصوص في مؤلفات كل من الجاحظ والمبرد وابن قتيبة والأصفهاني والتتوخي والحصري وغيرهم.

وعادة ما نلمح الإشارة إلى هذا التنوع الجانسي من مقدمة هذه المصنفات ومن ذلك ما نجد مثلاً في مقدمة «الأغاني» من تنبيه إلى تنوع الفنون الأدبية. وفي ذلك قول الأصفهاني عن الكتاب: «وأنت في كل فصل من ذلك بنتفتش أكله ولمع تليق به، وفقر إذا تأملها قارئها لم يزل منتقلاً من فائدة إلى مثلها، ومتصرفاً فيها بين جد وهزل، وآثار وأخبار، وسير وأشعار متصلة بأيام العرب المشهورة، وأخبارها المأثورة، وقصص الملوك في الجاهلية والخلفاء في الإسلام» (٢٣).

للأصغها ني، حضور الأفتا لمؤلفات أخرى أثبتت لفظ الخبر في عتباتها مستعيرة به عن غير من الفنون الأدبية السائدة آنذاك. ومما يجدر ذكره في هذا المجال «أخبار القضاة لأبي بكر محمد مكي» والمختار من نوادر الأخبار «للمقري»، و«لطائف الأخبار» للتوخي، وأخبار النساء لابن الجوزي، وغيرها كثير...

ولاشك أن حضور الخبر في كلا النوعين من التصنيف استهدف تحقيق غايات ومقاصد بعضها يقدم نفسه منذ القراءة الأولى، وبعضها لا يمكن التوصل إليه إلا بعد تدبر المعاني ومعاودة النظر، وسيكون حرياً بأن نعقد الجزء الأخير من هذا المقال للتتبع بعض الغايات المتعلقة والضمنية المتوخاة من هذه الأخبار.

والغايات:

تمكن المسعودي في إطار حديثه عن فضائل الأخبار من الوقوف عند أبرز الغايات المتوخاة من هذا الفن معبراً عن ذلك بقوله: «... كل علم من الأخبار يستخرج وكل حكمة منها تستنبط فوقه نهى يستلوا فصحة منها تستفاد وأصحاب القيس هليها لينون، وأهل المقالات بها يحتجون ومعرفة الناس منها تؤخذ، وأمثال الحكماء فيها توجد، ومكارم الأخلاق ومعاليها منها تقتبس، وآداب سياسة الملك والحزم منها تلتبس، وكل غريبة منها تعرف، وكل عجيبة منها تستطرق وهو علم يستمتع سمل علم والجاهل... وبعد فإنه يوصل به الكلام، ويتزين به في كل مقام، ويتجمل به في كل مشهد، ويحتاج إليه في كل محفل» (٢٧).

إذا كنا نلاحظ بعض الغموض وتضارب الآراء يحومان حول البدايات الأولى لظهور فن الخبر وانتشاره فإنه لا مجال للشك في غنى التراث العربي بالمصادر الرائدة في ميدان التأليف الخبري، الممتدة عبر الحقب المتوالية والأمصار المختلفة



الجاحظ

يتبين أن مواضيع من قبيل نسبة الأخبار، وبنائها على النزاهة وترتيبها على الشكلة التي تثير بها اهتمام المتلقي مثلت أهم القضايا المفكر فيها من لدن مصنف الأخبار.

ونلاحظ إلى جانب تغليب حضور الخبر في مؤلفات جامعة لم تعن بالتعيين الأجناسي في عتباتها من قبيل: «البرصان والعرجان والعميان والحولان» للجاحظ، و«الأذكياء» لابن الجوزي، و«الكامل» للمبرد، و«الأغاني»

بيد أن هذا التنوع في الفنون الأدبية التي احتوتها المصادر، لم تكن أصحابها عن تخصيص حيز وفلح حيث عن نهجيتها في تناول الأخبار، والإشارة إلى بعض مميزاتا وخصائصها، ومن ذلك ما ورد في حديث الأصغها ني عن اختياره الخبرية قائلاً: «إذ كانت منتحلة من غرر الأخبار ومنتقاة من عيونها مأخوذة من مصانها ومنقولة من أهل الخبرة بها» (٢٤).

وبعد أن عبر صاحب «الأغاني» عن مصدر أخباره بوقيد هلهل معيار الصدق والشفافية، حاول إبراز خصوصية أخرى كانت مثار اهتمام مصنف الأخبار ويتعلق الأمر باستعراض الحواشي الكامنة وراء اختيار نهج معين في ترتيب النصوص الخبرية: «وكذلك يجري أخبار الشعراء، فلو أتينا بما غني به شعر شاعر منهم، ولم نتجاوز حتى نفرغ منه، لما جرى هذا المجرى، وكانت للنفس عنه نبوة منه ملة... وإذا كان هذا هكذا فما رتبناه أحلى وأحسن، ليكون القارئ يتنقله من خبر إلى غير، ومن قصة إلى سواها، ومن أخبار قديمة إلى محدثة، ومليك إلى سوقة، وجدل هزل إلى شطرها، وأشبه ما تصفح فنونه» (٢٥).

وعلى ذات المنوال قدم التوخي لنصوصه الخبرية: «فأوردت ما كتبه مما كان في حفضي سلفاً، فاختلط لم سمعته فلمن غير أن أجعله أبواباً، ولأصنفه أنواعاً مرتبة، لأن فيها أخبار أتصلح أن يذكر بكل واحد منها في عدة معان، وأكثرها ما لوشغلت نفسي فيه بالنظم والتأليف، والتصنيف والترتيب لبرحو استتقل، وكان إذ لوقف قارئه على خبر من أول كل باب فيه علم أن مثله باقية فقل للقراء جميعه ارتياح ونشاطه، وضاق فيه توسعه وانبساطه» (٢٦).

إن المتأمل لهذه القولة يلاحظ أن صياغة الأخبار ليست هدفًا جملة من أغايات استهلها المسعودي المقصدية لمعرفة معتبر أن الخبر مصدر وأصل كل العلوم والمعارف كما شدد على حضور الغاية الأخلاقية للأخبار. فضلاً عن ذلك شكل تحقيق الأسس، واللذة النفسية وإمتاع فئات المتلقين عنصراً بارزاً في تحديد المسعودي لأغايات الغاية معتبراً الخبر حلية يتمها توشيح الكلام في محافل مختلفة.

ولمفتلقنا شغفنا لتبيين أغايات معرفة الأخبار، والإشارة إلى أهميتها إلى جانب غيرها من المعارف في توشيح الكتابة «لابد للكاتب من النظر في جمل الفقه والحديث، ودراسة أخبار الناس، وحفظ عيون الأخبار، ليحفظها في نضاعها في سطورهم مثلاً لئلا إذا كتب أو يصل بها كلامه إذا حاور» (٢٨). والمتأمل في كتب الأخبار يجد إشارة من لدن أصحابها لبعض نغزات غاياتهم، وبذلك نلغى في البعد المعرفي والأخلاقي حاضرًا في تقديم التتوخي للنشوار، حيث يلح على ضرورة إخراج هذا الفن للمتلقى خشية الضياع الذي بدئاً يترص به بوفاة المشايخ الذين يشككون مادة هذا الفن. كما ركز على أهميته في تهذيب الأخلاق والتذكير بمكارمها والتحلي بفضائلها من ذلك «فلم تطولت السنون، ومات أكثر أولئك المشيخة الذين كانوا مادة هذا الفن ولم يبق من نظرهم إلا يسير الذي إن مات لم يحفظ عنه ما يحكيه، مات بموته ما يرويه، ووجدت أخلاق ملوكنا ورؤسائنا، لا تأتي من الفضل بما تحتوي عليه تلك الأخبار من لئلا فيستغني ملبسنا من تظيرهن حفظها سلف وتحريره بل هي مضادة لما تدل عليه تلك الحكايات من أخلاق المتقنين وضرر ألبهم وطبايعهم ومذاهبهم» (٢٩).

ويشدد صاحب «كتاب الأغاني» هو الآخر على حضور البعد الأخلاقي والتعليمي في تصنيف الأخبار مؤكداً أن الارتواء من حياضها لا يقف عند حدود فئة معينة ولا يختص بسن محدق بل ينسحب على فئات عمرية مختلفة. وفي ذلك يتحدث عن نصوصه الخبرية بقوله: «تجمل بالمتأدين معرفتها وتحتاج الأحداث إلى دراستها ولا يرتفع من فوقه من الكهول عن الاقتباس منها» (٣٠).

ولعل الدين الإسلامي كان علة ظهور هذه الأخبار التي يمكن وسمها بالتعليمية أو الدعائية ف: «القرآن بالدرجة الأولى والسنة النبوية بعد ذلك، قد كانا مرجعاً للرواة الذين ينطلقون منهما لمعالجة فيصوغون من الأخبار ما يكون معززاً للعقيدة، شاحداً للإيمان، أو ما يكتفي باستلهام القرآن والحديث لصياغة أخبار تؤكد أن كل ما ورد فيها صادق لا يرقى إليه الشك» (٣١). إن بروز هذه المقصديات لا يلغى حضوراً لوظائف أخرى ضمنية يقصر المجال عن استحضارها حيث تفتقر لدراسة مستقلة، تقوم على التحليل النصي، وتحديد نظام العلاقات القائمة بين مكونات الخبر، واستكناه طبيعة الروابط الممكنة بين المستوعلم له وللنص والمستوعلم قيمته والتداوي والحياتي.

الهوامش:

- ١- لسان العرب، تحقيق محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٩، ج ٤، ص ٢٢.
- ٢- أحمد الفيومي، المصباح المنير، مكتبة لبنان، (د-ت)، ص ٦٢.
- ٣- المعجم الوسيط، مطبعة مصر، ١٩٦١، ج ١، ص ٢١٠.
- ٤- كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، ١٩٦٩، ج ١، ص ٩٣.
- ٥- أبو علي الفارابي تحقيق: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الكتب المصرية، ج ١، ص ٣.

- ٦- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي: «دراسة في السردية العربية»، دار الغرب الإسلامي، ط ١، ١٩٩٨، ص ٦٨٥.
- ٧- محمد تيمور، معهد الدراسات العربية، ١٩٥٨، ص ٢٩.
- ٨- الأدب القصصي عند العرب، منشورات دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٦، ص ٥٣.
- ٩- القصة في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ص ١٧.
- ١٠- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٩٧، ص ١٩٥.
- ١١- نفسه.
- ١٢- الخبر في السرد العربي: الثابت والمتغيرات، مجموعة المدارس، ٢٠٠٤، ص ٢١٨.
- ١٣- نفسه.
- ١٤- الخبر في الأدب العربي، ص ٤٠٦.
- ١٥- نفسه، ص ٤٠٦-٤٠٧.
- ١٦- Encyclopédie de l'islam, Nouvelle édition, Arrabiyya, Lyden, Tome 1, p 603.
- ١٧- فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١٠، (د-ت)، ص ١٦٦.
- ١٨- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٥٢.
- ١٩- ابن النديم، الفهرست، دار المعارف، بيروت، ١٩٧٨، ج ١، ص ١٣٢.
- ٢٠- ابن حجر العسقلاني، الإصابة، تحقيق: علي الجاوي، دار الجيل، بيروت ١٩٩٢، ص ١٩٢.
- ٢١- لننظر على سبيل المثال الاختلاف الحاصل في الروايات بين كل من «معجم الأدباء» «ياقوت الحموي، دار الفكر، ١٩٨٠، ج ١٢، ص ٧٣، وكتاب «المعارف» لابن قتيبة، تحقيق: تروت عكاشة، دار المعارف، ص ٥٤٣، وكتاب أخبار عبيد لعبيد بن شريفة ص ٣١٢.
- ٢٢- أمين مدني، التاريخ العربي ومصادره، دار المعارف، ١٩٦٦، ج ٢، ص ٣٧٤.
- ٢٣- كتاب الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، ج ١، ص ٢٠١.
- ٢٤- نفسه، ص ٢.
- ٢٥- نفسه، ص ٥.
- ٢٦- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، (د-م)، ١٩٧١، ج ١، ص ١٢-١٣.
- ٢٧- مروج الذهب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد، المغرب، ج ٢ ص ٦٧.
- ٢٨- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ج ١، ص ١٤١.
- ٢٩- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، ج ١، ص ٨.
- ٣٠- كتاب الأغاني، ج ١، ص ٢.
- ٣١- الخبر في الأدب العربي، ص ٦٤٦.

الحكاية المثلية «نوعاً أدبياً»

الرسالة والقضايا

عبد الواحد التهامي العلمي

عندما يريد الباحث في الأدب العربي القديم أن يقف على الأجناس الأدبية بشكل عام وأجناس السرد بشكل خاص، فإن ما يصطلح عليه بالحكاية المثلية يشكل أحدهم الأجناس الأدبية السردية التي أسهمت في صياغة الأدب العربي القديم على نحو ما أسهمت في التعبير عن الرؤى الأيديولوجية التي عبر عنها مجموعة من كتاب هذا الجنس، كما جسدت التواصل الحضاري الذي خاضت فيه الثقافة العربية مع ثقافات الشعوب المجاورة ومن نصوص الحكاية المثلية: «النمر والثعلب» لسهل بن هارون، و«الأسد والغواص» للمجهولة المؤلف، و«كليلا ودمنة» لعبد الله بن المقفع.

لحاجية تهيئ نحتها صيغتها التي تشكلت بها داخل النص المعطى، إننا نستطيع أن نفصل مكونات البنية السردية على سبيل المثال عن المقصدية التداولية العامة التي تتحكم في بنية النوع؛ فالزمن، والمكان، والشخصيات، والتضمين، عناصر سردية وضعت على نحو خدم المقصدية الأخلاقية والتعليمية التي تنهض عليها نصوص الحكاية المثلية في كليلا ودمنة على سبيل المثال كما أن مقاصد الحكاية المثلية ليست عقلية خالصة بل تدخلت مع المكون الجمالي بحيث يمكن القول إن استدعاء السرد والرمز والتمثيل والهمز والغرابة كان لأجل إضفاء الطابع الأدبي على التواصل الذي تراهن عليه نصوص هذا النوع.

ولإبراز هذا التداخل نشير على سبيل المثال إلى حكاية «القرود والغيلم» التي تقوم على حبكة سردية تمثل مقومها رسالة عملية؛ فهذه حكاية تحكي قصة قمره ربحان ملك القرود، لكن قرداً شاباً قويا تغلب عليه ونزع منه الملك، وبعد هروبه إلى الساحل صعد

بالحكاية أو القصة الشعبي والأسطورة مما حقق له الشيووع والانتشار في كثير من الأمم.

إن أي فهم حقيقي لهذه الأجناس الأدبية ينبغي أن يضع في اعتباره أنه جنس أدبي كلاسي يجرى عليه ما يجري على الأجناس الأدبية التي أنتجت في العصر الكلاسي عريباً أو غربياً؛ أي أن الحكاية المثلية شأنها شأن الخطبة والخبر والندوة والمقالة والقصة... إنما صيغت لتستجيب لحاجات جمالية وأخلاقية متداخلة فالنص الكلاسي للأدب لا يفصل بين الفن والأخلاق ويقوم الإنتاج الأدبي بتواشج أدبيته بنجاعته في مجال الأخلاق والسلوك والاعتقاد. وهذا يعني أن المدخل الصحيح لقراءة الحكاية المثلية ينبغي أن يقوم على مراعاة هذا الوضع الأدبي المخصوص، فالوظيفة الحجاجية أو التداولية تكيف الوظيفة الأدبية، كما أن الوظيفة الأدبية تتخلل الوظيفة الحجاجية والتداولية. وهذا يعني أننا لا نستطيع استخلاص المكونات التي صنعت أدبية هذا النوع دون مراعاة التباسها بالوظيفة

1- الحكاية المثلية «جنساً أدبياً قديماً» الحكاية المثلية مجموعة من القصص أو الحكايات تركز على أحداث متتابعة يكون أبطالها من الحيوانات التي تتحاور فيما بينها وغالباً ما يكون هذا الحوار موجهاً لنقد سلوك الناس وطبائعهم أو لخلقهم موعظة قضائية اجتماعية وسياسية كثيرة عن طريق التلميح والترميز. وهي فن من فنون النثر العربي القديم معروفة في التراث القصصي «إذ لم يخل منه عصر، فضلاً عن كونه «فنّاً كونياً عرفته كل الثقافات عبر التاريخ» (1)، واختلفت في تسميتها حيث عُرف هذا الجنس بتسميات متعددة كـ«المثل» أو«الأمثلة» أو«الحكاية المثلية» أو«الخرافة» أو«الحكاية» أو«القصة على لسان الحيوان»، أو«رواية الحيوان».

لقد اختلف الدارسون حول نشأة هذا الفن؛ فبعضهم يرى أن أصوله يونانية، وبعضهم الآخر يكاد يجزم أن المنحدر لها السابق في ظهور هذا النوع من الحكايات، بينما يرى آخرون أن هذا الفن كان له ارتباط وثيق

شجرة تين وجعلها مكاناً للإقامة ثم شرع يأكل ويرمي بعض التين في الماء، وكان الغيلم يلقطها لخي يسقط من أعلى الشجرة. هكذا نشأت صداقة مئينة بين القرد والغيلم أنستته زوجته، ولماطال غيابه فكرت زوجته لسلاحف لتمسك حنجرتها في حيلة لقلضه على القرد بعد أن تظاهرت بالمرض وادعت الجارة لزوجها أن علاجها الوحيد هو قلب القرد بناء على وصفة الأطباء، وكاد الغيلم أن يغدر بصديقه لولا فطنة القرد عندما علم بنوايا الغيلم فحاطبه قائلاً: «وما منعك أصلحك الله أن تعلمني عن منزلي حتى كنت أحمل قلبي معي؟» فإن ههنا سنقفين له على ثير القردة إذ أخرج أحدنا لزيارة صديق له خلف قلبه عند أهله أو في موضع لننظر إذناظرنا إلى حُرْم المَرزوليس قلبنا معنا، قال الغيلم: وأين قلبك الآن؟ قال خلفته في الشجرة. فإن شئت فارجع بي إلى الشجرة حتى أتيتك به» (٣)، وهكذا يتبين أن هذه الحكاية تحمل رسالة إلى المتلقي، وتعالج عدة قضايا إنسانية وأخلاقية: كالوفاء، والمكر، والكيد، والغباء، والفطنة، والصراع بين الخير والشر، وبين الوفاء والغدر؛ كما يظهر ذلك جلياً في حديث الغيلم عن نفسه: «كيف أغدر بخليبي لكلمة قالتها امرأة من الجاهلات؟ وما أدري لعل جارتني قد خدعتني وكذبت بما روت من الأطباء. فإن الذهب يجرب بالنار، والرجال بالأخذ والعطاء، والحواب بالحمل والجري، ولا يقدر أحد أن يجرب مكر النساء ولا يقدر على كيدهن وكثرة حيلهن» (٣).

٢- الحكاية المثلية جنس مركب:
في حقيقة الأمر يمكن القول إن الحكاية لمثلية هي خليط من صيغتين صيغة

لقد اختلف الدارسون حول نشأة هذا الفن، فبعضهم يرى أن أصوله يونانية، وبعضهم الآخر يكدجزم أن الهندكان لها السبق في ظهور هذا النوع من الحكايات، بينما يرى آخرون أن هذا الفن كان له ارتباط وثيق بالحكاية أو القص الشعبي والأسطورة، مما حقق له شيوع والانتشار في كثير من الأمم

السرود صيغة القول، أي أنها تتكون في بنيتها الخطابية من حكايات يرويها راو أو رواة، وتجري في زمان ومكان، ويقوم بأفعالها شخصيات، وتتوالى أحداثها أو تتتابع، كما أنها تخضع للتحويل. غير أن السرهيس لصيغة ووحيدتية تشكلت بها نصوص الحكاية المثلية، فقد صيغت الحكاية المثلية أفعالاً حجاجية، وهذا هو الذي كان يعنيه عبدالفتاح كيليطو عندما رأى أن المثل يتكون من عنصرين هما: السرد أي الحكاية التي تجري أحداثها بين الحيوانات والحكمة التي تشكل الغاية من الحكاية المثلية، والحكمة بدورها ماهية إلى وسيلة تؤدي إلى غاية هي: العمل (٤). وبتعبير آخر، تنطوي الحكاية المثلية في نصوص كلية ودمنة على سبيل المثال هي وظيفة تخيلية سرية تتمثل في إقناع القارئ بحكايات رمزية ووصف وتشويق وحوارات، كما تنطوي على وظيفة تداولية تتمثل في توجيه النص ضمناً أو صراحة إلى المتلقي يدعوه إلى العمل

بالتوجيهات التي يسعى إلى ترسيخها في السلوك الفردي والاجتماعي (٥). يقول أحد الباحثين إن الحكاية المثلية ملتقى أماط كتابية عديدة؛ فهي من جهة نص سردي يعتمد الوصف والإخبار، وهي من جهة أخرى نص حجاجي ذو مقاصد أخلاقية واجتماعية وسياسية وفكرية تحتاج إلى أساليب الوعظ (٦). وينتهي الباحث إلى إبراز أهم كون في الحكاية المثلية هو التراثين «أدب الفكرة (الحجاج) وأدب السرد (القص)؛ ذلك أن الحكاية المثلية تقنعنا وتمتعنا؛ تقنعنا لأنها خلقت من سلسلة حجاجية أي دعامة من دعائم كامل الاستدلال، وتمتعنا بما تتضمنه من الإثارة رغم اختراعها وما تفتح له القص من أفق ومشاريع ومناشرف عنه من دلالة فكرية وثقافية» (٧).

ويبدو أن الباحث كان محقاً عندما نعت الحكاية المثلية أو صنفها في إطار ما أسماه بالأدب الحجاجي (٨)؛ فالحكاية المثلية في ذاتها تعد حجة كميلاً سيمور شتمان قائلاً: «فحينما جدد حجاجاً، فهو في الأغلب صنيع الأمثال السائرة... ولنتذكر الأمثال والحكايات الخرافية كما بينت لنا سوزان سليمان في كتاب رائع حول رواية الأطروحة» (٩). والحكاية المثلية حجة لأنها ترتبط بسياق تواصلية يتوخى فيه السارد إقناع المتلقي بالأطروحة التي يرغب في توصيلها له.

٣- بلاغة الحكاية المثلية:

تفضي القراءات الحديثة التي قامت بفحص نماذج من الحكاية المثلية في التراث العربي (كليلة ودمنة) على سبيل المثال إلى النظر إلى هذا النص باعتبار بلاغته المخصوصة

مؤلفه فيه عند منسبه إلى البهائم أو أضافه إلى غير مفسح وغير ذلك من الأوضاع التي جعلها أمثالاً فإن قارئه متعلم يفعل ذلك لم يدر ما أراد بتلك المعاني ولا أي ثمرة يجتني منها ولا أي نتيجة تحصل له من مقدمات ما تضمنه هذا الكتاب، وإنه إن كانت غايته منه استتمام قرأته والبلوغ إلى آخره دون تفهيم أو إقرار منه لم يحصل عليه شيء يرجع إليه نفعه» (١٣).

تقوم الحكاية المثلية على تجسيد المعاني لمجرد تهيئ صور حوسوسة فلعلها محبة والحكمة والتعاون والأنيابة معانٍ يتوسطها ترغيباً وترهيباً في حكايات مخترعة أبطالها من الحيوانات وبشيرة عبد الوهاب الرقيق في هذا السياق إلى أن التشخيص أبرز تقنية في الترميز في الحكاية المثلية أي تقديم الحيوان في هيئة الإنسان و«تشخيص الحيوان بالكلام والغرض ظاهرة قارة في الحكاية المثلية إلى حد أننا لا نحتاج إلى التمثيل عليها، ولكننا نحب أخيراً أن ندقق أن الحيوان الموضوع للإنسان بالتشخيص لا يرمز إلا إلى مظهر واحد من الإنسان إذ ليس في كليلة ودمنة حيوان واحد يرمز إلى الإنسان في كليته وتعدد أبعاده» (١٤).

تنزع الحكاية المثلية إلى التغريب، لكنه تغريب مشهود إلى الواقع بحكم أن الحيوان ليس سوى قناع يخفي وراءه الإنسان أحد أبعاده الأخلاقية؛ فهذه الحيوانات هي كائنات حقيقية موجودة في الطبيعة، وقد أسبغ عليها لنص خصائص سلوكية طبيعية؛ فالغرابة تزول بمجرد اندرك أن الحيوان ليس الإرمز للتعبير عن سلوك الإنسان، إن الغرابة في الحكاية المثلية تختلف عن غرابة الحكاية العجيبة - مثلاً - في كونها لا تحرق الواقع الطبيعي إلا في خاصية إسناد الكلام



ابن المقفع

فالرمزية التي اعتمدها النص هي: «رمزية بسيطة أولية تتفق مع المستوى العقلائي للحكم والأفكار التي تعبر عنها، بقدر ما تتفق مع التصور الكامل وراء هذا النمط من التعبير لأدائها فالرؤية العقلانية التي تكمن وراء العمل تتوسل شكلاً بسيطاً لتبليغ البعيد والعميق من طروحاتها وهو أمر يتلاءم مع الهم الإصلاحية الذي يتوخى الفعالية الأقوى في الإفهام والاتساع الأقصى في دائرة الاتصال» (١٢).

ومجمل القول في بلاغة الحكاية المثلية أنها قدمت على مجمل من المقومات ولسمات التي تضيفها للنص الأدبي وسنقف فيملياً على أبرز مقومات أدبية الحكاية المثلية:

أ- التمثيل والترميز:

يقول ابن المقفع: «فأول ما ينبغي لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له والرموز التي زمرت فيه وإلى أي غاية جرى

التمثلة كمقابلة لسابقة في الجمع بين البعد التعليمي الأخلاقي والبعد الأدبي التمثيلي. فهذا النموذج من التعبير الأدبي يجمع بين خصائص الخطاب الحجاجي وخصائص الخطاب الأدبي؛ ذلك أنه لا يوجد أي تعارض بين الغرض الحكمي المعلن داخل النص وبين تعدد الدلالات والتأويلات المحتملة التي يمكن أن تنبثق عن تنظيمة الجمالي، يقول سامي سويدان إن كتاب كليلة ودمنة على الرغم من وظيفته الإمتاعية والتعليمية فهو لا يخلو من بعد رمزي «رمزية الرمزية افتراضه التأويل، ولتأويل في أسسها تعدد في وسائله كما في نتائجها، وإذا كان تكرار إعلان الحكمة المرجو بلوغه من الحكاية - المثل في البعد (الطلب) وفي النهاية (الجواب) محاولة لحصر هذا التأويل أو تلك وجهة النظر، فإنه مع ذلك لا يلغى تعدده بل بقي كون النص نفسه بقر ما يقع الإعلان المذكور في المستوى الظاهر منه ناهيك بالقرارات المتعددة التي يتبناها بناءً ونظمه، حاضراً على تجاوزه ووداعاً إلى استكناه دلالاته المتنوعة (١٠)، ويختلف مع هذا الرأي عبد الوهاب الرقيق الذي يرى أن الحكاية المثلية نوع سردي حجاجي ينطوي على معنى وحيد وهو المعنى المعلن الذي يترك للقارئ مجالاً للتأويل (١١)، ومثل هذا الرأي يركز على البعد العملي في الحكاية المثلية أي أنها نص تعليمي في المقام الأول تسعى إلى توضيح الفكرة أو توجيه السلوك الحكاية المثلية وفوقه هذا الرأي قرينة الخطابة والنصوص الدينية والسياسية غير أن النظر إلى ما تتوفر عليه الحكاية المثلية من وجوه ومقومات جمالية يؤكد أن القراءة المنائية لطبيعة هذا النوع الأدبي ينبغي أن تتجاوز معنى الظاهر إلى المعان باطنية يقوم المتلقي باستخراجها وتشفهها لكن ذلك لا ينبغي ألا يفيد أننا إزاء نص رمزي مركب؛

إلى الحيوانات، لكن الحكاية المثلية تحتفظ بالخصائص الطبيعية للحيوانات، في حين أن الحكاية العجيبة تقوم على شخصيات وأحداث مفارقة للطبيعة.

ب - البنية السردية أو التضمين: إن المتأمل في نصوص الحكاية المثلية باعتبارها نوعاً كلاسيماً من أنواع الجنس القصصي، يلاحظ أنها تنطوي على بعض المؤشرات الخاصة بهو الدالة عليها وعلى ما يميزها عن غيرها من النصوص. هكذا أشار عبد الوهاب الرقيق إلى أنها تشترك مع النصوص السردية الأخرى في بعض العناصر القصصية كالمكان، والزمان، والشخصية القصصية، والراوي أو الرواة، والحوار، والتوتر، والعقدة، والحل، والمغزى... لقد تناول الباحث الراوي والتضمين باعتبارهما مكونين لأدبية الحكاية المثلية «فالراوي هو هيئة قصصية على درجة من التعقيد والتشعب لا تعرفها الأنواع السردية الكلاسيكية» الخبر، والمقامة، والنادرة، والتضمين هو أسلوب في الربط بين المقاطع وهو ظاهرة بنيوية مهيمنة في الحكاية المثلية... باختصار، الراوي، والتضمين، والرمزي، والعلامات الجوهرية الجديرة بأن ترفع الضباب عن أدبية الحكاية المثلية» (10).

ويرى الباحث أن «الهيئة السردية» في كليلة ودمنة هي هيئة متعددة الأصوات إذ تليق بكلف فيهار أو واحد مهمة السرد، وإما يتوزع الرواة إلى مجموعة من الساردين، كالسارد الأصلي الذي ينشأ القصة، وهو الراوي الأساس «الخفي» «المجهول» «الغيري»، الذي يتفرع عنه رواة آخرون، وسمي «غيرياً» لأنه يقتصر على «سرد حكاية غيره دون المشاركة في أحداثها» و«سارد أصلي،

غيري، شمولي المعرفة، حريص على الحياد والموضوعية، مقتصر على عرض الوقائع بغير تعليق أو انزياح» (16)؛ وعن هذا الراوي الأصلي يتفرع راو آخر، وهو كوما يقول عبد الوهاب الرقيق: «سارد فرعي غيري بما أنه يقع على مستوى قصصي ثانٍ ويقص حكاية غيره، حكاية ليس هو شخصية من شخصياتها هذا الراوي هو بيدبال فيلسوف؛ ففي باب «البهو والغربان» على سبيل المثال، نجد هذا الراوي الذي لا يشارك في الأحداث بل يكتفي بروايتها، «قال بيدبال: زعموا أنه كان في جبل من الجبال شجرة من شجر اللوح فيه لكر أفراب وعليهن نوال منهن، فخرج ملك اليوم لبعض غدواته وروحاته وفي نفسه العداوة لملك الغربان وفي نفس الغربان وملكها مثل ذلك لليوم...» (17). وقد تكلف بالسرد، في «كليلة ودمنة»، راوٍ آخر وهو في الغالب شخصية من شخصيات الحكاية، ككليلة، أو دمنة، أو الأسد، أو النمر، أو الغراب، أو اليوم، أو القرد، أو الغيلم، إلى غير ذلك من الشخصيات التي تتولى رواية الأحداث.

وهناك راو أو سارد آخر، سماه الباحث: «السارد الفرعي الذاتي» لأن هذا السارد هو شخصية من شخصيات الحكاية التي تقوم بسرد حكاية تكون مشاركة في أحداثها أو قامت بها. «ومثال ذلك في باب «الحمامة والثعلب الحزين» تلك الحمامة التي ابتليت بلثعلب خبيث فلست كنت ملكاً لحزين قائل: «إن ثعلباً ذهبت به كلما كان لي فرخان، جاء يتخذني رصيحاً في أصل نخلة فخرق منهن فأطرح إليه فرخي» (18).

خلاصة:

ثبتت الحكاية المثلية العربية أن التراث العربي لم يكن تراثاً شعرياً فقط، ولكنه كان

أيضاً تراثاً سردياً استجاب لغريزة الحكيم عند الإنسان العربي، غير أن السرد الرسمي (العالم) كان يخلط عن السرد الشعبي في كونه يمثل جزءاً من بنية الثقافة العربية التي اشترطت في قبولها للسرد على أن لا يشعروا بالحكمة، وقد مثلت الحكاية المثلية نموذجاً للسرد العربي الذي امتثل للشروط النص في الثقافة العربية.

الهوامش:

- 1- عبد العزيز شبيل، التناسل والتراث العربي بين «كليلة ودمنة» و«الأسد والغواص» حوليات الجامعة التونسية، عدد 07، 07-2007، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، ص 144.
- 2- عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة شرح سامي الخوري دار الجيل، الطبعة الثالثة، 2006، ص 241.
- 3- نفسه، ص 239.
- 4- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1988، ص 37.
- 5- نفسه.
- 6- عبد الوهاب الرقيق، أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع، دار صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2007، ص 92.
- 7- نفسه، ص 96.
- 8- نفسه، ص 96.
- 9- سيمون شتمان، الحجاج والسرد ترجمة عبد الواحد التهامي العلمي مراجعة الدكتور محمد شبل مجلة الصورة، العدد الخامس، 2003، ص 08.
- 10- سامي سويدان، ص 300.
- 11- عبد الوهاب الرقيق، أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة، مرجع مذکور، ص 72.
- 12- سامي سويدان، ص 304-300.
- 13- عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، شرح سامي الخوري، مرجع مذکور، ص 79.
- 14- عبد الوهاب الرقيق، أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لابن المقفع، مرجع مذکور، ص 109.
- 15- نفسه، ص 98.
- 16- عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، شرح سامي الخوري، مرجع مذکور، ص 99.
- 17- نفسه، ص 208.
- 18- عبد الوهاب الرقيق، أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لابن المقفع، مرجع مذکور، ص 100.

الجماليات بوصفها خطاباً أدبياً

عبد الفضيل ادراوي

يضم هذا المقال بين ثنايا أسطره مآلاً قديماً دفيناً، يتمثل في محاولة لغت الأنظار إلى نمط من أطماع القول في الثقافة العربية، كان قدره أن يعيش تحت وطأة ظلم قديم، لم تشهد له باقي الأطماع القولية التي أنتجتها المخيلة الإنسانية نظيراً، إذ كره والدعاء الذي كاد لا سمع عنه حسيساً ولا همساً على الساحة النقدية، فقد بقي هذا الفن دوماً مستبعداً عن ساحة الدراسة والتحليل، منظوراً إليه نصاً للثنين والتعبداً غير فاعلتصبت منه خاصيته الفنية، ومعها افتقدت استقلاليتها الذاتية، افتقاداً أوره الإهمال والتبعية لغيره، فلم نظفر له في التصنيفات النقدية القديمة باعتبارها أو تنظير، كما لم يكن له نصيب ذو بال في الاشتغال النقدي المعاصر. وفي أحوال نادرة تنبه البعض لفنية الدعاء، فحاربوا باحثاً بعض نصوصه، لكن المقاربات ظلت أسيرة إمالة الجمالية الشعر وأولجانب البنية اللغوية (١).

النصوص الإلهية قفسه، وأن معيار الجنس الأدبي والنوع و فراغات النص المتحقق وآيات القراء قودحيثيات التلقي، كلها ضوابط تدفع بالعمل البلاغي نحو الموضوعية التي لا تنتكر لخصوصيته الإبداعية الإنسانية.

واستناداً إلى هذا الفهم، يمكننا أن نزع من الخطاب الدعائي قيمته كونه يقدم نفسه إنتاجاً بشرياً له الشرعية الكافية في حقلي النقد والبلاغة، فهو خطاب متحقق بنصوصه التي تند عن الحصر، غني بتنوعاته وتفرعاته، له سحره وجماليته التي تستشعره لتلقيه، مكتسب قيمته بعناصره المتداخلة التي يتعلق فيها المضمون واللغة وطرق التعبير والوظيفة في الواقع، من خلال ما ينتج من انفعالات وأحاسيس وعواطف عبر استخدام جمالي لغته الخاصة، إنه خطاب أدبي يخضع لمعايير الخطاب الجمالي المرتبط بمعايير التخوف بوصفه أسس المقارنة البلاغية.

ويفتفي خطاه من أجل ضمان قدر من تكافؤ الفرص في التعامل مع الإبداع الإنساني بقسط وعادلة من حوزها صرحه هذا صنف التعبيري أو ذاك، فالبلاغة «أوسع مما يمكن تقنينه في أبواب أو نماذج، إنها تتسع لكل الإمكانيات التعبيرية وتفتح على مطلق الصناعات الأدبية وتشتد صيغ التصوير، وليس لها ضابط سوى وظائفها الجمالية والإنسانية» (٢). ويرجع هذا الاقتناع إلى الإيمان بأن البلاغة هي في جوهرها، عمل إنساني موسوم بقدر لا يستهان به من مظاهر الذاتية، فهي موسومة بقدر من الرجحان والمرونة، بحيث لا تفقد البلاغة روحها المتمثلة في ووصفها لجمال وتفسيره وتؤيوله، وهي كلها مقولات وثيقة الصلة بذات الدارس، التي تكون مطالبة بنظر موضوعي غير انطباعي أو عشوائي وغير خاضع للمزاجية السلبية، لكن مع قناعة أن عناوين هذا الموضوعية يمكن لها أن تستقي من

مصير الدعاء مصير البلاغة

تستوجب المقارنة الجمالية للأجناس الأدبية، أن ينطلق الدارس من حقيقة أن البلاغة ليست أبداً قوالاً جاهزة، ولا قوانين أو قواعد متعالية، سابقة على الإبداع، ويقر أن البلاغة الحقبة إن ماهي ذلك النظر الراجح للإبداع، وأنها مجال مفتوح غير مكتمل، ومعياري فني قابل للتشكل والتكيف وفق تنوع الأجناس والأنواع، ووفق التحقيقات النصية، لتبهيته مظهره لتفعيله تجسده لمهوسة للبلاغة، بالنظر إلى أن كل خطاب يمثل وجهاً من وجوه البلاغة، ويسهم من جانبه في بناء صرحها الشامخ وإغناحه وحدها المترامية. إن حقيقة البلاغة هي الاحتكاك المباشر بالنص الإلهي والاستنطاق الفعلي لعلومه الجمالية، ومعاينة مستوياته إنبائه داخلياً، وتتبع مظاهر تأثيره في الآخر خارجياً، وهذا لعمري هو والنظر النقدي الذي ينبغي للدارس البلاغي والناقد الأدبي أن يسير على هديه

فتسري عليه كل المقولات والأحكام الجمالية، كأن يقال عنه إنه (جميل) أو (رائع) أو (ممتع) أو (مؤثر) أو (شيق) .. إلخ.

وهو إضافة إلى ذلك مقدم نفسه خطاباً يقينياً، ينظر إليه من زاوية الصدق والكذب، ينقل حقائق ومعلومات ومواقف منظوراً إليها وفي واقعيتها وفي ارتباطها بالحقيقة والتجربة وفي الوقت نفسه لأغراض لمواقف الخيالية، ولحظات المبالغة التي قد تتعدى دائرة المقبول وتتخطى مساحة (المصدق). ويمكننا التوقف مع جملة من الجوانب التي تثبت أن النص الدعائي نص إيداعي بامتياز، قبل للدراسة والتحليل من جوانب شتى تتوقع في صميم دائرة الجمال والصناعة الأدبيين.

الدعاء وآفاق التسديد اللغوي:

بمعانيه الدلالات اللغوية للدعاء، يظفر الباحث بنتائج مفيدة في ضم هذا الإنتاج إلى دائرة الأدب. إذ تنفر عن الاشتقاق اللغوي للكلمة ضلال معانٍ عديدة ومنها:

- النداء، ف«دعا الرجل دعوا ودعاء، ناداه. ودعوت فلاناً أي صحت به واستدعيته» (٣).

وفي الآية (يوم يدعوكم فتستجيبون بحمده)، أي يناديكم «إلى المحشر بكلام يسمعه الخلاق وقيل هي الصيحة التي تسمعونها فتكون داعية لهم إلى الاجتماع في أرض المحشر» (٤). ومنه قول عنتر:

يدعون عنتره والرماح كأنها
أشطان بئر في لبان الأدهم

- الاستغاثة (٥): ففي قوله تعالى: (وادعوا شهدكم من نون الله) يكون المراد «استغيثوا

بهم؛ وهو كقول الرجل: إذ القيت العدو خالياً فادع للمسلمين ومعنائه استغث واستنعن بالمسلمين» (٦). ورأى ابن قتيبة أيضاً أن «معنى الدعاء هاهنا الاستغاثة، ومنه دعاء الجاهلية ودعوى الجاهلية» (٧).

- العبادة، كما في الآية: (إن الذين تدعون من دون الله عباد أمثالكم) (٨).

- القول، إذ رأى أبو عبيدة أن: (دعواهم فيها سبحانه اللهم وتحيتهم فيها سلام وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين)، تعني «قولهم وكلامهم» (٩).

- الحث والحض على الشيء ففي آيتي (والله يدعوك إلى دار السلام) و(رب السجن أحب إلي مما يدعونني إليه) يكون المعنى «الحث على قصد الشيء» (١٠).

- الندب والنيابة، «فدعا الميت: ندبه كأنه ناداه، والتدعي: تطريب النائحة في نياحتها على ميتها إذا نذبت» (١١).

- الهداية، فقوله تعالى: (له دعوة الحق)، وكتابه (ص) إلى ملك هرقل (أدعوك بدعاية الإسلام) فيهما معنى الدعوة والهداية إلى توحيد الله وطاعته (١٢).

- التجمُّع والإقبال، كما في الحديث: (تداعي عليكم الأممكم لدعاء الأكلة على قصعتها) (١٣).

- الزعم والدعاء، فعند أبي إسحاق تعني آية:

(فما كان دعواهم إذ جاءهم بأسنا إلا أن قالوا إننا كنا ظالمين) «أنهم لم يحصلوا ما كانوا ينتحلونه من المذهب والدين وما يدعون إلا الاعتراف بأنهم كانوا ظالمين والدعوى اسم لما يدعيه» (١٤).

والحق أن الدارس يمكنه أن يستخلص من معاني كلمة (دعاء) ومشتقاتها نتائج مغرية في دراسة الدعاء والاعتراف به جنساً أدبياً، فهو قول ونداء، وهذا يجعل منه خطاباً أو رسالة محكومة بعناصر الإرسال وتقنيات التواصل المطلوبة في الدراسات البلاغية واللسانية والأسلوبية.

وهو زعم وادعاء، وهذا يجعل منه نمطاً تعبيرياً لعناقيد الخطابية ويرغف من السمات الحجاجية والآليات الاستدلالية، التي تمكن من طرح مضامين يفترض أن تتوجه نحو أطراف قد تقبلها وقد ترفضها. وفي كل الأحوال تفرض على الخطاب أن يراعي المعايير التواصلية الإقناعية التي تمكنه من الصمود أمام احتمالات التشكيك والرفض وسوء الظن، التي تلازم كل خطاب (١٥).

وهو استغاثة وندب ونيابة، وهذا من شأنه أن يجعل من الدعاء خطاباً لسمات عاطفية، لا تختلف عن السمات الدرامية المطلوبة في الفنون التي تصور الدراما وتعبّر عن المأساة والأمم والمعاناة. كما يحيل هذا المعنى إلى مجالات النفس والشعور، وقيم العاطفة الجياشة التي لن يعدمها صدق الإحساس وألم الاحتراق وعمقه.

وهو دعوة وهداية، وهذا يجعل من الدعاء

نمطاً تعبيرياً أخذ خصوصيته من موضوعه الأخلاقي التربوي، ومن أهدافه ووظيفته وتأثيره في الواقع. وهي أبرز زسمة مطلوبة في النقد والإبداع: أن ينشد «الوصول إلى الجماعة من أجل تغييرها» (١٦)، وبروم «ترشيد المتلقين» (١٧). فيكون الدعاء أدباً هادفاً لا ينفصل فيه الفن عن مجتمعه.

وهو عبادة، وهذا يجعل منه خطاباً وثيق الصلة بالروح، وبكل ما يرتبط بعوالم المناجاة والاعتراف والتخلي. ويدفع نحو ابتعا قيم ذاتية فيه ومسائلته فيارتباطه بالنص الديني. ويفتح باب البحث على مصراعيه للسير في اتجاه تعيبي السمات الخاصة التي يمكن أن تفرده عن غيره من الإبداعات البشرية، بوصفه إنتاجاً محدداً بالقول الديني، ومعاينة مدى تحرره، وما حدود تسويره.

وهو مادة وتجمّع، فيكون الدعاء مجالاً مغرباً، فاتحاً لشهية الدارس، مسيلاً لعابه لأذراحملة ضميره منصوصه من الذي خيراها وأطاييب أصنافها وأنواعها.

وهي ظلال معانٍ ودلالات، تقع في صميم الاشتغال النقحي، يجعل العتب شديداً على من يقابل النص الدعائي بمنطق التجاهل والإقصاء، ويخرجه عن دائرة الإبداع والأدبية.

الدعاء في معركة التجنيس من المعضلة إلى الشرعية

تعدي إشكالية التجنيس أهم تحديواجه دارس النص الدعائي، ومرجع ذلك إلى ارتباطه بمعضلة التجنيس بشكل عام بالنظر إلى أن

«صورة العمل الأدبي تبقى مطمحا دون أن تكون مسلّمة حاصلة، لأن النظام الصوري يتأبى على الاستيعاب، في مستوى الصور ذاتها، وكل ما سيكون بالإمكان قوله يبقى تقريبياً، فسيكون لازماً الأكتفاء بالاحتمالات بدلاً من توجيه يقينات واستحالات (١٨). كما أن الصعوبة ترجع إلى كون الأجناس، «مرتبطة بالضرورة بتحديدات الفعل التواصل، لأنه وإن كانت أسماء الأجناس ترتبط بالأفعال الخطابية، وكل فعل خطابي هو فعل وظيفي، فإن قطب الوظيفة يتدخل في تحدي أسماء الأجناس حسب صيغ مختلفة، فإن الفعل الخطابي ليست له واقعية إلا باعتبارها فعلاً تواصلياً» (١٩)، إضافة إلى أن الجنس «يبقى فعلاً غويًا وهو بذلك فعل معقد» (٢٠)، تتداخل فيه عناصر لا يمكن ضبطها (٢١).

إلا أن هذه المعضلات لا يمكنها أن تحول دون إخضاع الدعاء للعملية التجنيسية التصنيغية، ويبقى حقه في ذلك مشروعاً ومبرراً نقدياً مادام يعلن عن هويته النوعية، نمطاً قوياً يحققه تراكبات نصية لانهتهية. فقد «انكب العلماء وفتوا على تدوين الأدعية في مختلف الأزمنة وعملوا على شرحها وترجمتها وكتبوا عليها الحواشي والتعليق، وعملوا لها الفهارس التي لو أتينا على ذكرها وتفصيلها لطل بنا المقام» (٢٢). فهو متحقق بنصوه التي تغطي مرحلة زمنية تمتحن الجاهلية وهي مستمرة إلى اليوم وهو متحقق في متن متنوع، وقد تطول نصوصه عشرات الصفحات، وقد تقصر إلى كلمة واحدة، وفي تباين بين النص الكامل المستقل بذاته وبين الجزء التابع لغيره وفي تنوع أسلوبي تتعد صيغها وتشكيلاته بتعدد دلالاته وقضاياها وهي نصوص استوعبتا

الذاكرة الحافظة، كما حوتها أمهات الكتب والمدونات: كتب الحديث والمسند والتاريخ والتفاسير وكتب أدعية خاصة (الصحيفة العلوية) و(الصحيفة لحسنية) و(الصحيفة الصادقية) و(الصحيفة المهديّة) وغيرها مما يند عن الحصر. وطالما أن التفكير بواسطة الجنس أو النوع هو طريقة إنسانية في التواصل الأدبي، فإن الدعاء، لأنه إبداع متحقق وجوداً وموتناً، تغدوله الشرعية المطلقة كي يطالب بنصيه من تناول النقدي.

الدعاء بين التهجين ومغامرة التأصيل

لقد كان من أهم أسباب الحيف الذي لحق بالدعاء في مجال القراءة النقدية كونه يصدم لبحث المحلل بالشكلية جنيسية صنيغية، تتمثل في كونه يقوم على نوع من التهجين لأسلوب النثر، ويعمد إلى تفتيت ظاهري لتماسكه النوعي (حديث-حكاية-تاريخ-مناقب-موعظة-مثل-رحلة-مرافعة-خطبة-وصية-قصة-خبر-حكمة-قرآن... إلخ)، وكأنه يحاول أن يؤصل النثر في نسيج الثقافة السائدة إذرهن مصيره بإشكالية العلاقة بين جنسي الشعر والنثر، وماله من انعكاسات على الإبداع والمبدع وعلى عملية التلقي.

والحق أن مبدع الدعاء لم يكن بمعزل عن تلك المعركة التي كانت محتمة على أشعها هذين القسمين الكبيرين واختياره لصيغة للنثرية في القول فيهم مخبر تقنية تقتضي منه الوعي بإشكاليته الفنية وعيانياً كما تقتضي منه كلفة لازمته من نفسية الشعر، الذي تبوأ رتبة حضارية وحط بثقله على

الخطاب الدعائي يمكنه أن يقدم نفسه إنتاجاً بشرياً له الشرعية الكافية في حقلي النقد والبلاغة. فهو خطابه تحقق بنصوصه تندد عن الحصر، غني بتوحيده وتفريعاته، له سحره وجماليته

حينئذ أن نطالب الدرس النقدي بمزيد من الموضوعية، وننبهه إلى ضرورة التحلي بالقسط في التعامل مع الإبداع البشري حتى تدرس جميع الأنواع الأدبية، شعرية ونثرية، قديمة وحديثة، من دون استثناء. وسوف يكون الدعاء أحد أبرز الأنواع التي لحقها الإقصاء وقد نتج عن ذلك شغرة نقدية تتطلب الشجاعة الأدبية والنقدية لسدها. حتى لا يقتصر الدرس البلاغي على «معالجة الشعر أو فنون القول القريبة، ويكون أساس البحث في جميع هذه الأنواع اعتباراً ما تقوم عليه من مكونات وسمات خاصة بكل نوع» (٣٣).

الدعاء واللحظة الجمالية التعبيرية

إن للدعاء صياغته الجمالية المتميزة، تلتقي في جوانب كثيرة منها مع بلاغة الأنواع المعروفة وتستجيب لمعايير البلاغة التقليدية بلاغة الأبواب والمفاهيم المجردة، من قبيل اعتماد الخيال، وتوظيف اللغة الباذخة، وتغييبي التحسين والتجميل بكل السبل الممكنة وتنويع المعايير وموضوعات، وهو قول لصيق بالروح، منصب على توصيف المشاعر والأحاسيس، ملتفت إلى الحذل عمل على إظهار النفس في صورتها الكائنة والممكنة «حقيقته إظهار الافتقار إلى الله» (٣٤)، مما يوقفنا على مركزية الذات

النثر الفني على نحو ما تحقق بالنسبة إلى الشعر» (٢٦). ما ترتب عنه أن أغلب المعايير الجمالية المستخلصة: «تدين في أصلها لجماليات هذا الجنس الأدبي» (٢٧).

وفي أحسن الحالات كان الاهتمام بالنثر محكوماً لها جس «البحث عن إحكام قوانين الكتابة وحصر لأفانينها» (٢٨).

ولا يعجم عن الأذهان أن النثر العربي قد تم تناوله في النقد القديم من منظور تتميزت بالعمومية في الغالب، وأن أنواعه النثرية لم تعرف حصر أدقياً، ولا تتبعاً تفصيلاً. كما لم توضع لها قواعد صارمة، ولا معايير علمية ضابطة ومقننة بحيث تكون عذر لحي البعض لإقصاء هذا النوع أو ذاك. بل على العكس فللباحثيه كانه أن يظفر من نظريات راجحة، يستفاد منها الإيمان بتنوع النثر واختلافه وانفتاحه، يقول ابن خلدون مثلاً: «وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعاً، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية، ومنه المرسل، وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً ولا يقطع أجزاء، بل يرسل بلا تقييد بقافية ولا غيره، ليس يعمل في الخطاب ولا على غير غيب الجمهو وترهيبهم» (٢٩) وهو يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام» (٣٠). ويشير آخر إلى أن «النثر مطلق غير محصور، فهو يتسع لقائله» (٣١). ويقول آخر: «وتأملت -أدام الله توفيقك- النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم. وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام» (٣٢).

فإذا أدرك الدارس هذه الأمور، حينئذ يقتنع أن الباب لا يزال مفتوحاً أمام كل الأنواع الموجودة، بل وحتى التي سوف توجد لاحقاً. كي تحظى بشرف التناول النقدي، ويلزمنا

أفاق التلقي لدى القراء، فقد كان «الشعر من بين الكلام شريفاً عند العرب» (٢٣). بل إنه استطاع أن يخيم بظلاله على وعي النقاد الذين: «كان الشعر عندهم موضع التفكير البلاغي والنقدي، حيث نكاد لا نجد أي أثر للجناس النثرية في مساره هذا التفكير الذي ظلته فهو ما هو مصطلحاته تحور في فلك الشعر» (٢٤).

وإذا استحضرتنا إلى جانب هذا، أن الشعر ظل غير مرآح تاريخية طويلة، وسيلة للرفي الاجتماعي، وسبباً لفعالات تحسين الوضع في هرم المكنات الاجتماعية، نظر الأرتباط الشعراء بالبلاط والحكام، وحاجة هؤلاء إليهم، فإننا ندرك حجم المغامرة التي يركب منها صاحب الدعاء حين يختار النثر صيغة جمالية لتمرير خطابه ورسائله الإبداعية مع علمه أن المفصلات بين الجنسين حصلت وأن النثر يتوارى خلف الشعر، والحديث عن الطبع والصنعة موقوف على الشعر، لأنه يرتبط بالشعور، إلى درجة أن «غضب الشعر من النثر ما أحب أن يضمه إليه، وتركه بلاميزة تميزه» (٢٥).

وتتجلد المغامرة بشكل أوضح عند مدرك أن جنس الدعاء قد صاغ نصوصه في مراحل تاريخية مختلفة، كان إبانها الخلاف بين المذاهب والطوائف الإسلامية على أشده، وكانت روح التعصب والعناد سيده الموقوف، (نستحضر الصراع السياسي عبر العصور، وخصوصاً صراع المذاهب والأحزاب على عهد الأمويين والعباسيين). وهو ما أدى إلى تغييب أنواع نثرية ظلت تطرق غالباً من زاوية علاقتها بالشعر، إن كتب لها أن تطرق، وإلا كان نصيبها التهميش والتحييد، حتى إننا: «لا نكاد نجد اهتماماً حقيقياً بجماليات

في الدعاء بوصفها كناً أساسية العملية الإبداعية، الشيء الذي يفتح آفاق تحليل هذا الخطب على جهة المرسل الخبيث شكل من خلال سمات إبداعه، ويصبح النص حاملاً جملة من سمات الشعرية والتعبير الذاتي الجميل.

كما أن عملية (إظهار الافتقار) هي اعتراف وعرض، وهي عملية توحى بقدر كبير من الصنعة والتشكيل والتصوير، وتعانق آداب البوح والمناجاة الفردية وآداب الذات وما تستوعب عن سمات إبداعية وهو ثمرة من مباحث عنه في مجال قياس أدبية وبلاغية أي خطاب إبداعية في مجال الدرس الأدبي، ويؤسس النص الدعائي لبلاغة رحة وواسعة تمتعبر الآفاق الإنسانية الممتدة، كما تلامس الحياة في أبعادها وجوانبها المتعددة ولم تتشعب قبل وحتى في تفصيلها الدقيقة لذلك وجهتها دمجين شريحة كبيرة من القراء المعجبين ومعلوم أن من شروط الجميل «ضرورة إجماع ناس على اعتباره جميلاً فتتوحد عليه عقولهم وأذواقهم»، كما يطرخ (أ. كائنا). وهذا يدل على أنه كلام إبداعية تتحقق فيه مقومات الجمالية التي ضمنت له حد من المقبولية، التي لا تتحقق إلا بعنصري «التوافق والانسجام»، وهما ركن الجمالية عند (بومغارتن) (٢٠٠) وبهما اكتسب الدعاء مناعته الذاتية وصمغ يوجه عوامل الفناع والقرض، فهو إبداع لا تعوزه إذن خاصية «اللحظة الجمالية» (٣٧) ولعله بمرعاة هذه الجمالية كان مبدع الدعاء يراعي ما وضعه النقاد من معايير لضمان المقبولية من قبيل أن الكلام «إذ كان لفظه غثاً ومعرضه رثاً، كان مردوداً ولو احتوى على أجل معنى وأبلغ» (٣٧) وأنه «إذ لم يكن

اللفظ أروع المعنى، لم تصغ له الأسماع ولم تحفظه النفوس ولم تتناقله الأفواه ولم يخلد في الكتب» (٣٨).

ومما يغرس الدعاء في تربة الإبداع الأدبي الجميل، كون الذاكرة الأدبية حفظت لنا نصوصاً ليحصيها عدل شخصيات عرفت ببراعتها وفصاحتها، وتكفينا دليلاً، تلك النصوص الدعائية الصادرة عن الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وعن الصحابة والتابعين وأئمة التصوف، ومن يقرأ الأدعية المطولة المروية عن الإمام علي بن أبي طالب مثلاً، أو عن ابنه الحسن والحسين، يركب لملحوس أنهما كسائر كلامهم «تُسرف الكلام وأبلغه، بعد كلام الله تعالى وكلام نبيه (صلى الله عليه وسلم)، وأغزره مادة، وأجمعه لجلائل المعاني» (٣٩). لأنه إبداع ذات متمرنة في ميدان الفصاحة والبيان وإجادة الكلام ومعلوم أن العملية الإبداعية ليست من نصيب الجميع وإنما هي حضمن «قد تعبد للمعاني وتعودنظمها وتنضيدها وتألّفها وتنسيقها وتستخرجها من حقائقها وترتها من مكانها» (٤٠). إذ فإن هذا النوع النثري في تراثنا العربي قمين بالدراسة البلاغية، خاصة إذا نحن أنصتنا إلى تلك الدعوات التي تعلن بالتنظير والممارسة عدم حصر العمل البلاغي في حدود مرسومة سلفاً أو أبواب مقننة.

الدعاء في الموقف التداولي إبداع للحياة:

من مسلمات المنظورات النقدية المعاصرة أن «اللغة والأدب والفن والبلاغة إنما هي جميعها في خدمة الحياة التي لها الاحترام

الأول والمكانة المفضلة فنحن نتعلم الفنون ونمارس البلاغة ونعنى الثقافة لكي نصل في النهاية إلى مستوى عال من الحياة» (٤١). ولعل جنس الدعاء لا يخرج عن هذا المنظر، فهو إبداع تعبدية إصلاحية في جوهره، هدفه تربية الإنسان وصياغته ليكون كائناً أفضل في الحياة، لذاته وللآخرين وللوجود أجمع، وهي عينها غاية البلاغة بمفهومها الرحب «غاية فنية، تخدم الحياة وتواكب التطور وتفي بحاجة الأمة والفرد، وهي نفس الحاجات المطلوبة في كل فن في المجتمعات» (٤٢). وتبدو وظيفة الدعاء الحياتية من شخصية الداعي، فإن للدعاء، كما يرى أ. كاريل مثلاً: «أعمق الأثر في روح الإنسان وفطرته، إنه ينضجه وينميها إلى حد أن يضيق كيانه بأثر البيئة والوراثة» (٤٣). لذلك وُصف كلام أئمة الدعاء ورواده في الثقافة الإسلامية، بأنه يتضمن العلم الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان ويلبي مختلف حاجياته، فتراثهم «يبين كيف يمكن للإنسان أن يصلح نفسه ومجتمعه» (٤٤). ولن يكون مقهور أحد انطلاقاً من هذا الفهم الوظيفي والرحب للإبداع والبلاغة، أن يضرب عن الدعاء صفحاً، أو يطوي عنه كشفاً، لأنه إبداع يربط الإنسان بحياته الواسعة، ويفتح ذهنه على أرجائها المترامية، «تلك الحياة لشريفة لسعيدتني يجب أن نجعلها حفاً لوجه إليه فنوننا وعلومنا وعقائدنا» (٤٥). وهي عينها رسالة الدعاء وغايتها في المجتمع.

- إبداع للتغيير

والحق إننا لانعدم إشارات، هنا وهناك، يمكنها أن تفيدي في مجال التأصيل للدعاء، جنساً أدبياً في الثقافة العربية الإسلامية،

يمتلكه قوماً لتسليق شفع في المرفعة أمام القضاء النقدي إلى جنب الأجناس الأخرى، عساه أن يحظى بشرف الاعتراف والقبول من لدن الدارسين، والنضواء تحت لواء البلاغية ويسهم بدوره في بناء صرحها الشامخ.

تعد إشكالية التجنيس أهم تحدٍّ يواجهه دارس النص الدعائي ومرجع ذلك إلى ارتباطهعضلة لتجنيس بشكل عام، بالنظر إلى أن «صورة العمل الأدبي تبقى معه طمحات أن تكون مستلمة حاصلة لأن النظام الصوري يتأهب على الاستيعاب، في مستوى الصور ذاتها

فلسليمان كناني مثلاً، في معرض حديثه عن الدعاء عند الإمام علي بن الحسين زين العابدين (ت ٩٥ هـ) في (الصحيفة السجادية)، يبين أن عمل الإمام كان «موجهاً توجيهاً ملوّن الأبعاد، أملتة ظروف سياسية لا تسمح له بتوسيع صدره في الساحات، فعمد إلى السجود والصلاة ومناجاة رب الأرض والسموات عبر توريث خفية يزينها الفكر الأنيق، والمعنى المنزل في تجويف الكلمات، وكان الفن موزعاً في سياسة الأسلوب يصوغ الصور ويرتلها على موسيقى تنبض بها ضلوع الحروف، في فصاحة وبلاغة تخففت بها جلال الخيال وأناقاة التعبير» (٤٦).

ويضيف في موضع آخر: «يدعو الإمام دعاء مستفيضاً من أجل إصلاح الأمة وإصلاح

السياسيين في كل حين وفي كل جيل حتى يكونوا خير من يقوم في تثبيت الأمة على الركائز الاجتماعية الصحيحة» (٤٧). ويتبع شريعتي حياة هذا الإمام نفسه، وظروف الجبروت التي عايشها، ويبين أن صحيفة أدعيته هي «كتاب دعاء»، إلا أنها «كتاب الجهاد في الانفراد، والكلام في الصمت، ولأنه بغيره في فشل ولتعليمه لشفاه لم مطبقة، وتسليح من أخذوا سلاحه»، وهي «دروس الحياة والمثال والقوة والتفكير والعمل»، بل إن سلطه سيلاسية لأمرية التي عايشها السجادات «تقف لتلك الكلمات بالمرصاد؛ فهي أخطر عندها من كلمات تقدر في الإله» (٤٨). ويبين آخر أن الدعاء «يثبت أمام الإنسان أهدافه التي يريد بلوغها ويعمق في النفس ما يطلبه المرعب من الخير ويستعيد به من الشر، فكأنه نشيد يوحى بالعمل الإيجابي» (٤٩). وهو عند آخر «مدرسة متكاملة تحتضن كافة المفردات الحياتية التي لا غنى للإنسان عنها» و«منهج حياتي متكامل» (٥٠). وهي لعمرى شهادت وإن كانت مهتمين بالفكر الإسلامي وفلسفة الدين وليست لتلقاؤهم لاغبيين متخصصين، إلا أنها تنبعت لوظيفية هذا الخطاب، بما يدخله في صميم الاشتغالين البلاغي والنقدي، وبما يخلصه من ظلم الإقصاء والتجزيم والتبعية لغيره.

إبداع للإقناع:

ويدعم الشهاديات أعلاه كون النصوص الدعائية الرائدة أنتجت في بيئة غنية، تواجد فيها فلاسفة قوامهم من أولئك الذين ولوا للحق والنحاوة المفسرون والإعجازيون والمنكرون والملحدون، وأتباع الديانات الأخرى من

سماوية ووضعية وكان مقامها التواصلي مقاماً سجالياً متميزاً يقتضي مناقشة غير المؤمنين من الكفار والزنادقة والمتعصبين ولم تنتصرين للسلطة حكومتها (٥١). فلما ناص إذن من الخضوع لمقتضيات المقام وتمثل المقولة التواصلية الشهيرة: «كل مقام مقال» وهي أشياء تجعل الداعي يواجه «تحديات فكرية ومعتقدات مذهبية، وأدبيات شخصية ليست بالضرورة متملشية مع معتقدات مسلماته. كما أنها توجهات لا تقتصر على الاختلاف أو الرافض، وإنما تسعى إلى إلهاد هؤلاء وتطبيعهم لتغلق السبل المتاحة. وترى كل الوسائل مبررة لهذه الغاية» (٥٢). وهنا نستحضر نظرية ما يبر عن الخطاب اللغوي وارتباطه بإشكالية الاختلاف في العالم الإنساني، وكذا النظرية البلاغية لبيرلمان التي ترى أن الخطاب يكون حوماً معرضاً لسوء الظن والمساءلة والتشكيك.

وإذ كانت البلاغة العربية قد تشكلت عموماً في سياق الدفاع عن النص الديني، وتقنين فهمه معتمداً على معتقدات الأسس التي لدى أصحاب المذاهب والفرق الإسلامية، من أشعار قوم معتزلة وغيرهم فإن الرواهن الأمة الدعاء، كالإمام علي بن أبي طالب، والحسن المجتبي والحسين الشهيدي وزين العابدين السجاد وجعفر الصادق هم أول من يفترض فيهم النهوض بهذه المهمة، والانخراط المبلش في كل المعارك التي تنشب وتحتفي الواقع. ومن ثم الاستعداد «خوض السجال المطلوب والمفروض في معركة كان فيها لغير السيد السجدي لقبوله ولسانه، وأتباعه وعشيرته، بأمواله وأرزاقه، أو بجنوده وأعدائه» (٥٣).

لقد كان من أهم أسباب الحيف الذي لحق بالدعاء في مجال القراءة النقدية كونه يصعد بلحاظ المحلل بإشكالية تجنيسية تصنيفية، تتمثل في كونه يقوم على نوع من التهجين للأسلوب النثري ويعمد إلى تفتيت ظاهري لتماسكه النوعي

ومن عبارتي (خوض السجال) و(المكان فيها لغير السيد) تتبين أهمية التحليل الإقناعي لهذا الخطب فهو تعدد مقاصده متنسب الوظائف البلاغية؛ بمتد من الفرد إلى الآخر، في المجتمع، ثم الإنسانية في وجودها الراهن والواقعي، الذي يباشر منتج النص، وفي وجودها العام والفسيح المطلق، يتوق إلى ترسيخ موضوعات وقيم الكمال الإنساني فيعاقب «الأفق الربح للوجود البشري، في صورته المادية التي تتقوم بجسده الفاني، وفي كينونته الإنسانية التي تتقوم بالروح والعقل والقلب، في حياته القصيرة الغانية وفي حياته الأخرى غير المنتهية» (OE).

هوامش ومراجع الدراسة:

- ١- يمكن أن نحيل إلى عناوين تناولت أدبية الدعاء، ك(نية الدعاء) لعبد الله العثمي، و(الدعاء في الرسائل) لصالح بن رمضان، و(في بلاغة الدعاء النبوي) لعبد الرزاق محمد وفضل و(من بلاغة الدعاء في القرآن) لبيحي بن محمد عطي، و(جمالية الدعاء) لسعاد الناصر، إلخ. إلا أنها جميعها قيمت مدينة لجمالية الشعر أو جمالية أجناس أخرى، أو أسيرة النظرة التبعية للإبداع. وقد كان للنفق غير هذا المقام، مناقشات مفصلة كشفنا خلالها عن مظاهر الخلل فيها، مثل محاولات وفي غيرها.
- ٢- محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مكتبة سلمى، تطوان، ط ١٩٢٢، ص ٤٦.
- ٣- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط ٢٠٠٤، ص ٢٦٦.

- ٤- محمد بن علي الشوكاني فتح القدير، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ج ٣، ص ٢٣٤.
- ٥- لسان العرب ج ٥، ص ٢٦٦.
- ٦- لسان العرب ج ٥، ص ٢٦٦.
- ٧- ابن قتيبة، غريب القرآن، تح: أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٣٩٨ هـ، ص ٤٣.
- ٨- لسان العرب، ج ٥، ص ٢٦٦.
- ٩- أبو عبيدة، مجاز القرآن، تح: فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ج ١، ص ٢٧٥.
- ١٠- المفردات في غريب القرآن، ص ١٧٦.
- ١١- لسان العرب، ج ٥، ص ٢٦٨.
- ١٢- نفسه، ص ٢٦٧ - ٢٦٨.
- ١٣- نفسه، ص ٢٦٨.
- ١٤- نفسه، ص ٢٦٧.
- ١٥- Perleman Chaim, Lempire rhétorique, ed. IO vrin, 1977, p: 38
- ١٦- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط ١٩٨٨، ص ٢٣.
- ١٧- نفسه، ص ١٠.
- ١٨- تزي فتيان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣، ص ٢٧.
- ١٩- Jean Marie Shaeffer; Qu est. ce q un genre littéraire? ed. Seuil. Paris 1989 P 105-106
- ٢٠- Idem , P 116
- ٢١- Idem , P 125
- ٢٢- محمد باقر موحد الأبطحي، مقدمة شرح الصحيفة السجادية للإمام السجاد، دار الصفوة، ط ١٩٩٢، ص ١٠.
- ٢٣- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١٩٩٣، ص ٤٨٩.
- ٢٤- محمد مشبال، (البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، عالم الفكر)، ع ١، مجلد ٣٠، ص ٦٢.
- ٢٥- شكرى محمد حيد، مشكلة التصنيف في دراسة الأدب، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع ٤٣، ص ١١، ربيع ١٩٩٣، ص ١٧.
- ٢٦- محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسر للطباعة والنشر، ط ٢٠٠٤، ص ٧.
- ٢٧- نفسه، ص ٦.
- ٢٨- نفسه، ص ٧.
- ٢٩- المقدمة، ص ٤٨٦.
- ٣٠- نفسه، ص ٤٨٦.
- ٣١- ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، بغداد، ط ١٩٦٧، ص ٢٧.
- ٣٢- أبو القاسم الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ط ١٩٨٥، ص ١٣٣.
- ٣٣- محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مكتبة سلمى، تطوان، ط ١٩٢٢، ص ١٠.
- ٣٤- أبو سليمان الخطابي، شأن الدعاء، تح: أحمد يوسف الدقاق، دار الثقافة العربية، ط ١٩٩٢، ص ٣.

- ٣٥- توحيد الزهيرى، نحو فلسفة إسلامية للفن والجمال، دار القلم، القاهرة ١٩٩٨، ط ١، ص ٤٧.
- ٣٦- انظر جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت.
- ٣٧- أبو هلال العسكري، كتاب الصنائع، تح: مفيضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١٩٨١، ص ٥٨.
- ٣٨- أبو عثمان الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢، ج ٣، ص ٣٤٦.
- ٣٩- محمد بن عبد الله بن محمد، حجاج بلاغة للإمام علي، نشر في على تحقيقه وطبعه عبدالعزيز سيد الأهل، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص ١٢.
- ٤٠- أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت، ج ٤، ص ٣٠.
- ٤١- موسى سلامة، البلاغة العصرية واللغة العربية، المكتبة العصرية، القاهرة، ١٩٤٧، ص ١٠٤-١٠٥.
- ٤٢- أمين الخولي، فن القول، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧، ص ١١٣.
- ٤٣- نقل عن علي شريعتي، الدعاء، تر: سعيد علي، دار الأمل، ط ٢٠٠٦، ص ٥٨.
- ٤٤- محمد حقيقي، مدرسي التاريخ الإسلامي، درس وعبر دار الجيل، بيروت، ط ١٩٨٤، ص ١٣٦.
- ٤٥- سلامة موسى، البلاغة العصرية، ص ١٠٥.
- ٤٦- تح: محمد باقر الموحّد، دار الصفوة، بيروت، ط ١٩٩٢، ص ١٠٥.
- ٤٧- علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب المعروف بزين العابدين السجاد، عاش بين سنتي (٣٧ هـ و ٩٥ هـ)، تجمع حوالي ٢٧٠ دعاء من أديته المتنوعة شكلاً ومضموناً، المختلفة بين المختصر والمطول بين الشعري والنثري والمختلط بين مناسبات وظروف مختلفة من حياة السجاد.
- ٤٨- سليمان كاتاني، الإمام زين العابدين عنقود مرصع، دار الروضة، بيروت، ط ١٩٩٣، ص ٢٦٦.
- ٤٩- نفسه، ص ٢٦٦.
- ٥٠- الدعاء، ص ٤٨-٥١.
- ٥١- محمد فتحي عثمان، الفكر الإسلامي والتطور، دار البراق للنشر، تونس، ط ١٩٩٠، ص ١٨٦.
- ٥٢- الشيخ جاسم الأسدي، الدعاء أمل وعطاء، منشورات ناظرين، ط ٢٠٠٤، ص ١٨-١٩.
- ٥٣- أسد حيدر، الإمام الصادق والمذاهب الأربعة (ثمانية أجزاء)، دار التعارف، بيروت، ط ٢٠٠١، وفيه يمكن الاطلاع على طبيعة المعارك الفكرية والعقيدة التي كانت تواجه هؤلاء.
- ٥٤- شيخنا، مرتضى صاحب (العقيدة الإسلامية في مواجهة العقائد الوضعية) مجلة نور الإمامة، عدد ١٤٦، ص ١٩٩٨، ص ١٠٩.
- ٥٥- نفسه، ص ١٢٥.
- ٥٦- السيد حسن الطباطبائي رسالة طلب الإفادة ترجمة وتعليق محمد رضاه محمد، دار المحجة البيضاء، مكتبة الرسول الأكرم، بيروت، لبنان، ط ١٩٩٢، ص ٧١.

العلم في قصة حيّ بن يقظان لابن طفيل:

الفلك نموذجاً

د. مصطفى محمد طه

عند دراسة المعطيات العلمية في التراث الإسلامي الذي تركه لنا الأجداد، فإن ثمة مؤشراً حيويّاً يدلّ على دلالته ينبغي الإشارة إليه، وهو أن الحضارة، باعتبارها معطى بشريّاً هي حصّة بشرية وهي أيضاً دليل على الانسجام والنظام الكونيّين، يصاحبها بالضرورة انسجام ونظام فكريّين ومتى وقع الانقسام بين ماهو والفكر (النظر)، وبين ماهو وفي الواقع (العيان) فإن هذا دليل على الخلل وعدم الانسجام (١). ولذا، يمكن الذهاب إلى أن الفكر العلمي الإسلامي، وفي واقعه التاريخي، حيث يمثل ابن طفيل (٤٩٤ - ٥٨١ هـ = ١١٠٠ - ١١٨٠ م) أحد أهمّ وادّه، قد أفاد من إنجازات من سبقه في البحث والتأليف فتصّرت المؤلفات الإغريقية الفلسفية والعلمية قائمة الآثار العلمية الأجنبية، التي وضعتها الإنسان المسلم قيد البحث والدراسة كما أفاد الفكر العلمي الإسلامي من المعلومات المتوارثة سواء كان منها محفوظاً في ذاكرة الشيوخ والحكماء على هيئة صناعات وحرف وأفكار مرتبطة بكل مجالات الحياة (٢).

= السادس الهجري، بين عامي (١١٠٠ - ١١١٠ م = ٤٩٤ - ٥٠٤ هـ)، أي قبل ولادة ابن رشد بالمدة التي تفصل بين عامي (١١٠٠ و ١١٢٦ م = ٤٩٤ و ٥٢٠ هـ)، وهو تاريخ ولادة ابن رشد. وقد أخطأ أحمد أمين حين ظنّ أن ابن رشد أكبر من ابن طفيل سنّاً حيث يقول: «وكان معاصر الفيلسوف المشهور ابن رشد، وإن كان ابن رشد أكبر منه سنّاً» (٦) ويذكر ابن سعيّد لمغربي وهو بصدد الترجمة لابن طفيل، بأنه الطبيب الفيلسوف أبو بكر بن طفيل، حيث يقول: «قال والحي:.. لقيت علماء كثيرين يفضلونه على فيلسوف الأندلس أبي بكر بن باجة زت: ٥١٣٣ هـ = ١١٣٨ م، ناهيك مدحاً وتقديماً، وكان يوسف بن بلم مؤمّن يجلسه يستفيد منه، ولمامات يوسف اتهم بأنه سمّه وقد خاف... فجرت عليه محنة وخلفه في منزله

حياة ابن طفيل في المصادر العربية والأجنبية

يلحظ الباحث المعاصر، وهو بصدد دراسة حياة الفيلسوف والعالم المسلم كمهي ضحلة المصادر التي تُحدّثنا عن ابن طفيل، طفولة تعلمه وشيخه فنجدهم لا يضع قليل من جوانب حياة هذا الفيلسوف في دائرة النور، وتطمس الظلمة لجلوب الأخرى بحذو النسبة للمصادر القديمة، أما المراجع الحديث عن حياة ابن طفيل فتكاد تقتصر على ما رده القدامى، يضاف إليها دراسة ليون جوتييه الحديثة Leon Gautier، التي تشكل أو فر معين حديث لدارسي هذا الفيلسوف (٥).

١ - ابن طفيل: النشأة والتطور

وُلد أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل القيسي في أوائل القرن الثاني عشر الميلادي

ولقد بدأت الثقافة الإسلامية أول ما بدأت، بدراسات تتصل بالقرآن والحديث ودراسات تتصل بالعربية لغة وأدباً، رسمت الخطوط الأولى لهذه الثقافة الحضارية (الشاملة) في فترة صدر الإسلام، وتلا ذلك محاولات للترجمة عن الثقافات القديمة: إغريقية وسريانية وفارسية وهندية وكانت العربية لغة هذه الثقافة واستمرت كذلك خلال فترة التكوين حتى القرن الرابع للهجرة = العاشر الميلادي (٣)، وكانت العلوم القديمة التي تُرجمها المسلمون عن الثقافات القديمة تُعرف أيضاً بعلوم الأوائل، وهو مصطلح أطلقه مسلمون على علوم بطلمي التي اقتبسوها عن الثقافات السابقة، وبخاصة الإغريقية، من رياضيات وهندسة ومنطق وفلسفة، وطببيات وطب وفلك وموسيقى وكيمياء وصيدلة (٤).



عبدالرحمن ادوي

نظريته في الفيض مصدر أمن المصادر التي قدمت عليها لحكمة مشرقية وتوحمة الإشراف عند ابن سينا، وكذلك تأثر بابن سينا (١١٢) ولهذا يمكن القول بأن ابن طفيل يكون قد وقف ووقفه قوصيرة قبل الشروع في رولت قصة تصحهن للفلسفة مسلمين يزين فيها مقادير هؤلاء الرجال ويأخذ عليهم مأخذ تل علي غزارة علمه وسعة اطلاعه، وبعد نظره، ونفاذ بصيرته (١٤).

وعلا رغب من قبل ابن طفيل لمن سبقه من الفلاسفة إلا أن قصة حي بن يقظان تظهر أن ابن طفيل كان من الإشرافيين وقد حاول بطريق التأمل أن يحل معضلة كبريت شغلت بالحكماء وقته وهي علاقة النفس البشرية بالعقل الأول، ولذا فإنه لم يقنع برأي الغزالي الذي اكتفى في الاتصال بالتصوف، وإنما اتبع رأي ابن باجه وأظهر نمو الفكر الإنساني درجة فدرجة في شخص لسان منقطع عبيد عن مشاغل الحياة (١٥).

قادر على التفكير ووجد من خلقه في جزيرة مقفرة وهناك استطاع بقوته عقله فقط أن يميل إلى العلم والفلسفة وأسسه لنفسه هذب الأفلاطونية الحديثة في صورته الإسلامية. وسمي ابن طفيل هذا الإنسان وهو رمز للعقل، «حي بن يقظان»... وتظهر في نهاية هذه القصة شخصيتان هما لسان وأسالهما أيضاً شأن رمزي في هذه القصة (١٥).

وإذا كان مؤرخو الفلسفة والعلم، قد ذكروا لابن طفيل عدداً من الكتب والرسائل - كما ألمحنا سابقاً - إلا أنه لم يصل إلينا من آثاره الفكرية سوى كتاب واحد هو قصة حي بن يقظان، وقد حاول ابن طفيل من خلال كتابه: حي بن يقظان، أن يوجده نظاماً فلسفياً يحول النشوء الطبيعي وتطور التفكير الإنساني، وبيان أن الإنسان يتدرج بالتأمل والفكر في المعرفة من الإحاطة بما حوله من عالم المادة، حتى يستطيع أن يتصل عن طريق العقل بالله سبحانه وتعالى، وذكر ابن طفيل أن عجز العقل عن إدراك الله يقود إلى التصوف عند بعض الناس (١٦)، وقصة حي بن يقظان قصة طويلة قدم لها ابن طفيل الأديب الطبيب الفيلسوف والعالم آمل علمية وفلسفية، فجاءت متأثرة بشخصيته، فهي أقرب إلى القصص الفكرية منه إلى القصص الأدبية، وهذا ما جعل كثير من الدارسين يعتبرونها قصة فلسفية يمكن لابن طفيل صله هضبة أدبية جميلة، فجاءت أثر أدبياً يتم على سعة علمه، وعمق فلسفته ورجاحة خياله (١٦).

ولم يكن ابن طفيل هو أول فيلسوف مسلم يكتب مثل هذه القصة في الفضاء الثقافي الإسلامي، بل إنه قد تأثر من سبقوه من فلاسفة الإسلام، كالغزالي، الذي كانت

لم يكن ابن طفيل هو أول فيلسوف مسلم يكتب مثل هذه القصة في الفضاء الثقافي الإسلامي، بل إنه قد تأثر من سبقوه من فلاسفة الإسلام، كالغزالي، الذي كانت نظريته في الفيض مصدر أمن لمصادر التي قدمت عليها لحكمة مشرقية وتوحمة الإشراف عند ابن سينا، وكذلك تأثر بابن سينا

مسجوناً في تاجله، وكان له دار لمن يجتاز به من الأضياف وأصحاب الآلام» (٧).

قصة حي بن يقظان

تشير إحصاءات الدراسات العلمية المقارنة إلى أن لابن طفيل مؤلفات في الطب والفلك (٨).. إلا أن مؤلفه الخالد الوحيد - الذي وصل إلينا - هو قصة «حي بن يقظان» التي شغلت العالم ولا تزال، وذلك نظرًا لما تحتويه من علوم، بل كانت ملخصاً موسوعياً للعلوم الشائعة في عصره وهي أيضاً انعكاساً لفلسفة ابن طفيل التي كانت موضع اهتمام وعناية عند المسلمين وغير المسلمين (٩).

إن قصة «حي بن يقظان» الفلسفية التي نشرها بوكوك Pococke بعنوان Philosophus autodidactus تُعرف أيضاً باسم أسرار الحكمة مشرقية، وليست هذه لفلسفة حقيقية تنهت عن فلسفة مدرسة الأفلاطونية الحديثة - نسبة إلى أفلاطون - في أشدها صوفية وقد عرض ابن طفيل في كثير من مواضعه لفلسفته على مراحل متدرجة متخذاً لذلك لساناً قصصياً وهو



ديكارت

إلى الحياة نظرة رجل يهتم بشؤون الحياة، ولكن كلا البطلين في النهاية يهتديان إلى معرفة الله وسيطرته على الكون (٢٤). ونخلص من كل ما سبق إلى أن الآراء العلمية، قحطت فحولت غزوة قصة ابن طفيل وغايته البعيدة من ورثتها، ولا مجال لإحصائها جميعاً، إذ إن من خاصية المرآة أنه يتضمن معيناً من المعاني لا ينضب، ولكل قارئ أن يستخلص منه حقيقة توهج ذلك فمن لخطأ أن ينظر إلى رسالة «حي بن يقظان»، وكأنها قصة من نوع قصة «رونسون كروزو» إذ إن كل حادث من حوادث الرواية مهم ما كان عرضياً وخارجياً يجب أن يؤخذ على الصعيد الروحي فلأمر يتعلق بسيرة حياة فيلسوف شخصياً وأن ما يرمى إليه ابن طفيل يتفق مع غاية ابن سينا والفلاسفة الذين عاشوا في الأندلس المسلمة (٢٥).

الجانب الفلكي في فكر ابن طفيل

لعل أهم مؤثر حيوي يدل على أن ابن طفيل كان فلكياً بامتياز، هو أن ابن رشد

تحمل عنوان «حي بن يقظان»، وأولها: - بحسب التسلسل التاريخي رسالة رمزية في الفلسفة كتبها ابن سينا وثابتها قصة أورسالة (حي بن يقظان)، على اختلاف في تحديد التسمية كتبها أبو بكر بن طفيل، وثلاث رسائل فلسفية كتبها لشهاب الدين السهروردي، أما الأولى والثالثة فهما عملان فلسفيان لم يخطر ببال أحد حتى نسبتهمما إلى الأدب..، وأما الثانية، وهي قصة ابن طفيل، فهي الأثر الفكري الفريد الذي أغنجه ابن طفيل المكتبة العربية، وترجم إلى أغلب لغات العالم الحية، وحظي من قبل الباحثين بالدراسة والاهتمام في تلك اللغات، بأكثر مما حظي به في لغته الأم كما أُنوعاً (٢٦).

وفي بداية التحليل ونهايته فهذه هي قصة حي بن يقظان، في بيئتها - ونعني بها مجموعة العوامل الثابتة والطارئة التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته في الحياة وتوجهها ووجهة معينة - وقد تركزت هذه البيئة أثرها في ابن يقظان، فهو لم يعد سيد نفسه ولم يكن يعجز عن فسرها، نزع لثقتين أسباباً لولون نتائجها بل هو الحلقة الأخير من سلسلة طويلة وآلة تحيرها يدوية هييد السبب حانه وتعالى وقد استطاع ابن طفيل من خلال مقدمته الإبداعية أن يقدم عملاً فنياً كبيراً وقصة إنسانية عظيمة، فتن بها كثير من كتاب الشرق والغرب، فترجمت - كما سبق الإشارة - إلى لغات كثيرة، بل وتأثر بها بعضهم مثل الروائي الإنجليزي «دانيال دي فو»، الذي كتب قصته الطويلة المشهورة «رونسون كروزو» على منوالها، وإن كان بينهما فروق، منها على سبيل المثال: أن نظرية بطل ابن طفيل للحياة كانت نظرة فلسفية، أما بطل دي فو فكانت نظريته

وبناء على هذا يمكن القول بأن فلسفة ابن طفيل الباقية موجودة في كتابه الوحيد الخيتم «أسرار الحكمة المشرقية» وهو نفسه رسالة «حي بن يقظان» ويظن الذين اطلعوا عليها أن ابن طفيل استخلصه من فلسفة ابن سينا (٢٧) وهذا خطأ فلسفة قائمة بذاتها مستقلة عن أفكار الجميع... وهو مؤلف فيلسوف إسلامي صوّف فلسفتي قلب قصصه وجعل بطل قصته شخصاً متوحداً (M)، وبهذا يكون ابن طفيل الطبيب والعالم بالطبيعة والفلك والرياضيات، قد جعل بطل قصته الفلسفية على صورته وصورته من سبقه من الفلاسفة (١٨) و(١٩). ولعل الملمح العلمي البارز الذي يؤكد تأثر ابن طفيل بابن سينا في قصة حي بن يقظان، هو أن حي بن يقظان حين يمشي على العقول الفعالة أو ملاك الوحي جبريل - عليه السلام - إلا أن ابن طفيل جعله شخصاً يعيش على لفظة فوق جزيرة غير مأهولة (٢٠). ومن هنا فإننا نرى أن نظائر حي بن يقظان قبل ابن طفيل أي «الولد المترك وحيداً في الطبيعة معرضاً للأخطار، المجهول أو المعروف الأبوين» أي نظير حي بن يقظان إنما هو من النماذج التي عرفتها التراثات القديمة في قالب أخبار أو قصائد أو ملاحم (٢١). ومع ذلك فإنه لا ينبغي أن ننسى، أن قصة «حي بن يقظان» هي أول وأخير قصة تحوله من كائن طبيعي إلى كائن متأله، ولذا كان الحضور الكبير على امتداد القسم الأول من القصة لطبيعيات ابن سينا، التي هي في التحليل الأخير وبصرف النظر عن بعض التعديلات لطيفة طبيعيات أرضية (٢٢).

إن مصادر قصة «حي بن يقظان» في التراث الإسلامي هي ثلاث قصص أو مسائل فلسفية

[٥٢٠-٥٩٥ هـ = ١١٢٦-١١٩٨ م] قد أشار إلى هذا الجانب الفلكي عند ابن طفيل في شرحه الأوسط على كتاب «الآثار العلوية لأرسطو»، أو «الهيئات أرسطو» ويقول: «إن ابن طفيل لم يكن راضياً عن نظام بطليموس (٩٠-١٨٠ م) وأنه اقترح نظاماً جديداً» (٢٦). كما ذكر ابن رشد - أيضاً - أن لابن طفيل مقالة جيدة في البقع المسكونة وغير المسكونة. وذكر كذلك في الشرح الأوسط لكتاب أرسطو - المشار إليه سابقاً - أن لابن طفيل في تركيب الأجرام السماوية نظريات مفيدة (٢٧).

إن مصادر قصة «حسين يقضان» في التراث الإسلامي، هي ثلاث قصص أو وسائل فلسفية تحمل عنوان «حسين يقضان»، وأولها: - بحسب التسلسل التاريخي - رسالة رمزية في الفلسفة كتبها ابن سينا وثالثتها قصة أو رسالة (حسين يقضان)، على اختلاف في تحديد التسمية، كتبها أبو بكر بن طفيل وثالثتها رسالة فلسفية كتبها شهاب الدين السهروردي

وإذا كان ابن رشد قد أشار مجرد إشارات، إلا أن البطروجي تلميذ ابن طفيل، قد أشار صراحة إلى هذا في مقدمة كتابه الشهير في الفلك، فيقول (٢٨): «تعلم يا أخي أن أستاذنا القاضي أبابكر بن طفيل قال: إنه وفق للنظام الفلكي لتلك الحركات كان يتبعه غير النظام الذي اتبعه بطليموس، وأنه في غنى عن الدوائر الداخلة والخارجة، وأن نظامه [هذا] يحقق حركات الأجرام بدون وقوع في الخطأ» (٢٩). بيد أننا نعلم عن هذا النظام الفلكي، الذي قيل إن ابن طفيل قد ابتدعه وخالف به نظام بطليموس غير هذه الإشارات الغامضة، التي لا تدل على شيء واضح ولهذه من الخير الإمساك عن كل افتراض فيها هذا الصدد والزعم بأنه سبق كوبرنيكوس وجاليليو فهذا افتراض جزافي ليس له أي أساس (٣٠).

وإذا كان عبد الرحمن بديوي قد ذهب مثل هذا لمذهب تشكيكي في فهم نظير طفيل فلكي فإن ثمة باحثاً آخر يرى عبر رؤية أقل حدة وشكاً بأنه لأحد يستطيع التوسع في القول

بالمقالة الجيدة في البقع المسكونة وغير المسكونة، التي توّه بها ابن رشد، ولاحتي في النظام الفلكي الذي قال عنه البطروجي، وذلك لأنه أفقدت جميعاً إن قلة المعلومات هذه وعدم توافر النص - ربما المخطوط - لخصيص سلسلته الحكم من اعلام مستشرق دي بور من أن يردّ رداً لا يخلو من قسوة حيث قال: «وقد زعم (يعني ابن طفيل) أنه يستطيع إصلاح مذهب بطليموس ولكن ينبغي أن يقبل هذا الزعم على إطلاقه، فقد أعصم مثل هذا كثير من المسلمين ولكنهم يستطيعوه» (٣١).

وفي ضوء ما تقدّم يمكن القول بأن عبد الرحمن بديوي، لم يكن هو الوحيد الذي وجّه مثل هذا النقد المشوب بالقسوة إلى حدّ ما، إلى ما جاء عن النظام الفلكي الذي توصل إليه ابن طفيل - سواء على لسان ابن رشد أو البطروجي - ولعل المؤثر الذي يؤكدهمى تهافت هذا النقد غير الموضوعي هو أن ابن طفيل لم يكن وحده الذي توصل إلى مثل هذا

النقد لنظام بطليموس الفلكي فابن رشد ذاته من جابجه من علم الملمسلمين أمثال ابن الشاطر وغيره... قد توصلوا إلى معطيات علمية شكّلت ملامح نظام فلكي جديد قوّضت دعائم نظام الفلكي بطليموس. وكانت في الحقيقة بمثابة الرحمة الطبيعية الذي ولد فيه نظام كوبرنيكوس الفلكي (الثورة الانقلابية) في علم الفلك، كما أكد ذلك أكثر الدراسات العلمية المقارنة، وذلك لأنها اعتمدت الموضوعية... فإذا كان المخطوط الذي أودعه ابن طفيل مرثياته في هذلسبق فقه فليس معنذلك أن هيل التراب على ما جاء بصدده عند تلاميذهم من جاء بعده.

وفي هذا الإطار التأصيلي لا بد أن نشير إلى أن ابن طفيل - الذي أثار بلا شك في فكر ابن رشد - قد عاين حدوث نسق بطليموس كما جاء في كتاب المجسطي للبطوسي وبالتالي يمكن أن نقرر أن بخور مشروع ابن رشد هي مشروع ابن طفيل أو أراه العامة في هذا الميدان (٣٢)، ولهذه فإننا نعتقد بأنه لا خلاف في أن موقف ابن رشد في نسق الفلكي كما عبر عنه في شرحه على أرسطو هو موقف كوزمولوجي واقعي (و هو غمطريقي كذلك فإن اتجاه حكام دولة الموحّدين في الفقه، هو اتجاه ظاهري وغمطريقي... بل الانغالي إذ قلنا إن كتاب (فصل المقال...) في جوهره الأساس هو لنسخة الرشدية لرسالة حسين يقضان بدون دراما (٣٣).

ولذلك فإن مقّمة ابن طفيل كعالم فلك مسلم يختلف - كل الاختلاف - عما قدّمه العالم الإغريقي بطليموس، وكما عرفنا فقد ذكر ذلك ابن رشد في شرحه الأوسط لرسطو في

الأثار العلوية، وقد أعاد الشبيء ذاته تلميذه نور الدين البصروجي وله ذي يصبح ابن طفيل بلاريب صاحب مذهب فلكي خالف به نظام بطليموس، في الفلك» (٣٤).

تصوّر ابن طفيل للكون

بداية لا يمكن لنا فهم الأبعاد الكاملة والنظرة الشاملة لحى ابن طفيل الفلكي، إلا إذا عرفنا آفاق وملاحح نظريته في الكون... وقد جاءت معلمه هذه نظرية ضمن محتوي قصة حثي بن يقظان، وفي هذا السياق، نرى بأنه بعد طول تأمل وتفكير اقتنع حثي بن يقظان بأن لكل موجود علة فاعلة، ومن ثم حاول البحث عن هذه العلة في ما حوله، فلم يجد ما في الطبيعة محيطه فنتقل بفكرنا إلى العالم (الكون) المحيط به من شمس وقمر ونجوم... وأرض، ولاحظ التغيرات، التي تطرأ على هذا العالم... فأدرك أن وراء هذا التغيير فاعلاً (٣٥). حيث رأى أن نشوء وتحقق الوجود [الكون]، يمرّ بمر احل ثلاث هي: الهيولى، العناصر الأربعة، الصور، وهذا يعني أن ابن طفيل قد ذهب مذهب أرسطو في ذلك (٣٦).

إن دراسة وتحليل الهيكل العام لتصوّر ابن طفيل للكون عبر قصة حثي بن يقظان، التي تتكوّن من خمسة أسئلة تضيء لنا دراسة القسم الرابع المتصل بتفكير حثي في الكون (العالم)، حيث ارتقى حثي من تفكير في عالم الكون والفساد إلى التأمل في السماء والعالم بأسره (٣٧). وقد كانت وسائل الارتقاء في هذه المعرفة الكونية، عن طريق الحواس والتجربة، ثم ارتقى إلى معرفة عقلية قائمة على الاستنتاج من التجربة في عالم الكون والفساد (٣٨)... وبالتالي توصل حثي إلى أن



الفارابي

قدمه، التي يعرضها في قصته نجد بعض معالم تلك القواعد (٤٠). حيث يقول: «فلما تبين له أنه كله كشخص واحد في الحقيقة قائم محتاج إلى فاعل مختار واتّحدت عنده أجزاؤه الكثرة بنوع من النظر الذي اتّحدت به عند الأجسام التي في عالم الكون والفساد تفكر في العالم مجملته هل هو شيء عحدث بعد أن لم يكن وخرج إلى الوجود بعد العدم؟ فتشكك في ذلك ولم يترجح عنده أحد من الحكمين على الآخر، وذلك أنه كان إذا أزمع على اعتقاد القدم اعترضته عوارض كثيرة من استحالة وجودها لانهاية له بمثل القياس الذي استحال عنده به وجود جسم لانهاية له، وكذلك أيضاً كان يرى أن هذا الوجود لا يخلو من الحوادث فهو لا يمكن تقديمه عليهما وما لا يمكن أن يتقدم على الحوادث فهو أيضاً محدث وإذا أزمع على اعتقاد الحدوث اعترضته عوارض أخرى، وذلك أنه كان يرى أن معنى حدوثه بعد أن لم يكن لا يفهم إلا على معنى أن الزمان تقدمه والزمان من جملة العالم وغير منفك عنه، فإذا لم يفهم تأخر العالم عن الزمان، وكذلك كان يقول: «وإذا كان حادثاً فلا بد له من محدث وهذا المحدث الذي أحدثه لم يحدثه الآن ولم يحدثه من قبل ذلك؟ الطائر عطر أعليه ولا شيء عنده غير أم لتغيير حدث في ذاته؟ فإن كان فما الذي أحدث ذلك التغيير؟ وما زال يفكر في ذلك عدة سنين فتعارض عنده الحجج ولا يترجّح عنده أحد الاعتقادين على الآخر، فلما أعياه ذلك جعل يتفكر ما الذي يلزم عن كل واحد من الاعتقادين، فلعل اللزم عنهما يكون شيئاً واحداً فأقر أنه إن اعتقد حدوث العالم وخروجه إلى الوجود بعد العدم، فاللزم عن ذلك ضرورة أنه يمكن أن يخرج إلى الوجود بنفسه وأنه لا بد له من فاعل يخرج به إلى

السماء أجسام متناهية كروية ويستحيل أن يكون جسم لانهاية له «فعلم أن السماء وما فيها من الكواكب، أجسام للأهم ممتدة في الأقطار الثلاثة: الطول والعرض والعمق، لا ينفك شيء عنها عن هذه الصفة وكل ما لا ينفك عن هذه الصفة فهو جسم فهي إذن كلها أجسام» (٣٩).

ولقد تناول ابن طفيل على لسان حثي بن يقظان مسألة – أو إشكالية – قدم العالم وحدوثه، وعند تطبيقه عطية المنهج معصر على نظره قبل طفيل لهذه المسألة التي شغلت الفكر الإسلامي ومن قبله الفكر البشري كثيراً. نجد أن ملاحح القواعد الديكارتية الأربعة في المنهج واضحة في المباحث التي يقوم بها حثي والقواعد الديكارتية الأربعة هي: اليقين، وخلصتها تجنب التهور والسبق إلى الحكم قبل النظر وقاعدة التحليل وقاعدة الإحصاء أو التحقيق، وفي نظريته عن حدوث العالم أم

الوجود وأن ذلك الفاعل لا يمكن أن يُدرك بشيء من الحواس لأنه لو أدرك بشيء من الحواس لكان جسماً من الأجسام، ولو كان جسماً من الأجسام لكان من جملة العالم وكان حادثاً واحتاج إلى محدث ولو كان ذلك المحدث الثاني أيضاً جسماً لاحتاج إلى محدث ثالث والثالث إلى رابع ويتسلسل ذلك إلى غير نهاية (وهو باطل)» (٤١).

وإذا كان حَيِّين يقضان فقد حدثت في السطور السابقة عن حدوث العالم فإنه قد توصل إلى وجود فاعل لهذا العالم وفي هذا الصديق قول: «فإن لا بد للعالم من فاعل وليس بجسم، وإذ لم يكن جسماً فليس إلى إجراءه بشيء من الحواس سبباً لأن الحواس الخمس لا تدرك إلا الأجسام أو ما يلحق بالأجسام وإذا كان لا يمكن أن يحس فلا يمكن أن يتخيل لأن التخيل ليس شيئاً إلا حضار صور المحسوسات بعد غيابها وإذ لم يكن جسماً فصفات الأجسام كلها مستحيل عليه وول صفات الأجسام المتداخلة في الطول والعرض والعمق وهو منزّه عن ذلك وعن جميع ما يتبع هذا الوصف من صفات الأجسام، وإذا كان فاعلاً للعالم فهو لا محالة قادر عليه وعالم به» (٤٢).

وكذلك تحدث ابن طفيل - علمي لسان حَيِّ بن يقظان - عن اعتقاده بقدم العالم وفي هذا الصديق قول: «ورأي أيضاً أنه إن اعتقد قدم العالم وأن العدم لم يسبقه وأنه لم يزل كما هو فإن اللازم عن ذلك أن حركته قديمة لانهائية لها من جهة الابتداء إذ لم يسبقها سكون يكون مبدؤاً لها منه وكل حركة فلا بد لها من محرك ضروري والمحرك إما أن يكون قوياً سارية في جسم من الأجسام إما جسم المحرك نفسه وإما جسم آخر خارج عنه -

لقد تناول ابن طفيل علمي لسان حَيِّ بن يقظان مسألة - أو إشكالية - قدم العالم وحدوثه، وعند تطبيق معطيات المنهج المعاصر على نظر ابن طفيل لهذه المسألة التي شغلت الفكر الإسلامي ومن قبله الفكر البشري كثيراً نجد أن ملامح القواعد الديكارتية الأربعة في المنهج واضحة في مباحث التي يقوم بها حَيِّ

وإما أن تكون قوة ليست سارية ولا شائعة في جسم أو قوة ليست سارية في جسم ولا شائعة فيه فإنها تنقسم بانقسامه وتتضاعف بتضاعفه مثل الثقل في الحجر مثلاً المحرك له إلى أسفل فإنه إن قسم الحجر نصفين انقسم ثقله نصفين وإن يعلى آخر مثله زاد في الثقل آخر مثله فإن أمكن أن يتزايد الحجر أبداً إلى غير نهاية وكان يتزايد هذا الثقل إلى غير نهاية وإن وصل الحجر إلى حد ما من العظم ووقف وصل الثقل أيضاً إلى ذلك الحد؛ ولكنه قد تبرهن أن كل جسم لا محالة متناهٍ في كل قوة في جسمه في لا محالة متناهية فإن وجدنا الفلك يتحرك أبداً حركة لانهاية لها ولا انقطاع، إذا فرضناه قديماً لا ابتداء له فالواجب على ذلك أن تكون القوة التي تحركت ليست في جسمه ولا في جسم خارج عنه فهي إذن للشيء بغيره عن الأجسام وغير موصوفه بشيء من أوصاف الجسمية، وقد كان لاح له في نظر وفي عالم الكون والفساد أن حقيقة وجود كل جسم إما هي من جهة صورته، التي هي استعداده لضروب الحركات وأن وجوده، الذي له من

جهة استعدادها لتحريك هذا المحرك البريء عن المادة وعن صفات الأجسام المنزّهة عن أن يدركه حساً أو يتطرق إليه خيال سبحانه وتعالى عن ذلك علواً كبيراً، وإذا كان فاعلاً لحركات الفلك على اختلاف أنواعها فاعلاً تفاوت فيه ولا فتور فهو لا محالة قادر عليه وعالم به». فانتهي نظره بهذا الطريق إلى ما انتهى إليه بالطريق الأول، ولم يضره في ذلك تشككه في قدم العالم وحدوثه وصرح له على الوجهين جميعاً وجود فاعل غير جسم ولا متصل بجسم ولا منفصل عنه ولا داخل فيه ولا خارج عنه والاتصال والانفصال والدخول والخروج هي كلها من صفات الأجسام وهو منزّه عنها (٤٣)، ومن هنا فإن مرئيات حَيِّ بن يقظان عن الكون كمله كسهب ابن طفيل، إلمت تجسّس في أن لمشكلة لألسانية في نظر ابن طفيل ليست هي - كما يرى عبد الحليم محمود - اعتقاد حدوث العالم أو اعتقاد قدمه وإلمه في فيم لينشأ عن كل من الاثنين معاً، وهو يرى أنه سواء اعتقادنا قدم العالم أو حدوثه، فإن الناتج عن ذلك واحد، وهو أن هذا العالم لا بد له من موجود من محرك (٤٤)، وهو الله جل شأنه خالق كل شيء، كما أخبر عن ذاته العلية في كتابه الماجد «الله خالق كل شيء وهو على كل شيء وكيل له مقاليد السموات والأرض...» (سورة الزمر، آية: ٦٢ - ٦٣).

تصورات ختامية حول ابن طفيل فلكياً

ثمة عدة تصورات ختامية نصل إليها في نهاية هذه الدراسة العلمية، عن الفلك في قصة حَيِّ بن يقظان لابن طفيل، هي على النحو التالي:
التصور الأول: هو أنه لا يمكن لنا فهم

المشروع الفلسفي لدى ابن طفيل على حقيقته، ولا سيما في تصور الكوني، إلا إذا قرأنا معانيه بهذا الصدد ضمن محتوى قصته لفلسفية حين يقضان (٤٠). وهذا ما حاولنا فعله بالضبط، وفي هذا السياق، يأتي نقدي ابن طفيل لمن سبقه من فلاسفة الإسلام إن هذا النقدي مثل الأرضية التمهيدية لتقديمها مشروعها وخاصة أن هذا النقدي أصب عليه مجموعة من موز الفلسفة بتلويهاها المختلغة بالمدافع عن علمهم نكرها (٤١).

التصور الثاني هو أن الفيلسوف قد استعمل العلوم الطبيعية والعلوم الهندسية والعلوم الرياضية وعلم الهيئة (الفلك) وسخرها لغايات ميتافيزيقية ظاهرة لئلا يتبين الحضور المكثف للعلم في ثلاثة أرباع الكتاب، وقراءة هذا النص تظهر لنا نقدي قيمة القول «علمي في القول لفلسفي وتسخيرها غلبت فلسفية، ويبدو أن ابن طفيل لم يورد القول العلمي فقط لهذه الغايات بل ليتسرتوراه ويناقش أموراً تقدمها الشريعة على أسس من المسلمات (٤٧).

التصور الثالث هو أن أول ما فعله ابن طفيل في رسالته أنه قدم في المدخل، الذي كتبه لها ما يشبه أن يكون موجزاً للتطور العلم والفلسفة في الأندلس إلى عهده وذلك في عبارات مركزة (٤٨)، حيث يقول فيها: «... وذلك أن من نشأ بالأندلس من أهل الفطرة لغت قبل شيوخهم منطقاً فلسفياً فيها قطعوا أعمالهم معلوم التعاليم مولغوا فيها مبلغاً رفيعاً ولم يقدروا على أكثر من ذلك، ثم خلفهم بعدهم خلق زادوا عليه مشيئة من علم منطق فنظروا في علومهم فطنهم على حقيقة الكمال فكان فيهم من قال:

برح بي أن علوم الورى

اثنان ما إن فيهما من مزيد
«حقيقة» يعجز تحصيلها
و«باطل» تحصيله ما يفيد

ثم خلف من بعدهم خلق آخر أحقق منهم نظراً وأقرب إلى الحقيقة ولم يكن فيهم أتقن ذهنياً ولا أصح نظراً ولا أصدق رواية من أبي بكر بن الصائغ، غير أنه شغلته الدنيا حتى اخترته المنية قبل ظهور خزان علمه ووثقها بإحكامته. وأكثر ما يوجد من التأليف إلهامها كاملة وهو جزءة من أواخرها كتابه «في النفس» و«تدبير المتوحدين» وما كتبه في المنطق وعلوم طبيعية وكتبها كلها في كتب وجزئ في رسائل مختلصة وقد صرح هو نفسه بذلك وذكر أن له عند مقصودها له في «رسالة الاتصال» ليس يعطيه ذلك القول عطاءً بيناً إلا بعد عسر واستكراه شديد. وأن ترتيب عبارته في بعض المواضع على غير الطريق الأكمل ولو اتسع له الوقت مال لتبديلها. فهذا حال ما وصل إليه من علم هذا الرجل ونحن لم نلق شخصه، وأما من كان معاصراً له ممن لم يوصف بأنه في مثل درجته فلم نر له تأليفاً» (٤٩).

التصور الرابع هو أن قصة حي بن يقظان تعتبر ولا ريب قصة أسطورية رمزية، لكن ارتباطها بمدرسة فكرية لها مبادئها وأهدافها جعلها مرتبطة بهذه الأهداف، بعكس القصة الأدبية التي لا تلتزم بحدود ولا تنقيد فيها كالتبها بصور، فهي تقوم في تفصيلاتها على التحليل الدقيق وذلك لأنها قصة الحياة بدقائقها من واقع التجربة والاختبار والاستنتاج الصحيح. ولا شك في أن هذه القصة ثمرة من ثمرات الثقافة

الإسلامية حيث يتضح ذلك في موضع الطفل في التابوت وإلقائه في اليمّ فهي مأخوذة من قصة سيدنا موسى - عليه السلام - التي وردت في القرآن المجيد من قبل قصة الغراب الذي قتل زميله فنبش في الأرض وحفر حفرة لكي يضع فيها الغراب الميت، ثم هال عليه التراب، وقد وردت في القرآن الكريم أيضاً ليوضح لابن آدم الذي قتل أخاه كيف يوارى بسوء أخيه. أضاف إلى ذلك أن ابن طفيل قد ذكر لأفكاراً إسلامية كثيرة في قصته مثل: الصلاة والصيام والزكاة والحج، والربا وقطع طمسها وولست تتشبه كذلك ببعض آيات القرآن الكريم (٥٠). إنها في بداية التحليل ونهايته قصة ذات صبغة إسلامية لاعتبر بمثابة صحح حقيقي للإيمان عند ابن طفيل.



أرسطو

التصور الخامس هو أن قصة حي بن يقظان قصة فريدة ذات طابع فكري خاص، وكأن

روعة وعظمة هذه القصة قد استأثرت بالأذهان وتملكت بالنفوس فصرفتها عن تتبع تفاصيل حياة صاحبها، فلم يتيسر عنها من المعلومات سوى القليل، ولكن لا شك في أن حياة ابن طفيل كانت هادئة مستقرة (O1).

إن الآراء العلمية، قد اختلفت حول مغزى قصة ابن طفيل وغايته البعيدة من ورائها، ولا مجال لإحصائها جميعاً بل من خاصية الرمزية يتضمن معنيها من المعاني لينضب ولكل قارئ أن يستخلص منه حقيقته

التصور السادس هو أن قصة حيين يقضان حمالة وجوه، إذ وجد كل من أهل الاختصاص فيها ضالته المنشودة ولذا عكفت عليها مختلف العقول بحثاً وتحليلاً من الفلاسفة ودارسي العقائد والإلهيات والأدباء، وأخيراً كتاب الدرايا ونقادها، ويمكن القول بأن هذه القصة تدور في ثلاثة محاور: الدرامي وفلسفي وسيكولوجي، وقد تبسبم مؤلف المادة الدرامية من ثقافة عصره (O7) ولهذا السبب فإن قراءة قصة حيين يقضان صعبة إلى حد ما والدليل على ذلك أنها أقرئت قراءات متعددة... ولعل أبرز هذه القراءات التي يرى أصحابها أن قصة حيين يقضان برمتها لا غاية من ورائها إلا التوفيق بين الحكمة والشريعة... يضاف إلى ذلك، أن للمعرفة عند ابن طفيل نهجاً وصفياً أمانه في حبه وسبل وأسباب الحصول عليها وهي حيدة الفرجة، المراقبة، المحاكاة، الملاحظة، الاكتشاف، المصادفة، الحاجة، التجربة، الاختبار،

المقارنة، القياس، الاستنتاج، الحدس، التصرف... إذ ألقى المعرفة مكتسبة وليست مخلوقة وتلك هي الصفة الأولى من صفاتها. أما الصفة الثانية فهي أن المعرفة متطورة وليست جامدة، وعلى هذا كانت صفتها الثالثة متدرجة وليست خالصة. أما الصفة الرابعة فهي كونها متفرعة متنوعة (O٣).

التصور السابع: هو أنه على الرغم من أن ابن طفيل لم يتخل عن القيل لأرسطو وليسي فإنه لم يكن بعيداً عن تلك الاستوائية القائمة على المنهج التجريبي، التي نادى بها بعده بعدة قرون فرانسيس بيكون صاحب كتاب «الأرغانون الجديد»، عندما ذهب إلى «أن لفلسفة حقيقية في علمها هي تلك التي تعمل على إيضاح لغة الكون وتفسير كلمات الطبيعة، فلا تضيف شيئاً من عندها إلى ما نجده مدوناً في الطبيعة أو ما عليه عليها الكون». ذلك أن لجح حيين يقضان يسعه عبر وقته إلى إيضاح لغة الكون مما يمليه عليه هذا الكون وإلى تفسير كلمات الطبيعة من خلال ما وجدته مدوناً فيها (O٤). وفي هذا السياق يستهل ابن طفيل لفصل السلس بسؤال فلسفي بلغ لطلاقة على طبيعة نظم مرحلة الجديدة: الفاعل الحقيقي غير متناه. فهل الأجرام السماوية متناهية أم غير متناهية؟ طبيعياً أن محاولة الإجابة عن السؤال بواسطة المعالجة الحسية نظم بلشروط لأجرام سماوية هي أمر غير وارد (O٥). وفي هذا الصدد يقول ابن طفيل على لسان حيين يقضان «فتحير في ذلك بعض حيرة، ثم إنه بقوة نظر وذكاء خاطره رأى أن جسماً لانهائية له أمر باطل وشيء لا يمكن ومعنى لا يعقل وتقوم هذا الحكم عند مجزج كثير قسنته بينه وبين نفسه وذلك أنه قال ألم هذا الجسم السموي

فهو متناه من الجهة التي تليها والناحية التي توقع عليها حسية فهذا لا شك في أنه لاني أدركه ببصري وأما الجهة، التي تقابل هذه الجهة وهي التي يدخلني فيها الشك فيني أيضاً أعلم أنه من المحال أن تمتد إلى غير نهاية لأي إن تخيلت بأن خطين اثنين ينتدان من هذه الجهة المتناهية ويمرران في جسم الكون في غير نهاية حسب امتداد الجسم ثم تخيلت أن أحدهما من الخطين قطع منه جزء كبير من ناحية طرفه المتناهي ثم أخذما بقي منه وأطبق الخط المقطوع منه على الخط الذي لم يقطع منه شيء وذهب ذهنك ذلك معهما إلى الجهة التي يقال إنها غير متناهية في أن نجد الخطين أبدى متدان إلى غير نهاية ولا ينقص أحدهما عن الآخر فيكون الذي قطع منه جزءاً مساوياً للذي لم يقطع منه شيء وهو محال كما أن الكل مثل الجزء محال، وإما أن لا يمتد الناقص معه أبدى ينقطع عن مذهبه ويقف عن الامتداد معه فيكون متناهياً في إدارته عليه القدر، الذي قطع منه أولاً، وقد كان متناهياً صار كله أيضاً متناهياً وحينئذ لا يقصر عن الخط الآخر، الذي لم يقطع منه شيء ولا يفضل عليه فيكون إذن مثله وهو متناه، فذلك أيضاً متناه فلجسم خيئ يفرض فيه هذا الخطوط متناه وكل جسم يمكن أن يفرض فيه هذه الخطوط متناه، فإذا فرضنا أن جسماً غير متناه، فقد فرضنا باطلاً ومحالاً (O٦)... إلى آخره».

التصور الختامي الأخير هو أن حيين يقضان - كما أراد ابن طفيل - قبل أن يطرح مسألة قدم العالم وحوته... نجد مبرمبادئ فيلكية وكوزوجرافية مختلطة بالجغرافيا (O٧)، «فنظر أولاً إلى الشمس والقمر والكواكب،



جاليليو

إلى المشرق وحرركات الكواكب السيّارة كذلك حتى تبين له قدر كبير من علم الهيئة وظهر له أن حركاتها لا تكون إلا بأفلاك كثيرة كلها مضمّنة في فلك واحد هو أعلاه وهو الذي يحرك الكل من المشرق إلى المغرب، في اليوم واللييلة، وشرح كيفية انتقاله ومعرفة ذلك يطول وهو مثبت في الكتب ولا يحتاج منه في غرضنا إلا اللقدر الذي أوردناه» (٥٨). وعندما تحدّث ابن طفيل في معرض قصته عن تولّدهي تولّد ذاتياً فإنه قد عرض طائفة من المعلومات الداخلية ضمن موضوعات الجغرافيا الفلكية (٥٩).

وفي التحليل الأخير، فإننا لوافق بأي حال من الأحوال، ألبير نصري، عندما يقول وهو بصدد تناول تصوّر ابن طفيل الكوني: «ومن التأمّل في الاعتراضات نجد أن الاعتراض على القول بالحدوث أقوى من الاعتراض على القول بالقدم مبدل على مبدل ابن طفيل إلى القول بالقدم، مجازياً في ذلك الفارابي وابن سينا القائلين بقدوم الفيض في الزمان، مع تأكيد خابعية العالم على قديمة الفيض قديم في الزمان وحادثة بالتبعية. أما بخصوص فاعل العالم فنحنه كل صفة من صفات الأجسام، وكل شبه بين صفاته والصفات التي نشاهد في العالم من حيث هو موقف المعتزلة من الصفات الإلهية - وهنّ بل غديّ خمسة وثلاثين عاماً» (٦).

ولعل المؤنشر الحيوي الذي يجعلنا لوافق ألبير نصري فيما ذهب إليه هو أن رؤيته تتنافى بكل المقاييس مع التصور الإسلامي الحق للكون فمعالم صورة الكون في الإسلام تتحدّد على النحو التالي: الكون كله - بمن فيه وما فيه - حادث مخلوق، وكل ما فيه

فراها لها تطلع من جهة المشرق وتغرب من جهة المغرب فما كان منه ليمر على سمت رأسه رأه يقطع دائرة عظمى وممال عن سمت رأسه إلى الشمال أو إلى الجنوب رأه يقطع دائرة أصغر من تلك، وما كان أبعد عن سمت رأسه إلى أحد الجانبين كانت دائرته أصغر من دائرة ما وأقرب حتى كانت أصغر الدوائر التي تتحرك عليها الكواكب دائرتين اثنتين إحداهما حول القطب الجنوبي وهي مدار سهيل والأخرى حول القطب الشمالي وهي مدار الفرقدين ولمكان مسكنه على خط الاستواء الذي وصفناه أولاً كانت هذه لحوّلها لثمة على سطحه فهو تشبهه الأحوال في الجنوب والشمال وكان القطبان معاً ظاهرين له وكان يترقب إذ طلع كوكب من الكواكب على دائرة كبيرة وطلع كوكب آخر على دائرة صغيرة وكان طلوعهما معاً، فكان يرى غروبهما معاً واطرد له ذلك في جميع الكواكب وفي جميع الأوقات فتبين له بذلك أن الفلك على شكل الكرة... وما زال يتصفح حركة القمر فيراها أخذت من المغرب

من الكائنات له بداية ونهاية، والله تعالى هو الذي خلقه بما فيه من عوالم متعددة ومخلوقات نعلم بعضها ولا نعلم البعض الآخر شيئاً، وأن الكون لعظم اتساعه غير محصور في مدار كنا ولذلك لا يمكن القطع بأنه يتناهى أو لا يتناهى. وكذلك فإن الله لم يخلق عوالم الكون دفعة واحدة وإنما خلقها على سبيل التدرّج أو التطور، وأن الموجودات جميعاً هي هذا الكون المترابح من أصل واحد، والله تبارك وتقدّس هو الممسك للكون أو الحافظ عليه وجوده، ولولا ذلك لتلاشى، وأن خلقه للموجودات مستمر، وحين خلق الله عزّ وعلام مخلوقاته فإنه خلقها بقدر، أي بتقدير كمّي وزماني وفق ما هيئات سابقة، والكون كله يسوده نظام دقيق محكم، إذ إن جميع الموجودات فيه خاضعة لقوانين مطّردة ثابتة لا تتبدل، وهذا هو معنى إرجاعه بالحق، أي بمقتضى حكمة معينة (٦٦). وما كان ابن طفيل ليشذ عن معطيات التصور الإسلامي الحق للكون وهو مسلم المؤمن قبل أن يكون فيلسوفاً وعالمًا، فالإسلام الحق لا يعادي الفلسفة ولا العلم وله ذنب غيقي قرءه ابن طفيل ومن سواه من فلاسفة وفكر إسلام في إطار النسق الإسلامي وليس في إطار أي نسق معرفي آخر، فهم في البداية والنهاية أبناء الإسلام.

الإحالات المرجعية

- (١) د. عبد الأمير شمس الدين: الفكر التربوي عند ابن طفيل سلسلة قوسوعة تربية وتعلّم إسلامية قطر اقرأ، بيروت ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م، ص ٥.
- (٢) د. ياسين خليل: العلوم الطبيعية عند العرب، جامعة بغداد، بغداد ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م، ص ٩.
- (٣) د. إحسان ذنون الثامري: الحياة العلمية زمن

السامانيين» التاريخ الثقافي لخراسان وبلاد ما وراء النهر في القرنين والرابع للهجرة، دار الطليعة ببيروت ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م، ص ٥.

(٤) د. إحسان ذنون الثامري: المرجع نفسه، ص ٨ و١٦٩.

(٥) د. عبد الأمير شمس الدين: المرجع نفسه، ص ١١.

(٦) حسن عباس حمود وحسين يقضان وروبنسون كروزو «دراسة مقارنة» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٣، ١٩٨٣م، ص ١٨.

(٧) ابن سعيد المغربي في خلد المغرب، الجزء الثاني، تحقيق وتعليق د. شوقي صيفي دار المعارف القاهرة، الطبعة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، ص ٨٥.

(٨) عبير حمن بنوي وسوعة فلسفة قول فلاسفة، الجزء الأول، مكتبة مدبولي القاهرة، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، ص ٦٩.

(٩) د. عبد الأمير شمس الدين: المرجع السابق، ص ١٧.

(١٠) أ. ج. برييل وآخرون: مادة ابن طفيل، دائرة المعارف الإسلامية، الجزء الأول، ترجمة مجموعة من الباحثين مركز الشارقة للإبداع الفكري الشارقة ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م، ص ٢٤١.

(١١) مجموعة من الباحثين: الموسوعة العربية العالمية الجزء الخامس عشر دار أعمال الموسوعة للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الثانية ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م، ص ٦١٥.

(١٢) مصطفى حمن بلشفي لشوري للمرجع السابق، ص ١٩٧.

(١٣) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص ٢٩.

(١٤) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص ٣٣ - ٣٤.

(١٥) د. محمد طفي في جمعة تاريخ فلاسفة الإسلام، عالم الكتب، القاهرة ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، ص ٩٨.

(١٦) هذا هو أول باحث يخالف جميع آراء الباحثين الذين درسوا فلسفة ابن طفيل وأقر وجود التواصل بين فلاسفة الإسلام عبر اقتباس اللاحق ابن طفيل - عن سابقه - ومنهم بطبيعة الحال - ابن سينا، ولاندر في ما هو العيب في أخذ ابن طفيل عن ابن سينا؟!

(١٧) د. محمد طفي في جمعة: المرجع السابق، ص ١٥.

(١٨) د. محمد طفي في جمعة: المرجع السابق، ص ١٧.

(١٩) نلاحظ هنا أن الباحث يناقض نفسه بنفسه، فهو إذا كان قد ذهب في السابق إلى أن رسالة «حي بن يقظان» «فلسفة قائمة بذاتها»، فها هو يتراجع ويقر بكل وضوح أن يظل هذا خلق قصة لفلسفية على «صورة ابن طفيل» وصورته من سبقه من الفلاسفة» ومرة أخرى لاندر في ما سرت هذه البلبلة الفكرية، وهل الاقتباس العلمي عن الآخرين، ضمن إطار الأسس المنهجية سبة أو نقص علمي، لاندر في.

(٢٠) د. عبد المنعم الحفاني: المرجع السابق، ص ٥٨.

(٢١) فاروق سعد: من مقدمة، حي بن يقظان لابن طفيل دار الأفاق الجديدة ببيروت، الطبعة الخامسة ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م، ص ١٤.

(٢٢) جورج طرابيشي وحدة العقل العربي المسلم دار الساقية، بيروت ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(٢٣) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص ٤٧.

(٢٤) مصطفى حمن بلشفي لشوري للمرجع السابق، ص ١٩٧.

(٢٥) هنري كوربان: المرجع السابق، ص ٣٥٧.

(٢٦) د. عبد الرحمن بدوي: المرجع السابق، ص ٦٩.

(٢٧) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص ٢٥.

(٢٨) د. عبد الرحمن بدوي: المرجع السابق، ص ٦٩.

(٢٩) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص ٢٤.

(٣٠) د. عبد الرحمن بدوي: المرجع السابق، ص ٦٩.

(٣١) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص ٢٥.

(٣٢) نبيل الشهابي: النظام الفلكي الرشدي والبيئة الفكرية في دولة الموحدين، بحث مستل من كتاب «أعمال نحوة ابن رشد ومدرسه في الغرب الإسلامي» المؤسسة الجامعية للدراسات ببيروت ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، ص ٣٢.

(٣٣) نبيل الشهابي: المرجع السابق، ص ٣٠٦ - ٣٠٧.

(٣٤) د. عبد الأمير شمس الدين: المرجع السابق، ص ١٧.

(٣٥) مصطفى حمن بلشفي لشوري للمرجع السابق، ص ١٩٤.

(٣٦) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص ٧٨.

(٣٧) د. ألبير نصري: مقدمة تحقيق قصة حي بن يقظان لابن طفيل دار المشرق ببيروت الطبعة الرابعة ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص ١١ - ١٣.

(٣٨) د. ألبير نصري: مقدمة المصدر نفسه، ص ٤٥.

(٣٩) د. ألبير نصري: مقدمة المصدر السابق، ص ٥٦ - ٥٧.

(٤٠) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص ٦٥ - ٦٦.

(٤١) ابن طفيل: حيا بن يقظان، تحقيق وتعليق: أحمد أمين سلسلة الكتاب للجميع (١) دار المدخل للثقافة والنشر، دمشق ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م، ص ٩٤ - ٩٥.

(٤٢) ابن طفيل: المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٤٣) ابن طفيل: المصدر نفسه، ص ٩٥ - ٩٦.

(٤٤) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص ٧٧ - ٧٨.

(٤٥) سليمان بول: كتاب الجراحات والمدارات «عناصر أولية من أجل فلسفة عربية جديدة...»، لان، تونس ١٤١١هـ - ١٩٩٠م، ص ٦٤.

(٤٦) سليم دولة: المرجع نفسه، ص ٦٧.

(٤٧) سليم دولة: المرجع نفسه، ص ٧١.

(٤٨) جورج طرابيشي: المرجع السابق، ص ١٥٤.

(٤٩) ابن طفيل: المصدر السابق، ص ٦.

(٥٠) د. مصطفى لشوري: المرجع السابق، ص ١٩٨.

(٥١) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص ٨٧.

(٥٢) الزبير بشير طه: المرجع السابق، ص ٩٣.

(٥٣) سليم دولة: المرجع السابق، ص ٩٦.

(٥٤) د. فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص ٦٨ و٦٩.

(٥٥) الزبير بشير طه: المرجع السابق، ص ١٣٣.

(٥٦) ابن طفيل: المصدر السابق، ص ٩٢.

(٥٧) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص ٧٦ - ٧٧.

(٥٨) ابن طفيل: المصدر السابق، ص ٩٣ - ٩٤.

(٥٩) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص ٧٨.

(٦٠) د. ألبير نصري: مقدمة المصدر السابق، ص ١٣٣.

(٦١) د. أبو الوفاء الغنيمي التفتازاني: الإنسان والكون في الإسلام، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م، ص ٦٤.



«الرسالة القصصية» في مشهد

والمقاربات النقدية الحديثة

سعيد صالح

النوعي، أو ضمن الرسائل الأدبية بوجه عام، وتراوحت الأسس المنهجية لهذه الأبحاث والدراسات بين تناول الرسالة القصصية من منطلق الأدب المقارن وبين الاعتماد على بنية الخطاب، وبين الانطلاق من سؤال التجنيس.

٢-١ «الرسالة القصصية» ضمن الأدب المقارن:

في سبيل وضوح نهجي، يلين تجنب الخلط بين أشكال الدراسات المقارنة، فمما يعتمد في مقارنة الموضوع، حيث إن التصريح بالدراسة المقارنة «لِلرسالة القصصية» لا يعني بالضرورة تصريحاً بمنهج محدد لإجراء هذه المقارنة (١).

على هذا الأساس يمكن دراسة ما أنجزه بعض الباحثين العرب لمقاربة «الرسالة القصصية» على نحو ما فعل محمد غنيمي هلال، وليس عوضاً وغيرهما من الباحثين الذين اتخذوا النقد «التطبيقي المقارن» منطلقاً لدراساتهم المقارنة بين النصوص الأصلية والنصوص الفرعية أو الموازية، قصصاً بقولها، بل مشتركة كما كشف عن الحقائق الأدبية والفنية والإنسانية. على هذا السلس اعتبر محمد غنيمي هلال أن

١- الرسالة القصصية والمقاربات الحديثة:

إن الجهد الذي أنجزت في مجال تحقيق تراثنا النثري في القرن الماضي لم توأجه حركة نقدية شريفة قادرة على استيعاب إمكاناته الفنية والجمالية لأهلهم، تخضع في إشكالات ومباحث تراعى خصوصيته النوعية، فلكتفت بأبحاث تصدر عن معايير نقدية نمطية تتردد إلى أحكام وصفية عامة تتراوح بين رؤية تاريخية، وأخرى تجزئية. وفي هذا السياق تدرج مجموعة من الأبحاث التي اهتمت بموضوع الرسائل الأدبية، سواء تلك التي تناولته ضمن إطار النثر العربي القديم بوجه عام، أو تلك التي أفردت لهذا الموضوع أبحاثاً خاصة، لكن على الرغم من هذا الحماس المعرفي الذي عبرت عنه هذه الأبحاث، فإنها لم تخلص إلى نتائج جديدة تتجاوز ما انتهى إليه النقد القديم، وذلك بفعل انجذابها إلى الماضي وتوسلها بمعايير الشعر وبلاغته دون الالتفات إلى بلاغة النثر التي قد تسعف البحث في ضبط الخصائص النوعية للرسالة الأدبية، في حين أن الدراسات الحديثة التي راهنت على مقلتها علمية، وتوسلت بخطوات منهجية، توصلت إلى نتائج لافتة على الرغم من تبنيها لتبليغ منطلقاتها المنهجية وما يهمنان هذه الأبحاث تلك التي تناولت «الرسالة القصصية» سواء في إطارها

تحظى الأجناس النثرية العربية القديمة باهتمامنا، ليعن لحن الباحثين المعاصرين الذين تنبهوا إلى قيمتها الأدبية، وإلى ما تثيره من قضايا جمالية ونقدية، بالإضافة إلى ما تنطوي عليه من أبعاد إنسانية وحضارية.

وقد أسهم انفتاح هؤلاء الباحثين على أسرار النقد الغربي بمختلف اتجاهاته في إثراء البحث، وفي تشكيل الوعي النقدي الجديد، يسمح بالخوض في مباحث دقيقة من قبيل التجنيس والبلاغة والأسلوبية وبنية الخطاب والأدب المقارن وغيرها من المباحث التي تسعف على المقارنة الجادة لتراثنا الأدبي، الذي لم يلفت إليه النقد القديم بفعل انجذابه إلى جنس الشعر.

على هذا الأساس تسعى هذه الدراسة إلى تلمس بعض من هذه المباحث التي التفتت إلى أكثر الأجناس لبساً، «الرسالة القصصية» بفعل تقاطع مكوناتها النوعية وسماتها الجمالية مع أجناس مجاورة أخرى، ولتقنين إطار البحث تم التركيز على «رسالة الغفران» كمنعري باعتبارها نموذجاً للدراسة.

الأجناس النثرية القديمة، فإن لويس عوض خص كتابه «على هامش الغفران» لنموذج واحد من الرسائل القصصية، هي «رسالة الغفران» للمعري وإن كانت تبجوه هذه الدراسة امتداداً لمنهجياً للدراسة السابقة غير أنها تتجاوز أحياناً شكل المقارنة لتنفذ إلى السمات التكوينية للرسالة.

إن الجهد الذي أجزت فيه مجال تحقيق تراثنا النثري في القرن الماضي لم يواكب حركة نقدية نشيطة قادرة على استيعاب إمكاناته الفنية والجمالية، لأنها لم تخط في إشكالات ومباحث تراعي خصوصيته النوعية، فاكثفت بأبحاث تصدر عن معاليز نقدية مطوية ترتد إلى أحكام وصفية عامة تتراوح بين رؤية تاريخية، وأخرى تجزيئية

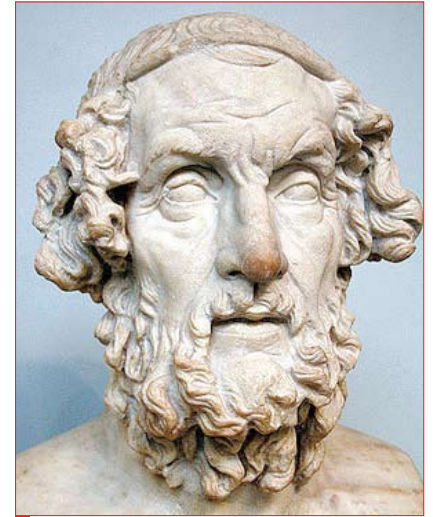
يربط لويس عوض نص الغفران بمصادر كثيرة مثل الإسراوالمعراج و«ملحمة جلجامش» البابلية و«الأوديسا» لهوميروس (٨)، غير أنه يصر على أن الغفران نص مواز لكوميديا «الضفادع» لأرسطوفانيس التي تصف الرحلة إلى العالم الآخر وتتخذ من الموازات بين الشعراء محوراً أساسياً في سرد الرحلة، وبهذا يبدو التأثير جلياً وقوياً لأن فكرة «عقد الموازنة بين الشعراء في العالم الآخر وحسابهم عقابهم (...). أظهر لأول مرة في كوميديا «الضفادع» لأرسطوفانيس، حيث يقوم يونيزوس قاضياً في عالم الموتى حين

نظر مقارن وهي ألفيلية ولبيلة والمقامات، ورسالة التوابع والزوابع ثم قصة حي بن يقظان» (٤).

نلاحظ أنه يدرج كل هذه الأنواع الحكائية ضمن الجنس القصصي بما فيها رسالة «التوابع والزوابع» لابن شهيد و«رسالة الغفران» للمعري، وكلتا الرسالتين تتناولان الرحلة إلى العالم الآخر.

وعلى الرغم من صدور الباحث عن دراسة مقارنة نجد منطلق من القيمة القصصية للرسالة لإنجاز هذه المقارنة، حيث يرى أن «القيمة القصصية لرسالة ابن شهيد ضئيلة هينة» (٥) في حين أن رسالة المعري أعمق وأوسع مجالاً وأغنى في نواحيها الفنية والقصصية من رسالة ابن شهيد (٦). ونستنتج من هذه المقارنة أن الباحث يلتفت إلى القيمة القصصية للرسالة أكثر مما يلتفت إلى المقامات لرسالة معي فسرها على مستوى التصنيف النوعي - أن «التوابع والزوابع» و«الغفران» مرادفتان للقصة، كما أنه يدرج جميع الرسائل الأخرى ضمن الجنس القصصي مثل رسالة «حي بن يقظان» لابن سينا ورسالة «الغريبة الغربية» للسهروردي (٧) مما يعني أن أخذ خطة المقارنة جعله ينقل مركز اهتمامه من صميم «الرسالة القصصية» إلى أجناس وأنواع أخرى قد لا يجمعها بل هذا الجنس الترسلية القصصية المرامي السردية باعتبار أن المنهج الذي يصدر عنه يتجه إلى المقارنة بين الأجناس القصصية القديمة والبحث في أصولهما غيب اللغات إلى الخصائص النوعية التي تسم «رسالة الغفران» وما شاكلها. إذا كان غنيمي هلال قد تناول الرسائل لقصصية ضمن دراسته لثقافة حويج ختلف

حكايات «كلييلة ودمنة» لابن المقفع قد أحدثت تأثيراً قوياً في السرد العربي القديم في العصر العباسي (٢)، فأضحت مصدر إلهام لمجموعة من الكتاب الذين نسجوا على منوالها فألف سهل بن هارون رسالة «النمر والثعلب» كما نسج إخوان الصفا رسائلهم على خطها لمن مفعف في ألفوه حكمية طويلة بين الإنسان والحيوان أمام ملك الجان، وامتد هذا التأثير إلى كتاب «الصادح والباغم» للشريف بن الهبارية (٣)، وإلى غيرهما من الحكايات المثلية التي تمتح من أصول فارسية أو هندية.

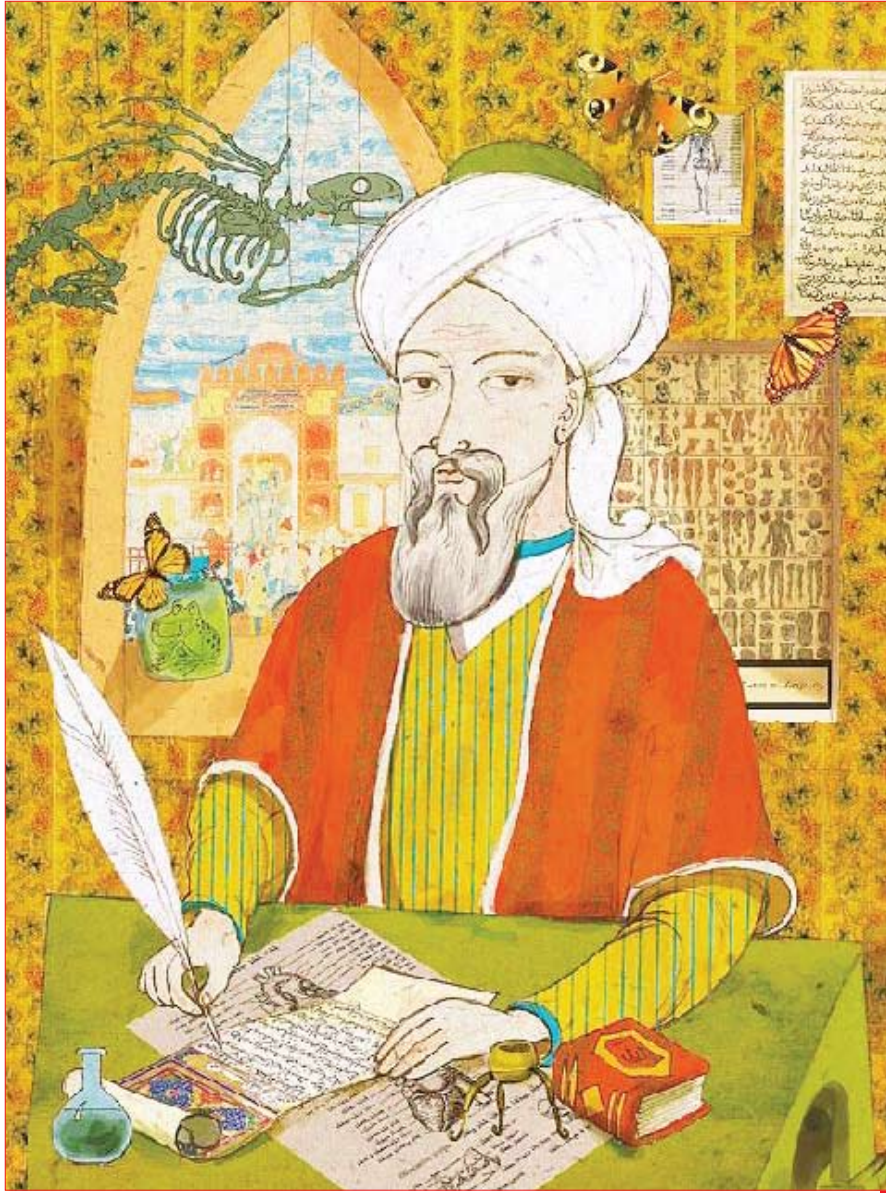


هوميروس

إن غنيمي هلال لم يكن يهتم بالفصل بين الأجناس والأنواع القصصية المتداخلة مع الرسالة القصصية من حكايات مثلية ونادرة ومقامة وغيرها بقدر ما كان يصدر عن دراسة تروم المقارنة بين الحكاية الأصل والحكاية الموازية، حيث يقول «نونج القول في عيون الأدب العربي قديمة لم تبتصلة للقصة نعرفها وتحدث عنها من وجهة

أسخيلوس وفي تعليمهم من نفع أو ضرر للبشر» (٩) هذه المقارنة بين النص الأصلي والنص الموازي تقود الباحث إلى استشراف بعض الخصائص الفنية التي تقوم عليها «رسالة الغفران» باعتبارها رسالة قصصية، وهي خصائص تتشكل من صور بلاغية وأسلوبية مختلفة تؤسس لكونيتين بارزتين هما: السخرية أو التهكم ثم التوبة أو الغفران. فهذه الصور التي تمثلها هذه المقصة تبين مقدار ما تشتمل عليه رسالة الغفران من السخرية الخفية وأمثالها كثير، وهذا الهيكل العظمي لرسالة الغفران ومنه نستطيع أن نلمس تهكمه ب«ابن القارح» (١٠). وبهذا تغدو السخرية مكوناً أسلوبياً وموجهاً أخفياً لتشكيل مسار الحكيم كملء والحال في كثير من الرسائل القصصية في تراث السرد، فرحلة ابن القارح إلى الجنة والنار لا تخلو من مشاهد هزلية نتيجة للمواقف التي يتعرض لها البطل سواء مع الشعراء أو الجن أو الملائكة.

أما الخاصية الثانية فإنها تتشكل من التوبة أو الغفران وهي خاصية تستدعي نقيضها الخطيئة وهما صفتان ملتصقتان بالبطل في الدارين الدنيا والآخرة، حيث إن «المعري يعرف أن ابن القارح كان سكيراً من طراز عظيم غم ما ساقه من التنديد بالخمرة ومن زينها من الشعراء، لذا فهو يدعوه في «رسالة الغفران» إلى التوبة منها» (١١)، يبدو أن خاصية التوبة امتداد للخاصية الأولى، فهي لا تفصل عن السخرية فعمل تخلفهما فتحقيق التوبة في الرسالة يقع ضمن إطار التهكم، لأن المعري لا يجعل توبة ابن القارح توبة ثابتة وجادة، لكنها توبة ورقية كجواز سفر، ويتعرض للضياع فهي توبة مثبتة في ورقة يسميها المعري «صك التوبة» (١٢) إن



ابن سينا

على هذا الأساس يكون لويس عوض قد انطلق من المقارنة بين نص «الغفران» ونص «الصفادع» لينتهي إلى استشراف أهم المكونات الفنية التي تؤسس لرسالة الغفران باعتبارها رسالة قصصية.

مقارنة لويس عوض لهاتين الخاصيتين تكشف عن وعيه بأن التهكم خاصية فنية هيكلية تقوم على مبدأ تنقض وتتشكل في رسالة المعري من صور مختلفة تتوزع بين مشاهد الجنة والنار.

١ - ٣ - الرسالة القصصية والمقاربات البنائية:

إن انجذاب النقد العربي إلى الإرث المنهجي الذي خلفه الشكلانيون والبنويون والأسلوبيون جعله ينظر إلى التراث النثري بوجه عام وإلى الأجناس الحكائية من قبيل «النادرة» و«الرسالة المثلية» و«الرسالة القصصية» بوجه خاص بمنظار بنوي قد يغيب الجوانب الفنية المشكولة للجنس لأنه يصدر عن مقارنة تعتبر الأجناس الحكائية مرادفة للقصة، وبالتالي تختزل خصائصها النوعية ومكوناتها الجمالية في شكل فني ضيق «البنية القصصية» مع أن القصة لا يجمعها بهذه الأجناس الحكائية القديمة إلا المرامي السردية البعيدة.

وفي سياق هذه المقاربات البنائية تدرج مجموعة من الدراسات التي قاربت الرسالة القصصية مثل «البنية القصصية في رسالة الغفران» لحسين الوادو و«أدبية الرحلة في رسالة الغفران» لعبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح و«الخيال والسخرية» و«البنية القصصية في رسالة الغفران» لمحمد مظهر الهاشمي لطرلسي وغيره من الدراسات. سنقتصر على «أدبية الرحلة في رسالة الغفران» وهي دراسة سعت في فصلها الأول إلى تحديد البنية القصصية أو أدبية الشكل في «رسالة الغفران» وبذلك تكون امتداداً للمقاربات البنائية السابقة، وقد اكتفت بتحليل القسم الأول من الرسالة دون اللاتفات إلى المقام الترسلية وعلى الرغم من وعي الباحثين بأهمية هذا المقام فإنهما يعتبران أن الجنس القصصية في القسم الأول من الرسالة يستوعب الجنس الترسلية من خلال عملية التحول من مقام الترسل إلى

مقام الحكيم (١٣)، حيث ينقلب ضمير لمخاطب لترسلية لملامح مخاطب معلوم «ابن القارح» إلى ضمير الغيبة القصصية لمعين لمخاطبه، فبقيت قصة لمخاطب هو البطل، مما دفع الباحثين إلى اعتبار ظهور (ابن القارح) بطلاً في الجنة منذ الصفحات الأولى في الرحلة دليلاً مقنعاً على التحول من الترسلية إلى القصصية (١٤)، وتغيب القسم الثاني من الرسالة هو بتر للنص، وتغيبك لودعته الفنية بل إن الباحثين انتقدا الدراسات التي نظرت إلى الغفران كوحدة فنية تقطع فيها لترسلية وقصصية على نحو ما أنجزه فرج بن رمضان الذي اعتبر القسم الثاني امتداداً كائياً وترسلية للقسم الأول ويعلقان على ذلك «كذلك المؤلف كل جهده لإثبات قصصية قسم الرجوع أن ثبت لدى الجميع ترسلية قسم الرحلة» (١٥). إن دفاع الباحثين عن الفصل بين قسمي رسالة الغفران القصصية وترسلية وقسم الرحلة وقسم الردير تدل على طبيعة المنهج الذي صدران عنه، والذي يرفض التداخل بين بُنى الخطاب أو بنية الأجناس، وبهذا تغدو عملية الفصل طريقة نهجية أساسية يستعين بها الدراسة لضبط مكونات الحكاية (أدبية الشكل) قصد تأكيد أدبية الرحلة، وبالتالي الحسم في اعتبار «الغفران» جنساً قصصياً دون اعتبار الرحلة «رسالة قصصية» أو قصة ترسلية لأن ذلك حسب الباحثين لا يستوفي صفتها ضمن مقولة الأجناس (١٦).

يبدو أن انصراف الباحثين عن سؤال الجنس لم يسعفهم على ضبط مكوناتها ولسمات الجمالية التي أسهمت في تشكيل النوعي «لرسالة الغفران» باعتبارها «رسالة قصصية» و«جنس كائياً ترسلية» ضمن وحدة فنية لا تقبل التفكيك إلى بُنى سردية عامة،

مما جعلهم يستعينان في الفصلين الثاني والثالث بأدبية الصورة والسخرية أو أدبية الصيغة، حيث تناول الفصل الثاني التنازع بين الواقع والعجيب لتشكيل لفضائل تخييلية للرحلة كما لهن الفصل الثالث لملامح سخرية بوصفها لعجيباً منسباً لتحليل أدبية الصيغة، لكن على الرغم من هذا الاستدراك المنهجي فإن تحديد الصورة اتخذ من حدى فلسفياً يُنتأ عن التشكيل الجمالي، في حين أن تحليل تجليات السخرية حاول استشراف السمات النوعية في «أدبية الغفران» مما أتاح لفصل السخرية - على الأقل - التدقيق في جنس الرحلة «فهي بارودية عجاظية في جوهرها، قصة ترسلية في شكلها» (١٧).

على هذا الأساس نخلص إلى أن الدراسة التسمت بتعظيم مقومات السخرية في قضى بها إلى التراجع في النتائج، بحيث انتهت إلى اعتبار الرحلة «قصة ترسلية عجاظية» تتنازعها عدة أقطاب، ففي أدبية الشكل يتنازعها الترسلية والقصصية، وفي أدبية الصورة يتنازعها الواقعي والعجيب، وفي أدبية الصيغة يتنازعها الجدوالهزل (١٨). كان بإمكان الدراسة أن تختار منطلقاً منهجياً يسجج خصوصية الموضوع قصد استشراف الخصائص النوعية في «رسالة الغفران» كما تنطوي عليه من أبعاد جمالية وإنسانية، فدلنا نكر تجاوب نص الغفران باعتبارها «رسالة قصصية» عن وسيلة بلاغية كالسخرية، وهذا التجاوب ينسحب على الرسائل القصصية الأخرى مثل «الصاهل والشاحج» للمعري و«التوابع والزواجر» لابن شهيد و«رسالة إخوان الصفا» بل إن السخرية قدمت إلى جميع الرسائل التي تحوي القصص في تراثنا الأدبي، وهذا يعنى أن استشراف المكونات البلاغية أو التخيلية

لجنس «الرسالة القصصية» يجب ألا يعالج منفصلاً عن الرؤية الجمالية الشاملة لجميع «الرسائل القصصية» وبعض الأجناس المجاورة لها وهذه الرؤية المنهجية هي التي وسمت بعض الأبحاث التي انطلق أصحابها من سؤال الجنس.

يبدو أن انصراف الباحثين عن سؤال الجنس لم يسهل فهمها على ضبط مكوناتها والسماح للجمالية التي أسهمت في التشكيل النوعي «لرسالة الغفران» باعتبارها «رسالة قصصية» وجنساً حكائياً ترسلها ضمن وحدة فنية لا تقبل التفكير إلى بنى سردية عامة

١-٤- «الرسالة القصصية» وإشكالية التجنيس:

تعد «الرسالة القصصية» من الأجناس الأدبية التي تعرضت لتبيل نشيقي في تقييمها ولمس طبيعتها الفنية وضبط سماتها ومكوناتها الجمالية، لذلك تعد الدراسات والأبحاث التي تصدر عن سؤال الجنس ضرورة منهجية ملحة تروم استشراف هذه الخصائص النوعية، والتدقيق في أبعادها الجمالية، سواء من خلال المقارنة الأفقية بين مختلف الرسائل القصصية أو بين الأجناس المجاورة، أي تلك التي تمتع من المقامين الحكائي والترسلي على نحو ما نصادفه من أنواع في رسائل الجاحظ وحكايات «كليلة ودمنة»

وغيرها من الأجناس النثرية القديمة، أو من خلال المقارنة العمودية المرتبطة ببنية الخطاب.

ولا يمكن إغفال الصعوبات التي قد تعترض الدارس الذي يصدر عن سؤال الجنس، لأن المراهنة على ذلك في قراءة الرسائل القصصية في تراثنا السردية قد يجعلنا نصطدم بوجودها ما طرأ سردية تحمل أكثر من تسمية فلنجد مثلاً حديثاً تسميها «متعددة النوع» و«أشكالاً متنوعة» مثل «النوادر» و«الملح» و«القصص» و«الأحاديث» وغيرها من الأجناس السردية القديمة (١٩) وقد حيرت هذا التداخل إلى بداية تشكل هذه الأجناس السردية بوجه عام، ومن ضمنها الرسائل المتضمنة للقص.

يربط الباحث فرج بن رمضان نشأة هذه الأجناس المتداخلة بما يسميه «بتفاعل الأجناس» اعتماداً على أبحاث غربية، حيث لا أصل للجنس السرحي سوى جنس سرحي آخر (٢٠) ويعتبر الباحث أن «الرسالة القصصية» تُشبه صيغتها مثل نشأة قصص من صلب التفاعل بين الأجناس داخل نظام الأدب العربي لهذا فالرسالة القصصية تسمية قد تتوافق مع ما يسميه هذا الجنس الأدبي من تقاطع بين مكونات ترسالية وأخرى قصصية يقول في هذا السياق: «إن الرسالة القصصية تسمية نسبية كونها جملعة بين العنوين، متضمنة الإشارة إلى الخاصية الشكلية المميزة لنصوصها، وقابلة من ثمة لأن تحمل قيمة تصنيفية في حد ذاتها وتشكل هذه الخاصيات الشكلية التي تحدد ملامح «الرسالة القصصية»، حيث تكون مكونات لخطاب قصصية تتضمن تقييماً لخطاب الترسلية على سبيل التمثيل الرمزي على النحو

ما هو واضح في «رسالة الغفران» للمعري وغيرها من الرسائل القصصية، ويبدو أن خطاب القصص شكل تعبير يروم الإسهام في الصياغة الفنية للخطاب الأدبي الأساس للرسالة، ويتحقق هذا التداخل بين الخطابين عبر ضروب من العمليات البلاغية «والتفاعلات النصية التي تبلغ أوج تركيبها ومنتها قيمتها الإشتياقي في الغفران» (٢١)، وله تخصص الباحث دراسة تحليلية للغفران «القصص، التخيل، السخرية في الغفران» لاستشراف بعض مكوناتها التي تسميها «الخطاب القصصية» ومنها الرسالة اعتماداً على شكل الخطاب و«بلاغة السرد».

إن فرج بن رمضان لا يفصل في رسالة الغفران بين قسم الرحلة وقسم الرحلة فكلها ما يخضع للآلية الأساسية واحدة وهي التقاطع بين الخطاب الترسلية والخطاب القصصية، حيث يعتبر أن قسم الرحلة في الغفران شكل قصصية على الرغم من ذلك ليقيم مسكناً للانزياح عن صفته والارتداد إلى الشكل الترسلية، ومن جهة أخرى يعتبر قسم الرد وإن هيمن عليه شكل الرسالة فإنه مخترق بإمكانات كثيرة تجعله ينزاح إلى الشكل القصصية (٢٢)، إن صدور الباحث عن سؤال الجنس ووعيه لوحدة فنية لعدة قسمة الرسالة سيسبب عجزاً على استشراف بعض خصائص «الرسالة القصصية» بخلاف المقاربات السابقة التي ركزت على قسم الرحلة وأهملت قسم الرد ومن بين السمات التكوينية التي خلص إليها الباحث في مقارنته لخطاب «الغفران» و«الرسالة القصصية»: قسم الرحلة وقسم الرحلة السخرية والتخيل، والتوبة، والتناص السردية (السرد التناصي، المتخيل التناصي، التناص الساخر) وغيرها من السمات الأسلوبية والبلاغية السردية.

ومن الدراسات التي تناولت «الرسالة القصصية» انطلاقاً من سؤال الجنس الأدبي كتاب صالح بن رمضان «الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم» وهي دراسة مفصلة عن نشأة وتطور الأجناس الترسلية الأدبية، وقد ميز الباحث بين مجموعة من أشكال الرسائل الأدبية من هذه الأقسام «الرسائل في الأجناس السردية»، و«الأجناس السردية في الرسائل»، حيث يدرج ضمن الصنف الأول الرسائل المتضمنة في كل من النادرة الأدبية وفي «القصص على لسان الحيوان» وفي الخبر الأدبي، في حين أن الصنف الثاني أي الأجناس السردية في الرسائل يتضمن مجموعة من الأشكال منها الرسائل باعتبارها سرداً لحادثة، ثم «الرسالة القصصية» ويرى الباحث أنه على الرغم من اختلاف النقاد في تصنيف الرسائل القصصية ففيها مجموعة لها تشابه لنماذج التي تنتمي إلى هذا الجنس الأدبي (٢٤). وقد أدرج «رسالة الغفران» للمعري و«رسالة التوابع والزوابع» لابن شهيد ضمن الرسالة القصصية، إلا أن الباحث يعتبر أن صلة الغفران من مقام لترسل أوضح من رسالته قبل شهيد حيث يغفل القصص عند المعري شيئاً من أشكال الاستطراد ضمن المقام لأساس الترسل ويستشهد بمورخ في «الغفران» وقد أطلقت في هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة (٢٥). في حين أن صلة التوابع والزوابع بمقام القصص ضعيف، لهذا اكتفى بنموذج «الغفران» لتحديد الضوابط الفنية التي تؤسس للرسالة القصصية إن أهم ما يميز شكل هذا الجنس هو التقاطع بين المقدمين لترسلها ولقصصها أي أن «الرسالة القصصية» تقوم على هذه الزواجية وقد انطلق الباحث من هذا التدخل ليرصد أشكال التحول من المقام الأصلي لترسلها إلى المقام

القصصية، فإذا كان المقام الأول يروم التقارب بين المرسل والمرسل إليه فإن مقام القصص يعمق التباعد، بحيث تترجع صلة الرسائل بمقام لترسل وتضع مقام القصص وشروط تلقيه باعتبارها خطاباً تخيالياً، حيث يتحول المرسل إليه (ابن القارح) إلى مرويه له، أو إلى شخصية قصصية، وبالتالي تختفي شروط تلقيه في تحول المخطوب من قارئ تاريخي إلى قارئ ضمني. إن هذه المزوجة بين الخيالي (الرحلة) والواقعي (قسم الرد) تنوع لطرق الرد عند المعري الذي يمزج بين الجد والهزل (٢٦). إن التحول من مقام الترسل إلى المقام القصص لا يقتصر على بنية التخاطب، بل يمتد إلى مكون الزمن، حيث يتحول النص من المقام الترسلية إلى المقام قصصية من جهة الزمن، أي من زمن الحاضر إلى زمن المستقبل ليصل الواقعي بالخيالي (٢٧). فقد استشهد على ذلك من رسالة المعري «فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل إن شاء الله ذلك الثناء شجرة في الجنة لذيذاً جنتاً...» (٢٨)، كما يشمل التحول كذلك مكون المكان فلعلاقة الرسالة بالقصة علاقة تحول في المكان حيث يتحول ابن القارح من المكان الواقعي التاريخي إلى مكان يقع خارج التاريخ (الجنة والنار)، أي التحول من مكان معلوم إلى مكان مجهول إن هذا التحول في الزمان والمكان ومن الواقعي إلى الخيالي هو الذي يعبر عن سخرية المعري من ابن القارح، ويخلص صالح بن رمضان إلى أن ولادة قصة الرحلة من مقام الترسل، لم تسهم في إقصاء هذا المقام أو التنازل، بل على الرغم من هذا التدخل يحافظ مقام الترسل على وظيفته الأصلية، إلا أنها قد تترجع بفعل القيمة الأدبية الذاتية للقصة، ونخلص في الأخير إلى أن المقاربات التي صرحت عن سؤال الجنس استطاعت لمس

الخصائص النوعية المرتبطة بالمكونات الفنية للرسالة القصصية وملائمتها عليها من أبعاد دلالية وإنسانية، كما أنها مقاربة قد تستعنفنا في تمييز هذا الجنس الأدبي الحكائي عن باقي الأجناس التي تقع داخل دائرة تها من أجناس سردية، وقد تمكنت من نفض الغبار عن أجناس حكائية مهجورة أخرى في تراثنا السردية، وإيصالها بحياتنا الثقافية الراهنة.

الهوامش والمراجع:

- ١- سيراز قاسم، بناء الرواية، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، دار التنوير للطباعة والنشر، ص: ١٠.
- ٢- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص: ١٨٤.
- ٣- نفسه، ص: ١٨٥.
- ٤- نفسه، ص: ٢٢٠.
- ٥- نفسه، ص: ٢٢٩.
- ٦- نفسه، ص: ٣٠.
- ٧- نفسه، ص: ٢٣٦.
- ٨- لويس عوض، علمها مش الغفران، ضمن كتاب الهلال، العدد ١٠، إبريل ١٩٦٦، ص: ١٥.
- ٩- نفسه، ص: ١٢٠.
- ١٠- نفسه، ص: ١٢.
- ١١- نفسه، ص: ١٣.
- ١٢- نفسه، ص: ١٤.
- ١٣- عبد الوهاب الرقيق وهندين صالح، أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط. الأولى ١٩٩٩، ص: ١٢.
- ١٤- نفسه، ص: ١٣.
- ١٥- نفسه، ص: ٦٢.
- ١٦- نفسه، ص: ١٨٤.
- ١٧- نفسه، ص: ١٨٤.
- ١٨- نفسه، ص: ١٨٥.
- ١٩- محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جيسور، الطبعة الثانية ٢٠٠١، ص: ٩.
- ٢٠- فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط. الأولى ٢٠٠١، ص: ١٥٤.
- ٢١- نفسه، ص: ١٨٧.
- ٢٢- نفسه، ص: ١٩٠.
- ٢٣- فرج بن رمضان، القصص التخيلية السخرية في رسالة الغفران، دار البيروني للنشر، صفاقس، ط. الأولى ١٩٦٦، ص: ١٣.
- ٢٤- صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، دار الفارابي بيروت، ط. الأولى: ٢٢٢٢.
- ٢٥- أبو العلماء المعري، رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطئ، ط. السابعة، دار المعارف، مصر، ١٩٨١، ص: ٣٧٩.
- ٢٦- صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية، ص: ٢٢٥.
- ٢٧- نفسه، ص: ٢٢٥.
- ٢٨- رسالة الغفران، ص: ٢٣٩.